



ISSN 1017 - 4346

SIARB

Sociedad de Investigación del Arte Rupestre de Bolivia

Boletín N° 39



Boletín N° 39

Editor: Matthias Strecker

**El Boletín de la SIARB está indexado en Latindex,
el índice de revistas científicas de Latinoamérica.**



Sociedad de Investigación del Arte Rupestre de Bolivia (SIARB)

La Paz, julio de 2025

La **Sociedad de Investigación del Arte Rupestre de Bolivia (SIARB)** es una organización científica sin fines de lucro (Resolución Suprema N° 205689 de 30/XII/1988). Es miembro de la Federación Internacional de Organizaciones de Arte Rupestre (IFRAO).

Misión: Contribuir a la investigación, documentación, conservación, puesta en valor y difusión de los sitios de arte rupestre en todo el país, concientizando a la población sobre el valor del arte rupestre; fomentando el empoderamiento de comunidades originarias y gobiernos municipales sobre su patrimonio cultural y su capacidad de preservar estos sitios; apoyando la creación de parques arqueológicos con grabados o pinturas rupestres, administrados por gestores locales en colaboración con expertos en la materia.

Visión: Consolidar a la Sociedad de Investigación del Arte Rupestre de Bolivia (SIARB) como la institución gestora del patrimonio de arte rupestre de Bolivia, logro basado en el registro, documentación, conservación, estudio y publicación de los sitios de grabados y pinturas rupestres prehistóricos e históricos de Bolivia, como parte del patrimonio cultural del país; así como en la implementación de proyectos culturales y turísticos, creación de nuevos parques arqueológicos, campañas educativas y programas de especialización sobre el arte rupestre y el apoyo a investigadores y estudiantes con un archivo y una biblioteca especializados.

Directiva:

Presidente: Lic. Freddy Taboada, Casilla 8127, La Paz, Bolivia
Tel. +591-2 – 2229737, email: taboatellez@yahoo.com
Secretario Gen.: Dra. Claudia Rivera, La Paz, Tel. 2713336 – cel. 73009129, email: clauri68@yahoo.com
Tel. +591-2 - 2711809, e-mail: siarb@acelerate.com
Tesorero: Lic. María del Pilar Lima, La Paz, cel. 72513832, email: plimatorrez@gmail.com
Vocales: Matthias Strecker, La Paz, e-mail: siarb@acelerate.com - Lilo Methfessel, Tarija

Consejo Editorial:

Matthias Strecker, Pamirpampa 100, Achumani, La Paz, Bolivia. Tel./Fax: +591-2-2711809, e-mail: siarb@acelerate.com
Lic. María Pía Falchi, INAPL, 3 de Febrero 1370, C. A. Buenos Aires (C1426BJN), Argentina
Dra. Marcela Sepúlveda, Pontificia Universidad Católica de Chile, Escuela de Antropología, Macul, Chile & UMR 8096 ArchAm, CNRS, París, Francia.
Prof. Dr. André Prous, Univ. Federale de MG, Caixa Postal 1275, Belo Horizonte, Minas Gerais, Brasil

Representante en el Depto. de Tarija, Bolivia:

Lilo Methfessel, Tarija. Tel. 04-6643126, e-mail: lipilopo@hotmail.com

Representante en el Depto. de Potosí, Bolivia:

Lic. Rosario Saavedra, Potosí, Tel. 02 - 62 - 269 81, eresaaedrace@gmail.com

Representante en el Depto. de Oruro, Bolivia:

Lic. Genaro Huarita, gen_huarita100@hotmail.com

Representantes en el Depto. de Santa Cruz, Bolivia:

Anke Drawert, cel. 71619173, ankearno@gmail.com, y Anne Mie Van Dyck, cel. 71614865, am-vd@hotmail.com

Representante en la Argentina:

Lic. María Pía Falchi, Instituto Nacional de Antropología y Pensamiento Latinoamericano, 3 de Febrero 1370, C. A. Buenos Aires (C1426BJN), Argentina – Tel./fax 54-11- 4784-3371 / 4783-6554, mpiafalchi@gmail.com

Representante en el Perú:

Ing. Rainer Hostnig, Urb. Magisterio, calle Osvaldo Baca 106, Cusco. Cel. 0051-944211909, e-mail: rainer.hostnig@gmail.com

Representante en los países de Centroamérica:

Dr. Martin Künne, Parkstr. 107, D-13086 Berlin, Alemania, e-mail: kuenne@zedat.fu-berlin.de

Representante en los Estados Unidos de América:

Jorge Pinto, 6200 NW 7th St., #262251, Miami, FL 33126, USA, e-mail: jorgepintoaguirre2013@gmail.com

Cuotas Anuales de Socios (incluyendo el Boletín):

Bolivia	\$US 20
Latinoamérica	\$US 20
Otros continentes	\$US 30
Cuota solidaria	\$US 50

Página web: www.siarb-bolivia.org

Código de Ética para los Miembros de la SIARB:

1. Como miembro de la SIARB me comprometo a cumplir con todas las leyes locales, estatales y nacionales que protegen los monumentos arqueológicos.
2. Toda la documentación del arte rupestre se hará sin destruir los sitios ni los restos arqueológicos relacionados con el arte rupestre.
3. No se realizará ninguna excavación a menos que el trabajo sea hecho como parte de una excavación legalmente constituida.
4. Las sustancias potencialmente destructivas como los moldes de latex, la tinta para "rubbings", la tiza, etc. no se aplicarán en las superficies de las rocas. En ningún caso se mojará las pinturas rupestres pues esto aceleraría el proceso de desintegración del soporte.
5. No se revelará la ubicación precisa de ningún sitio de arte rupestre, que no esté protegido, en publicaciones de índole popular como periódicos. Estos sitios pueden ser identificados ya sea por abreviaciones del nombre de los sitios en el registro de la SIARB o por un nombre conocido solamente en la misma región.
6. Se deberá obtener la autorización del presidente de la SIARB para usar el nombre de la SIARB y/o su logotipo en cualquier forma.

Contenido - Contents

Nuestra portada - Our cover photo	7
Editorial - Editorial	9
Noticias y actividades de la SIARB - News and activities of SIARB	11
Noticias internacionales - International news	17
Informes - Reports	
Leonardo Páez: Sobre el ciclo de conferencias “Arte rupestre de las tierras bajas del norte de Suramérica” <i>About the series of presentations on rock art of the lowlands in the North of South America</i>	29
María Luz Funes, Andrea A. Murgo, Carlos E. Zitzke y Marcelo A. Torres: Cueva de las Manos (Argentina) a 25 años de su nominación por la UNESCO Actividades de investigación y gestión patrimonial <i>Cueva de las Manos (Argentina) 25 years after its declaration as World Heritage site by UNESCO</i> <i>Research activities and heritage management</i>	34
Estudios - Studies	
Kevin Jonatan Sánchez Quispe y Telassim Zaira Palomino Gutierrez: Aproximación cronológica de las manifestaciones rupestres en la cuenca del Pancoy, Provincia de Lucanas, Ayacucho-Perú <i>Chronological approximation of the rock manifestations in the Pancoy basin,</i> <i>Lucanas Province, Ayacucho-Perú</i>	41
Rainer Hostnig: La danza de Waka Waka en pinturas rupestres posthispánicas de Espinar, Cusco, Perú <i>The Waka Waka dance in Colonial rock paintings, Cusco, Peru</i>	61
Maria Constanza Tocornal Montt y María del Pilar Lima Torrez: Memorias y resignificación del pasado a través del ritual: la celebración de San Andrés en Q’orini, un sitio de arte rupestre de Oruro – Bolivia <i>Ritual and offerings to Q’orini in San Andrés festivity:</i> <i>Memories and redefining the past at a rock art site, Oruro, Bolivia</i>	78
Matthias Strecker, Lilo Methfessel y Françoise Fauconnier: Mujeres en el arte rupestre del sur y del este de Bolivia <i>Women in rock art of South and East Bolivia</i>	101
Bibliografía - Bibliography	
Nuevas publicaciones sobre el arte rupestre sudamericano (2021-2025)	121
Nuevas publicaciones sobre el arte rupestre de Bolivia	126
Nuevas publicaciones de otros países	127
Reseñas - Book Review	129
Agradecimiento - Acknowledgement	132
Publicaciones de la SIARB - SIARB Publications	133
Instrucciones para autores - Instructions for authors	141

Nuestra portada

La fotografía de Renán Cordero en la tapa de este Boletín presenta una roca con grabados en la comunidad indígena tacana de Villa Alcira, al margen del río Beni, Municipio de San Buenaventura, Depto. de La Paz. La roca tiene una altura de 1,50 m, un largo de 2,40 m y un ancho de 1,60 m. Los motivos presentan figuras antropomorfas o biomorfas, algunas de las cuales tienen cola que termina en una espiral y podrían representar monos; además de espirales, una línea serpentiforme y otras figuras. Distinguimos tres paneles, ver los dibujos abajo.

En agosto de 2019, Renán Cordero, miembro de la SIARB, y dos asistentes realizaron el registro y la documentación preliminares de 10 sitios con un total de 46 rocas grabadas del río Beni, en la Reserva de Biósfera y Tierra Comunitaria de Origen Pilon Lajas y áreas aledañas del Parque Nacional y ANMI Madidi. Estos trabajos fueron auspiciados por la SIARB y Wildlife Conservation Society - Bolivia; contaron con el apoyo del Servicio Nacional de Áreas Protegidas (SERNAP), Central Indígena del Pueblo

Leco de Apolo (CIPLA), Consejo Indígena del Pueblo Tacana (CIPTA) y Consejo Regional Tsimane Mosotene (CRTM) de Pilon Lajas.

Los datos fueron presentados en un informe preliminar de febrero de 2020. Recomendamos una segunda fase de los trabajos, que lamentablemente no se realizó por falta del financiamiento, aunque debería considerarse tarea urgente, ya que la conservación de las rocas en el margen del río Beni está amenazada por diversos factores. En el curso de los últimos decenios, el agua del río ha entrado más a las riberas. Suponemos que una cantidad de rocas, que todavía estaban en los sitios en los años 1990, se han perdido. Por otro lado, el paso de botes, deslizadoras y otros, flujo creciente de visitantes y, en particular el trabajo de botes y dragas en el río significan un peligro cada vez mayor por la preservación de las rocas con arte rupestre, como muestra el caso de la roca de Susi que fue dañada seriamente por un bote que transportaba una retroexcavadora.

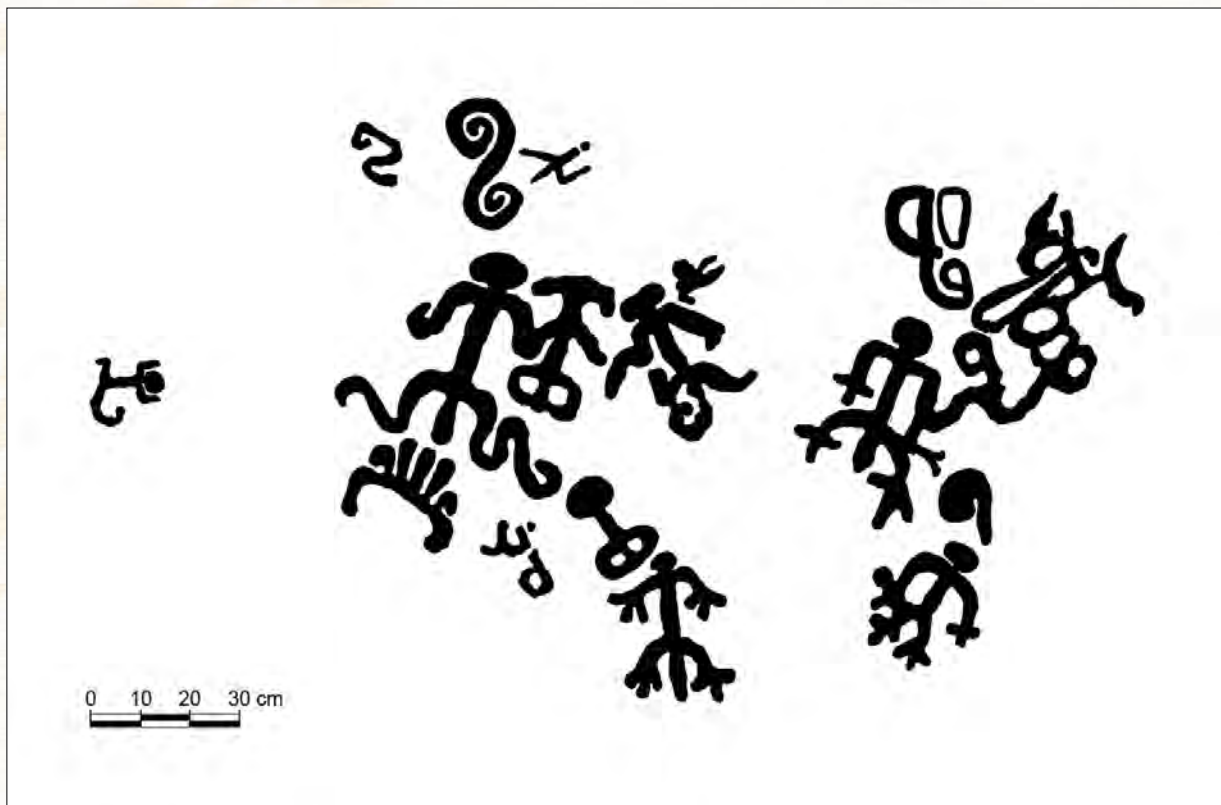
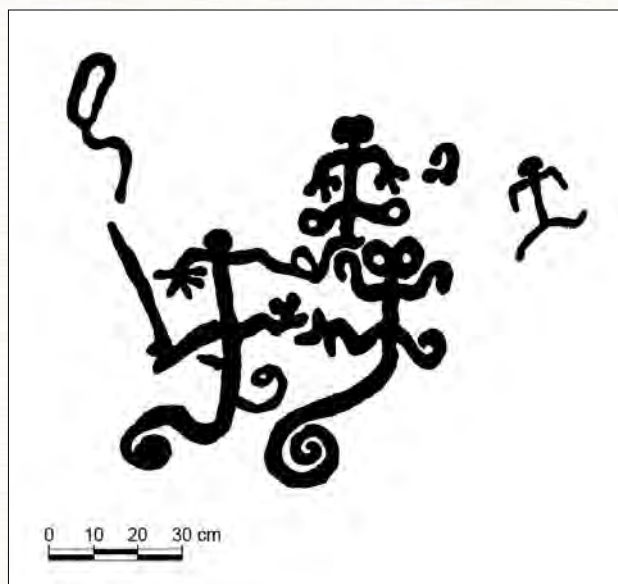


Fig. 1. Roca grabada de Villa Alcira, Panel 1. Dibujo: Renán Cordero.

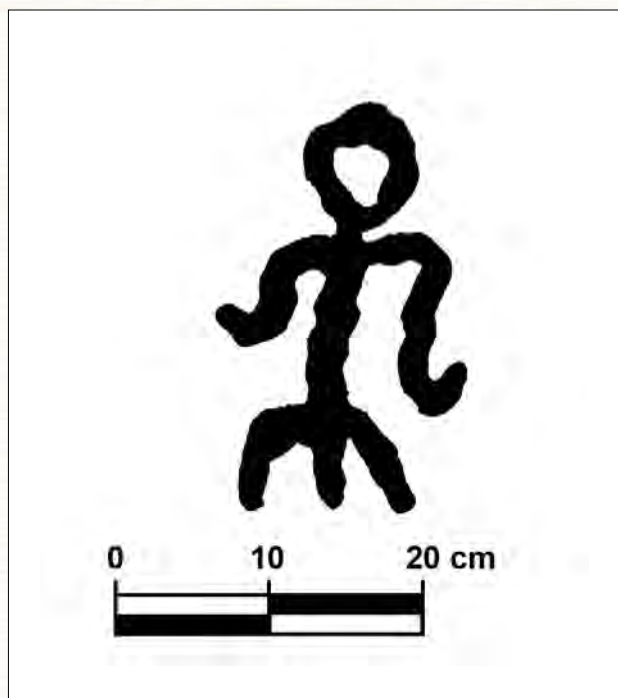


*Fig. 2. Villa Alcira, Panel 2.
Dibujo: Renán Cordero.*

*Fig. 3. Roca grabada de Villa Alcira,
detalle del Panel 2.
Foto: Renán Cordero.*



*Fig. 4. Villa Alcira, Panel 3.
Dibujo: Renán Cordero.*



Editorial

La SIARB presenta al público nacional e internacional el nuevo Boletín en la serie de 39 revistas publicadas anualmente desde 1987. Este número es uno de los más voluminosos. Incluye las secciones Nuestra Portada, Noticias y Actividades de la SIARB, Noticias Internacionales, Informes, Estudios, reseñas y además bibliografía. Considerando que se trata del boletín de la Sociedad de Investigación del Arte Rupestre de Bolivia, nos parece oportuno informar a nuestros socios y lectores internacionales sobre los avances en nuestros proyectos y otras actividades. Además, ofrecemos aportes con enfoques regionales, cronológicos y temáticos, incluyendo el significado ritual de un sitio y la administración de un sitio declarado Patrimonio Mundial. El panorama presentado es muy amplio, abarca todo el continente sudamericano y enfoca diversos aspectos del arte rupestre prehistórico y etnográfico.

Bolivia: Presentamos arte rupestre del río Beni (Nuestra Portada), de Q'orini en el norte de Oruro (C. Tocornal y P. Lima), de varios sitios en Tarija y en la Chiquitania de Santa Cruz (M. Strecker, L. Methfessel y F. Fauconnier).

Otras regiones: Leonardo Páez ofrece una síntesis de un ciclo de conferencias realizado en diciembre del año pasado que trató arte rupestre de las Tierras Bajas del Norte de Suramérica, donde se detallaron los avances y desafíos en el estudio del arte rupestre de este territorio que abarca Venezuela, Guyana, Surinam, Guayana Francesa y partes de Colombia, Brasil, Ecuador y Perú. El estudio de K. Sánchez Q. y T. Z. Palomino G. presenta sitios de Ayacucho-Perú. El informe de M. L. Funes, A. Murgo, C. Zitzke y M. Torres presenta avances en investigaciones y gestión de la Cueva de las Manos en la Patagonia argentina. Además, en las Noticias Internacionales, tratamos sitios de Tastil (Salta, Argentina), Peruaçu (Brasil), Chiribiquete (Colombia), Tarapacá y Atacama (Chile). En las reseñas, se discuten los contenidos de un libro sobre arte rupestre de México y un ensayo sobre manifestaciones en Bolivia y en el Brasil.

Secuencia cronológica del arte rupestre: K. Sánchez Q. y T. Z. Palomino G. presentan su estudio de la cronología del arte rupestre cuenca del Pancoy, Provincia de Lucanas, Ayacucho-Perú. Mientras las escasas publicaciones anteriores se limitaron solo a investigaciones de asentamientos tardíos, los autores muestran también evidencias de representaciones arcaicas y del Horizonte Temprano.

Pinturas coloniales y republicanas: Recordamos que las representaciones indígenas en el arte rupestre

colonial y republicano de Bolivia y países vecinos han sido un enfoque de las investigaciones de la SIARB; se presentaron en un libro (Contribuciones al Estudio del Arte Rupestre Sudamericano, N° 3, 1992) y, en particular, en los estudios y publicaciones de Freddy Taboada, quien analizó magistralmente las danzas folklóricas y otros temas en el sitio de Chirapaca (Prov. Los Andes, Depto. de La Paz), mientras en el Perú Rainer Hostnig elaboró esta temática en una cantidad de artículos (ver, por ejemplo, sus estudios en nuestros Boletines N° 16, 18 y 37). En esta ocasión, Hostnig presenta la danza de *Waca Waca* en pinturas rupestres de Espinar, Cusco, Perú, danza vinculada al toreo español y a ritos agrícolas. Su artículo incluye una documentación minuciosa.

Mujeres en el arte rupestre: El estudio de M. Strecker, L. Methfessel y F. Fauconnier sobre figuras femeninas y vulvas en sitios de Tarija y de Roboré (Santa Cruz) sugiere la posibilidad de que mujeres hayan producido parte de las obras. De todas maneras, estas representaciones indican un rol importante de las mujeres en las sociedades indígenas de las dos regiones, en distintos contextos socio-económicos. Suponemos que tales imágenes en el departamento de Tarija son producto de pobladores que vivían de agricultura y pastoreo considerando las dataciones del sitio habitacional de Orozas y la atribución de vulvas al periodo Formativo en otras regiones. Por su parte, las escenas de Roboré nos ofrecen una visión de la vida cotidiana de hombres, mujeres e infancias en una sociedad de cazadores-recolectores con agricultura inicial.

Administración de sitios de arte rupestre: A lo largo de casi 40 años de los trabajos de la SIARB, muchas veces hemos reclamado por la protección, la conservación y gestión de los sitios de arte rupestre y las actividades respectivas de las instituciones gubernamentales responsables, tanto del Municipio y del Estado. Registramos la destrucción de sitios patrimoniales en varios departamentos, incluyendo, en Oruro, los petroglifos de Poopó, declarados Monumento Nacional. El ejemplo de la Cueva de las Manos en la Argentina – presentado en el artículo de M. L. Funes, A. Murgo, C. Zitzke y M. Torres – nos demuestra que es posible asegurar la preservación de un sitio y aprovecharlo para el turismo sostenible y, además, avanzar considerablemente con la investigación de sus contenidos culturales. A las medidas ya tradicionales del manejo de un sitio tan extraordinario, se suma un sistema novedoso de evaluación y monitoreo del ambiente.

Significado ritual de un sitio de arte rupestre: El aporte de C. Tocornal y P. Lima ofrece una aproximación

interpretativa sobre la relación de la memoria y el rito en la comunidad de Villa Irpoco al sitio de arte rupestre de Q'orini; propone que el sitio está animado por una entidad genésica y ancestral importante para sus creyentes, la cual ha estado activa desde tiempos prehispánicos hasta la actualidad. Las dos autoras asistieron a las ceremonias que la comunidad de Villa Irpoco realiza cada 30 de noviembre. Se efectúan diversas ofrendas incluyendo el sacrificio de una llama.

Dedicamos este Boletín a tres colegas lamentablemente fallecidos, cuyos aportes significativos quedan para

futuras generaciones: Niède Guidon, Giuseppe Orefici y Ximena Medinacelli.

Agradezco al Lic. Marco Antonio Arenas (Chile) quien tuvo la gentileza de revisar varios textos. La Dra. Monica Barnes (EE.UU.) colaboró nuevamente con la corrección de los resúmenes en inglés (*abstracts*).

Matthias Strecker

Noticias y actividades de la SIARB

Digitalización de las publicaciones de la SIARB

Agradecemos profundamente a Rainer Hostnig por su apoyo con la digitalización de las publicaciones de la SIARB. Avanzamos con esta tarea, ahora tenemos en forma digital: **todos los Boletines**, N° 1, 1987, hasta N° 39, 2025. – **Contribuciones al Estudio del Arte Rupestre Sudamericano**: N° 1, M. Strecker: Arte rupestre de Bolivia, 1987; N° 3, Arte rupestre colonial y republicano de Bolivia y países vecinos, 1992; N° 4, Administración y Conservación de Sitios de Arte Rupestre, 1995; N° 6, Documentación y Registro de Sitios de Arte Rupestre; N° 7, Congreso SIARB 25 Años, 2012; N° 8, Arte rupestre de la región del lago Titicaca, 2016. – **Otros libros**: III Congreso Internacional de Arte Rupestre 1991, Documentos. – R. Querejazu Lewis: Arte rupestre de Santa Cruz, 1991. – Matthias Strecker y Fernando Huaranca M. (coords.): Arte rupestre en los Andes de Bolivia, 1996. – R. Querejazu Lewis: El arte rupestre de la Cuenca del río Mizque. Universidad Mayor de San Simón, SIARB, Cochabamba 2001. – Rocas que Hablan. Arte rupestre en Bolivia y Estados Unidos de América, material didáctico para profesores y alumnos de colegios, M. Strecker, ed.) 2004. – M. Strecker: El Parque Arqueológico de Incamachay-Pumamachay, Guía para visitantes, 2004. – Guía de la Cueva Paja Colorada (Santa Cruz), 2008. – M. Strecker, C. Rivera, F. Taboada y P. Lima: Lajasmayu, Betanzos, Depto. de Potosí. Arqueología y arte rupestre, 2010. – F. Taboada, M. Strecker, C. Rivera, P. Lima, M. L. Soux y T. Villegas de Aneiva: Peñas, historia, arqueología y arte rupestre. Guía para visitantes, 2013. – M. Strecker y C. Cárdenas: Arte rupestre de los valles cruceños, 2015. – M. Strecker, F. Taboada y P. Lima: Arte rupestre de Roboré. Guía para visitantes, 2022. – F. Fauconnier, M. Gómez, L. Methfessel, R. Mobarec, C. Rivera, M. Strecker y F. Taboada: Arqueología y arte rupestre de Orozas (Padcaya, Tarija). Guía para visitantes, 2023.

Rainer dedicó muchas horas a esta tarea; puso algunas fotos de color en las versiones escaneadas de los Boletines que de esta manera lucen mejor que los originales.

Proyecto Roboré (Chiquitania, Santa Cruz)

Nuestro proyecto sobre arqueología y arte rupestre en el Municipio de Roboré se inició en 2020 con un equipo interdisciplinario; ver los informes y estudios en los Boletines N° 34 (págs. 7-10, 20-22), N° 35 (págs. 8), N° 36 (págs. 17-19, 27-38, 84-102), N° 37 (págs. 11, 13-14, 93-129), N° 38 (págs. 11-13, 30-43, 80-113) y nuestro libro del año 2022. En los últimos doce meses avanzamos

considerablemente con el registro y la documentación de los sitios. Actualmente tenemos datos de más de 90 sitios de arte rupestre. Anke Drawert y Anne Mie Van Dyck documentaron siete sitios en la Serranía de Cántaros, que habían sido reportados inicialmente por Erica Pia en los años 1980 con informes escuetos. En la región de Quitunuquiña documentamos cinco sitios. Renán Cordero colaboró con numerosos dibujos de varios sitios. En julio de 2024, Pilar Lima y William Castellón excavaron sondeos en los sitios San Francisco, San Luis 2, Cerro Banquete, San Lorencito y Quitunuquiña 4. Los arqueólogos encontraron material orgánico que fue fechado en el laboratorio de la Universidad de Pennsylvania; la datación más antigua corresponde al año 600 d.C. Además, registraron hallazgos arqueológicos en las comunidades de Yororobá y Quitunuquiña. Por otro lado, Freddy Taboada concluyó su informe sobre la conservación de los sitios. Trabajamos en estrecha colaboración con la Cacique Carmen Correa y los comunarios de Quitunuquiña. Realizamos tres talleres sobre la administración de los sitios: en Aguas Calientes (comunidad vecina de Quitunuquiña), para comunarios y miembros de los Comités de Turismo de ambas comunidades) en noviembre de 2024, en Roboré para miembros de la Alcaldía en noviembre de 2024 y en Quitunuquiña en abril de 2025, este último con capacitación inicial de los guías turísticos. Últimamente editamos una guía para visitantes de los sitios turísticos en la comunidad de Quitunuquiña, prevista a publicarse pronto.

En noviembre de 2024 se inauguró nuestra exposición “Arte Rupestre de Roboré – una visión indígena del mundo” en el Museo Nacional de Altamira en España que se presentó al público hasta marzo de 2025. Constó de seis paneles de gran tamaño (hasta 3,10 m x 2,50 m) y ofreció informaciones sobre geografía y medio ambiente, arqueología e historia, el arte rupestre de Roboré (técnicas, motivos, algunos temas seleccionados), conservación del arte rupestre, campañas de educación y capacitación. Hubo aproximadamente 40.000 visitantes.

Recibimos el apoyo de la Agencia Española de Cooperación Internacional para la organización de una segunda exposición sobre el arte rupestre de Roboré, prevista a presentarse en La Paz, Santa Cruz y Roboré en los años 2025-2026. Tendrá paneles de formato pequeño, los contenidos fueron actualizados.

Ofrecimos varias conferencias (ver abajo) y publicamos informes y estudios con nuestras investigaciones en Roboré en medios internacionales (ver la bibliografía al final de este boletín).



Parte de la exposición sobre el arte rupestre de Roboré en el Museo Nacional de Altamira, España.



Afiche de la conferencia sobre el Proyecto Roboré en Santa Cruz, 5 de noviembre de 2024.

*Seminario Taller en Aguas Calientes,
Municipio de Roboré, Santa Cruz,
en noviembre de 2024.
Los participantes muestran sus certificados.*



*Seminario Taller en Roboré,
Santa Cruz, en noviembre de 2024.*

*Seminario Taller en Quitunuquiña,
Municipio de Roboré, Santa Cruz,
en abril de 2025.*



Nueva inspección y documentación de los sitios Thamari y Pignasi, Potosí

En noviembre pasado, nuestras socias Rosario Gómez Saavedra y Mirtha Saavedra visitaron los sitios de pinturas rupestres de Thamari y Pignasi, en la Provincia Tomás Frías, como fase preparatoria del Proyecto de Datación de Pinturas Arcaicas de Potosí; lograron una nueva documentación de las pinturas. Escribieron un amplio informe (53 páginas) para nuestro archivo.

Proyecto Porco, Potosí

Con la firma del convenio interinstitucional entre el Gobierno Autónomo Municipal de Porco y la SIARB, se iniciaron las actividades del proyecto “Puesta en valor del arte rupestre de las comunidades de Torcuayo, Chaquilla y Porco del municipio de Porco, Prov. Antonio Quijarro del Depto. de Potosí, para su gestión en el desarrollo turístico”, previsto a llevarse a cabo en tres fases. Durante el mes de julio se desarrolló el trabajo de campo de la primera fase (2025) a cargo de la comisión científica de la SIARB, compuesta por Rosario Saavedra y Alejandra Gómez en el equipo de registro, documentación y diagnóstico turístico; Freddy Taboada y Primo Alanoca en el equipo de conservación; y Wara Siles, Hortensia Nina y Fernando Arispe en el equipo de arqueología. A esta tarea se sumó Claudia Rivera Casanovas en calidad de apoyo interinstitucional del Instituto de Investigaciones Antropología y Arqueología de la Universidad Mayor de San Andrés (UMSA). El decidido concurso tanto de autoridades de las comunidades Chaquilla, Porco y Tocuyo como de la Alcaldía de Porco, posibilitó el cumplimiento de los objetivos propuestos y el registro de un mayor número de sitios arqueológicos y con arte rupestre, que se suman a los ya conocidos e investigados con anterioridad.

De forma preliminar podemos afirmar que los sitios corresponden a varios períodos culturales: Arcaico, Formativo, Desarrollos Regionales, Horizonte Tardío con componentes inkaicos relacionados con el Qhapaq Ñan, así como al período Colonial y aún Republicano. Sin duda, el documento del informe final será un gran aporte a la investigación arqueológica e histórica para el municipio de Porco. Incluirá una documentación detallada de los sitios de arte rupestre, los resultados de la prospección arqueológica y de una excavación en Warmi Cueva, además la propuesta para la segunda fase del proyecto prevista a realizarse en 2026.

Conferencias públicas y ponencias en el marco de eventos académicos

Ofrecimos una cantidad de conferencias sobre el arte rupestre de Bolivia: agosto de 2024, Rosario Saavedra,

presentación de los trabajos de la SIARB en la cumbre de Desarrollo Productivo y Agropecuario del Municipio de Ravelo (Potosí); septiembre de 2024, F. Taboada y M. Strecker, “Camélidos en el arte rupestre de Bolivia”, en el 1er Encuentro Regional sobre Camélidos Sudamericanos, realizado en la Cancillería con participantes internacionales; septiembre de 2024, M. Strecker, F. Taboada, P. Lima y C. Rivera, “Representaciones de animales en el arte rupestre de Bolivia”, en el Espacio Simón I. Patiño, La Paz; septiembre de 2024, Lilo Methfessel, “El Proyecto de la SIARB en Orozas”, en Congreso del Patrimonio Cultural y Turismo, organizado por la Alcaldía de Tarija y la Universidad Autónoma Juan Misael Saracho; noviembre de 2024, M. Strecker, F. Taboada y P. Lima, “Arte rupestre de Roboré”, en el Instituto Goethe, Santa Cruz, evento auspiciado por la Embajada de Alemania; noviembre de 2024, M. Strecker y F. Taboada, conferencia virtual, “El impacto de los incendios al patrimonio natural y cultural del municipio de Roboré (Chiquitania, Santa Cruz)”, en el Conversatorio “Impacto de los incendios forestales en el patrimonio natural y cultural”, organizado por Conservemos, ICOM-Bolivia, ICOMOS-Bolivia y la Universidad Autónoma Juan Misael Saracho, Tarija; febrero de 2025, M. Strecker, F. Taboada y P. Lima, conferencia virtual “Arte rupestre de Roboré, Chiquitania, Bolivia”, disponible en el canal YouTube del Museo de Altamira – <https://www.youtube.com/watch?v=GNV9rVOPT3I>; marzo de 2025, M. Strecker, D. Rumiz, A. Drawert y A. M. Van Dyck, conferencia virtual, “Representation of birds in rock paintings of Roboré, Chiquitania, Dept. of Santa Cruz, Bolivia”, en 51st Annual Midwest Conference on Andean and Amazonian Archaeology and Ethnohistory, Center for Latin American and Caribbean Studies, University of Illinois, Urbana – Champaign, EE.UU.

Novedades de nuestra Directiva y representantes regionales

Freddy Taboada, presidente de la SIARB, participa en los proyectos en Roboré (Santa Cruz), Porco (Potosí) y Curahuara de Carangas (Oruro); en este último, está a cargo del registro digital del arte rupestre de Pulltuma y del trabajo etnográfico con la familia Beltrán, dueños del sitio, apoyado por el antropólogo Genaro Huarita. Participó como conferencista en varios eventos. Publicó en coautoría con otros miembros de la SIARB varios estudios. Además, apoyó decididamente las exposiciones sobre el arte rupestre de Roboré.

Claudia Rivera continúa en la Dirección del Instituto de Investigaciones de Antropología y Arqueología de la Universidad Mayor de San Andrés. Apoyó al proyecto Puesta en valor del arte rupestre de las comunidades de Torcuayo, Chaquilla y Porco del municipio de Porco, Prov. Antonio Quijarro del Depto. de Potosí, para su gestión



Proyecto Porco 2025. El equipo multidisciplinario de la SIARB



Proyecto Porco. Excavación en la cueva Khrai. Foto: Wara Siles.

en el desarrollo turístico, desarrollado por la SIARB. Participó de varios eventos nacionales e internacionales tocando temas referidos a la historia de las mujeres en la arqueología boliviana y sociedades arcaicas y pastoriles en el sur de Bolivia. Publicó, en coautoría, varios artículos sobre la arqueología del sur de Bolivia, destacando entre ellos “Bofedales y quebradas profundas: las manifestaciones rupestres en la quebrada de Qara Tica, Potosí, a través del tiempo”, conjuntamente con Hortensia Nina, Wara Siles y Fernando Arispe (2024).

Matthias Strecker trabaja en forma intensiva en el Proyecto Roboré, con las tareas de coordinación, base de datos de los sitios, análisis del arte rupestre, edición de informes y estudios; ver la noticia arriba. Además, coordina otros proyectos, publicaciones y conferencias de nuestro equipo.

Pilar Lima: Como parte del Proyecto Roboré, Depto. de Santa Cruz, culminó las actividades arqueológicas de la segunda fase del proyecto financiado por la Fundación Gerda Henkel. En ese marco, en abril de este año fue parte el equipo de capacitación a guías locales de la comunidad de Quitunuquiña. Como producto de esas actividades, se realizaron exposiciones y publicaciones junto al equipo del proyecto.

Rosario Saavedra: En el mes de abril, participó junto a la Arqueóloga Mirtha Gómez, en el proyecto de “Datación directa de pigmentos parietales en sitios con arte rupestre en Potosí” realizando la toma de muestras en Thamari del Distrito 18 Municipio de Potosí y en Pignasi del Municipio de Chaquí. El proyecto cuenta con el permiso del Ministerio de Culturas de Bolivia y con la colaboración del laboratorio de datación de muestras arqueológicas de la Eastern Michigan University en Estados Unidos cuya dirección está a cargo de la Dra. Ruth Armitage. - Como coordinadora general del proyecto “Puesta en valor del arte rupestre de las comunidades de Torcuyo, Chaquilla y Porco del municipio de Porco del Depto. de Potosí, para su gestión en el desarrollo turístico”, participó en el trabajo de campo en Porco entre los meses de junio y julio (2025), junto al equipo multidisciplinario de la SIARB (ver la noticia arriba). - En la reciente publicación del libro “Camélidos en el arte sudamericano” publicado por la Universidad Autónoma de Chile, es coautora del artículo de investigación “Camélidos en

el arte rupestre de Bolivia (altiplano y valles)”. En el mes de mayo, en calidad de Firma Autorizada por el Viceministerio de Turismo, junto a la sub alcaldía del Distrito 18 y las autoridades comunales, realizó las gestiones para solicitar la certificación como Destino Turístico a la comunidad de Manquiri, sobre la base de importantes atractivos que posee, como el Templo de Manquiri nombrado Monumento Nacional, el Cementerio ancestral, el Museo Comunitario en la ex hacienda colonial y sobre todo la Fiesta de Pentecostés en devoción al Señor de Manquiri que atrae visitantes a lo largo del año.

Genaro Huarita Choque es investigador adscrito del Instituto de Investigaciones Antropológicas y Museo Arqueológico de la Universidad Mayor de San Simón, Cochabamba. Actualmente cursa estudios de “Maestría de Investigación en Historia” en la Universidad Andina Simón Bolívar, Sede Ecuador (Quito). Colabora con proyectos de registro de la SIARB realizando reportes de visitas de los sitios y estudios antropológicos y etnohistóricos de varias comunidades indígenas del departamento de Oruro.

Anke Drawert y Annemie Van Dyck colaboran en el Proyecto Roboré con visitas a numerosos sitios y registros fotográficos.

Rainer Hostnig continúa trabajando en la reedición del inventario nacional de arte rupestre peruano. Registró nuevos sitios rupestres arcaicos y coloniales en la provincia Chumbivilcas del Cusco. Prosiguió con el registro y mapeo de paleotúneles, interpretados por su morfología y presencia de marcas de garras en paredes y techo como paleomadrigueras excavadas por megafauna del Pleistoceno, posiblemente milodontes y gliptodontes, extintos a inicios del Holoceno. Ver su publicación inicial en nuestro Boletín N° 33. En este Boletín, contribuye con un estudio novedoso de la danza de *Waca Waca* en pinturas rupestres de Espinar, Cusco, Perú.

Martin Künne organizó una exposición sobre el arte rupestre de la Cordillera de Guanacaste (Costa Rica) que se mostró en el Museo-BASA de la Universidad de Bonn (Alemania) hasta junio 2025. Además, está involucrado en la publicación de los resultados científicos del proyecto base de esta exposición y en el establecimiento de nuevos proyectos de documentación universitaria en Costa Rica y Panamá.

Noticias internacionales

Nuevos sitios con arte rupestre declarados Patrimonio de la Humanidad por la UNESCO

La 47ª sesión del Comité de Patrimonio Mundial de la UNESCO tuvo lugar en julio de 2025 en París. Se declararon los siguientes sitios de arte rupestre Patrimonio de la Humanidad:

Australia. Paisaje Cultural Murujuga, Parque Nacional con petroglifos, ubicado en el noroeste de Australia Occidental; esta región es habitado por los aborígenes Ngarda-Ngarli, considerados los dueños tradicionales y cuidadores de las rocas grabadas.

Sud Corea, petroglifos Bangudae, a lo largo del río Bangucheon, sureste de la península de Corea.

Federación Rusa, República Bashkortosta: pinturas de la cueva Shulgan-Tash, ubicada en los Urales, es célebre por albergar más de 200 pinturas rupestres, de entre 16.000 y 20.000 años de antigüedad, consideradas las manifestaciones más orientales del arte Paleolítico europeo; incluyendo la rara representación de un camello.

Cuevas de Peruaçu, Brasil. Este Parque Nacional en Minas Gerais, hogar de más de 2.000 especies y numerosas cuevas con pinturas rupestres, fue reconocido por su biodiversidad y espectaculares paisajes kársticos. Los estudios arqueológicos en la región de Peruaçu ya tienen una larga trayectoria; las primeras investigaciones arqueológicas fueron las de la Misión Arqueológica Francesa (dirigida por André Prous) entre 1978 y 1995. Después, hubo continuación más puntual con investigadores del centro de arqueología del Museu de Historia Natural de la UFMG (Belo Horizonte): André Isnardis, Jacqueline Rodet, Lilian Panachuk y André Prous. Recientemente, hay también un programa de investigaciones de un equipo de la Universidad de São Paulo. Como resultado, hay dataciones que confirman actividades pictóricas desde por lo menos 10.000 años y una datación de 2.800 años para una pintura tipo Caboclo. Los sitios abiertos para visitas (siempre con guías) son las *Lapas* (abrigos o grutas) del Boquete, del Indio, de los Desenhos, de Rezar y do Janelão. Está previsto abrir en el futuro la *Lapa do Malhador*. El parque reúne varias unidades de protección: un parque nacional (Parque Nacional Cavernas do Peruaçu), un parque estatal (Veredas do Peruaçu), un área de protección ambiental (APA). Parte del parque nacional se superpone a las tierras indígenas de la comunidad Xakriabá. Los sitios rupestres se concentran en el parque nacional, administrado por el Instituto Chico Mendes de Conservação da Biodiversidade (ICMBio). (Informe de André Prous)

American Rock Art Research Association (ARARA) - 50 años

Esta organización de investigadores y aficionados voluntarios de los estudios, de la conservación, preservación y difusión del arte rupestre se fundó en mayo de 1974 en Farmington, New Mexico, EE.UU. De un inicio modesto ha crecido enormemente a una de las organizaciones más renombradas y exitosas en este campo a nivel mundial. Ver su página web <https://arara.wildapricot.org/>

Entre sus numerosas actividades, podemos destacar: su simposio anual, las conferencias virtuales mensuales, la publicación de su boletín *La Pintura* y su serie de libros *American Indian Rock Art (AIRA)* basados en trabajos presentados en los simposios, sus comités dedicados a la conservación de sitios y a la educación del público en general sobre los valores del arte rupestre, además sus reconocimientos otorgados a investigadores con actividades destacadas.

En mayo de 2024, ARARA celebró su 50º simposio anual en Farmington, el lugar de su fundación. *Comentario: Felicitamos a nuestros colegas norteamericanos por los innumerables logros de sus actividades por más de 50 años. Estamos felices de haber mantenido estrechos contactos ya desde los inicios de su organización. Agradecemos por haber sido elegidos para su "Conservation and Preservation Award" que en 2002 fue otorgado a Matthias Strecker y a la SIARB.*

Rock Art Australia, organización científica

Rock Art Australia es una organización sin fines de lucro que fue fundada hace unos 25 años; antes se llamaba Kimberley Foundation Australia. Trabaja en proyectos profesionales en la investigación, conservación y difusión del arte rupestre de Australia. Su programa de actividades considera: arqueología; datación del arte rupestre; paleo medio ambiente; conservación y preservación; educación. Esta institución enfatiza una estrecha colaboración con comunidades aborígenes.

En la página web <https://rockartaustralia.org.au/> están disponibles varios excelentes videos que explican los estudios en los sitios con la participación de científicos e informantes nativos; además informaciones sobre el personal de la fundación y los estilos de arte rupestre en Australia.

Se ofrece un folleto con informaciones básicas que resalta la importancia cultural del arte rupestre de Australia,



*Pinturas rupestres de Peruaçu,
Minas Gerais, Brasil. Sítio Lapa de Rezar.
Foto: Andrei Isnardis, 2018.*



*Pinturas rupestres de Peruaçu,
Minas Gerais, Brasil. Sítio Lapa do Caboclo.
Foto: Andrei Isnardis, 2016.*



*Pinturas rupestres de Peruaçu,
Minas Gerais, Brasil. Sítio: Lapa dos Desenhos.
Foto: Andrei Isnardis, 2016.*

las investigaciones científicas, la datación del arte rupestre y la secuencia de los estilos en la región de Kimberley. Rock Art Australia ha logrado la inclusión de los estudios de arte rupestre en la University of Western Australia (UWA) y la University of Melbourne (UoM). Ver: <https://rockartaustralia.org.au/wp-content/uploads/2021/11/RAA-Brochure-2021-e.pdf> - Contacto: hello@rockartaustralia.org.au

Altamira revela nuevos tesoros de arte rupestre desconocidos hasta ahora

El reciente hallazgo de nuevas pinturas y grabados paleolíticos en la cueva de Altamira, situada en Santillana del Mar (Cantabria, España), pone de manifiesto el enorme valor que esta cavidad sigue teniendo para la investigación. Además, confirma que las distintas galerías albergan una cantidad de arte rupestre mucho mayor de lo que se conocía hasta ahora. Estos descubrimientos forman parte del proyecto de investigación titulado “El primer arte de la Humanidad, la cueva de Altamira”, bajo la dirección de Pilar Fatás y Marcos García, cuyos avances han sido detallados en el número XXIX de la revista del Instituto de Prehistoria y Arqueología Sautuola. Pilar Fatás, directora de la cueva de Altamira, ha afirmado que estos recientes hallazgos suponen “abrir una puerta” hacia una mayor comprensión del pasado y de las formas de vida de los seres humanos paleolíticos que habitaron y decoraron las paredes y techos de esta cueva durante al menos 20.000 años.

El estudio realizado y ahora publicado se ha centrado en una pared de 28 metros de longitud del sector V de la cavidad. Se han identificado 33 figuras, entre las que destacan representaciones de animales como ciervos, ciervas y un posible caballo. La mayoría de estas representaciones están realizadas con finos grabados, algunas pintadas en tonalidades rojas con óxido de hierro y otras en negro con carbón vegetal. De estas figuras, diez eran conocidas desde principios del siglo XX, pero lo novedoso radica en la posibilidad de poner en relación su antigüedad con las pinturas de la sala de los policromos, la parte más célebre de la cueva. De este modo se da un paso más en la definición del marco cronocultural del arte de la cueva de Altamira.

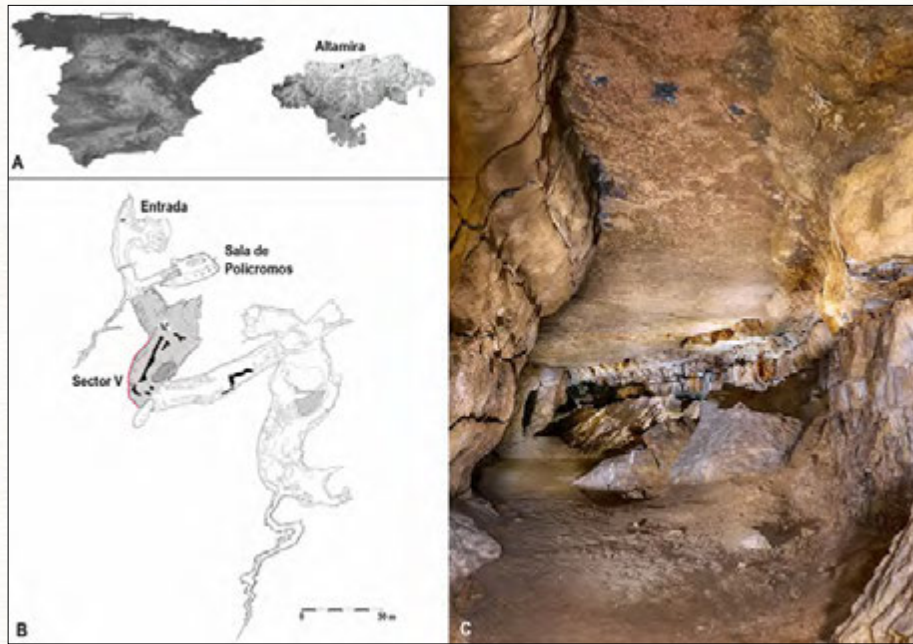
El descubrimiento permite ampliar el inventario del arte rupestre de Altamira, especialmente en las galerías menos estudiadas de la cueva, que abarcan más de 300 metros de longitud y han sido preservadas mediante la aplicación de las medidas necesarias de conservación. Fatás subraya que la relevancia de estas figuras radica en su capacidad para situar cronológicamente las representaciones artísticas realizadas a lo largo de los milenios en que la cueva fue habitada, ofreciendo una visión más completa del legado cultural dejado por sus antiguos moradores. (EFE, El Debate, enero de 2025 – Pilar Fatás).

Colombia: Nuevos estudios de las pinturas rupestres de Chiribiquete

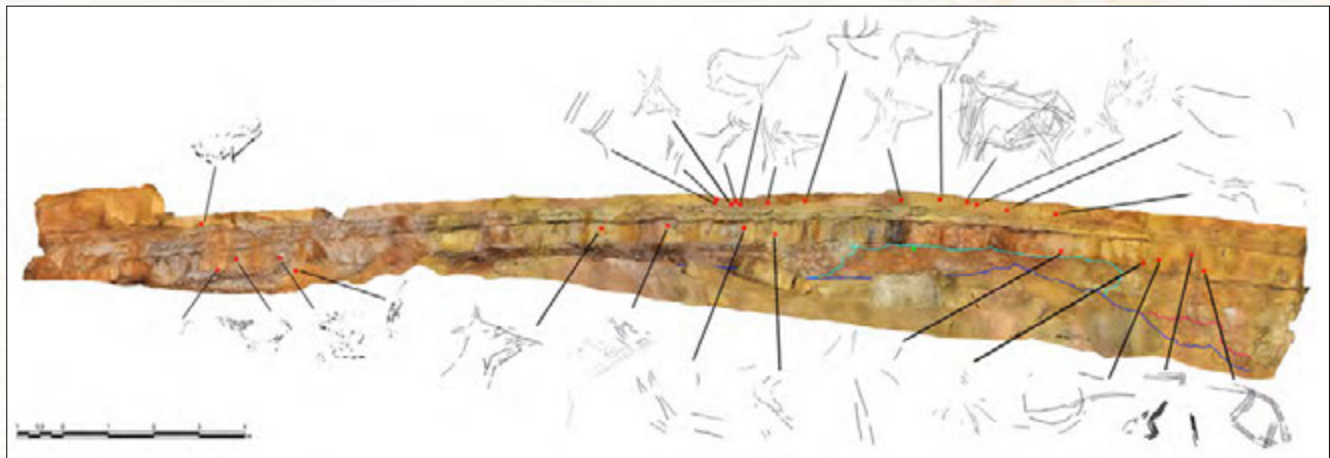
En 1986, el antropólogo Carlos Castaño Uribe, quien para entonces era director de Parques Nacionales Naturales de Colombia, llegó a la región de Chiribiquete. Convencido de que este lugar debía ser protegido, en 1989 Chiribiquete se convirtió en Parque Nacional Natural, inicialmente con casi 1,3 millones de hectáreas, que luego se ampliaron hasta tener en la actualidad 4'266.169 hectáreas –unas 26 veces el área de Bogotá–, distribuidas entre Guaviare y Caquetá, convirtiéndose en el área protegida terrestre más grande de Colombia. A partir de 1991 se organizaron varias misiones de campo que registraron miles de pinturas rupestres.

La última investigación se realizó entre 2021 y 2024, y estuvo a manos del Instituto Colombiano de Antropología e Historia (ICANH). Se usaron técnicas novedosas como el uso de láser, fotogrametría y escaneo 3D. Como resultado, el proyecto logró un registro digital de alta calidad de ocho paneles de arte rupestre en Chiribiquete y seis paneles en la serranía de La Lindosa. En estos paneles se documentaron más de 1.000 figuras rupestres distribuidas en varios murales. En las pinturas se han identificado, por ahora, representaciones de al menos 60 especies de animales, como jaguares, nutrias, dantas, tortugas y bagres, así como de fauna ausente hoy en la región, lo cual aporta información sobre los antiguos paisajes ecológicos. Otros dibujos corresponden a figuras humanas y a especies vegetales. Así mismo, los investigadores realizaron un diagnóstico del estado de conservación del arte rupestre en la serranía y se evidenció que únicamente había afectaciones propias del medioambiente de la selva y del desgaste natural por el paso de miles de años. En el sitio también se encontraron restos de herramientas y restos vegetales, los cuales se sometieron a un análisis de antracología –que estudia los carbones vegetales para reconstruir el uso de la madera por parte de las personas– para conocer más sobre el uso y las especies que los antiguos pobladores de esta zona usaban en su día a día.

Un punto de discusión en los debates arqueológicos del mundo es la datación, y Chiribiquete no es la excepción. En los primeros registros, elaborados en la década de los 90, investigadores como Carlos Castaño Uribe hablaron de indicios de ocupación humana de 19.000 a 21.000 años de antigüedad, dato que pondría a Chiribiquete como uno de los asentamientos humanos más viejos de toda la región. Pero, por otra parte, el consenso científico más extendido señala que, en general, el poblamiento más antiguo de Colombia debería tener entre 13.000 y 14.000 años, en concordancia con los datos actuales sobre el momento en el que comenzaron los poblamientos prehispánicos en el continente. Frente a esa conversación, Fernando Montejo, subdirector de gestión de patrimonio del ICANH



Nuevos estudios del arte rupestre de la cueva Altamira, España: A. Localización de la cueva de Altamira. B. Topografía de la cavidad con indicación del sector V (en fondo gris) y la pared estudiada (línea roja). C. Foto de ambiente del sector estudiado.
© Museo de Altamira. Foto: P. Saura.



Nuevos estudios del arte rupestre de la cueva Altamira, España: Distribución de las representaciones rupestres identificadas.
© Museo de Altamira.



Nuevos estudios del arte rupestre de la cueva Altamira, España: Calco de una figura grabada representando la cabeza de una cierva.
© Museo de Altamira.

dijo que, como la investigación en Chiribiquete ha sido tan limitada, hay pocos datos sobre la cronología de este sitio. En la nueva investigación se realizaron excavaciones controladas y se analizaron muestras de fragmentos de carbón y semillas de palma que permitieron obtener seis dataciones radiocarbónicas por AMS (método arqueológico de datación), con cronologías que oscilan entre 1.175-1.273 y 4.150-3.973 años. Para este análisis de la cronología se usó por primera vez en Colombia una técnica de datación por arqueomagnetismo, que resultó exitosa.

Alhena Caicedo, directora del instituto, recordó que en los más de 4 millones de hectáreas del parque habitan buena parte de las especies endémicas amazónicas del país. “En 2018, Chiribiquete fue declarado patrimonio mixto de la humanidad, cultural y natural” por la UNESCO. (El País, María Isabel Ortiz Fonnegra, 29.6.25 – redacción propia).

Arte rupestre de Tastil (Salta, Argentina, Patrimonio Mundial UNESCO): avanzan los estudios del paisaje rupestre visual y sonoro

Investigaciones recientes realizadas por equipos del Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas de Argentina (ICSOH-CONICET) y la Universidad de Buenos Aires, junto con profesionales de México y España, han documentado más de 3.700 bloques con arte rupestre en las inmediaciones del poblado arqueológico de Tastil, declarado Patrimonio Mundial por la UNESCO en el año 2014 como parte del Qhapaq Ñan (Sistema Vial Andino). Se estima que podrían existir alrededor de 8.000 bloques con grabados, lo que posiciona a Tastil como una de las mayores concentraciones de arte rupestre del país y de relevancia mundial. Los trabajos, dirigidos por el Lic. Bernardo Cornejo Maltz (ICSOH-CONICET, UBA), buscan responder una pregunta clave: cómo incidieron las prácticas artísticas (visuales, sonoras y performáticas) en los procesos sociopolíticos, identitarios y territoriales de los grupos que habitaron o transitaban Tastil en tiempos prehispánicos. Uno de los hallazgos más relevantes del proyecto ha sido la identificación de cientos de casos de “arte rupestre sonoro”: litófonos o rock gongs que fueron dibujados y tañidos como instrumentos musicales, probablemente fusionando ambas expresiones en un mismo acto (Cornejo Maltz 2023; Vitry et al. 2022).

El poblado arqueológico de Tastil tiene una extensión de 17 hectáreas densamente construidas, con plazas, caminos principales y secundarios, collcas o almacenes y sectores de viviendas. Fue construido durante el Período de Desarrollos Regionales (1000 – 1450 d.C.) y llegó a albergar aproximadamente 3.000 personas (Cigliano 1973), hasta su desdoblamiento en el marco de la ocupación incaica (Vitry 2003). Tastil operó como un centro de intercambio, político

y ceremonial que involucró a grupos de regiones aledañas, como el Valle Calchaquí y la Quebrada de Humahuaca, y otras más distantes, como el litoral pacífico (Chile) y el sur de Bolivia. Los investigadores han revelado que una parte considerable de estos diseños rupestres precede en al menos cuatro siglos a la formación del poblado, lo que abre nuevas perspectivas sobre la historia de ocupación de la región y la importancia de las prácticas artísticas en la integración de grupos diversos. Una selección de los registros sonoros ha sido incluida en el Programa Sonidos y Lenguas del Ministerio de Cultura de la Nación Argentina. Para saber más sobre el Proyecto Arte Rupestre Tastil: <https://conicet-ar.academia.edu/BernardoCornejoMaltz> / <https://sonidosylenguasargentina.cultura.gob.ar/fuente/bernardo-gabriel-cornejo-maltz/>

Congreso Nacional de Arqueometría, Argentina

Entre el 15 y el 16 de julio de 2024 sesionó en Córdoba la 9ª versión del Congreso Nacional de Arqueometría, patrocinado por la Universidad nacional local y el INDACOR (Instituto de Antropología de Córdoba, Argentina). Como su nombre lo indica, la reunión tiene como fin agrupar todos los resultados y experiencias relacionadas con las ramas de la arqueología que a su vez se sustentan en prácticas de las ciencias exactas. Como en las últimas décadas se introdujeron en el ámbito académico muchísimas mediciones y modos de enfocar la materialidad del pasado, este congreso contó con varios ejes, cada uno de ellos con variados participantes de las más diversas universidades de Argentina y también de países como Chile y Colombia.

Para el arte rupestre se abrió un eje específico coordinado por el Dr. Lucas Gheco, quien a su vez presentó mediciones relacionadas con el arte rupestre pintado de Inca Cueva 1 y 4 (Jujuy). También hubo otras presentaciones relativas al arte rupestre de Jujuy, como la de Rodríguez Curletto y Angiorama sobre la zona Pozuelos, al arte grabado de Tucumán (presentación de Corbalán y Rodríguez Curletto), sobre la Piedra Tallada de San Pedro de Colalao, sobre el arte pintado de Catamarca (Boscatto y Ahets Etcheberry), y sobre maquetas grabadas en el valle Calchaquí, Salta (por parte de los especialistas Coll, Paya, Basile, Castellanos y Williams). Para Patagonia hubo ponencias relativas al arte rupestre de Neuquén (Cueva Huenul, por parte de Romero Villanueva y Marcela Sepúlveda) y Chubut (varios sitios aledaños al Río Pinturas, ponencia a cargo de Lucía Gutiérrez y Adeline Bonneau). Respecto a Chile, se pueden anotar las presentaciones de Fernanda Gurovich Herrera, en relación a Tambo El Pangue, y de Catalina Venegas en relación a sitios diversos y variadas tecnologías.

Otro “eje temático” (o simposio), el de pigmentos, arrojó ponencias también muy significativas: aporte



Proyecto Arte Rupestre Tastil - Argentina. Fotografía aérea: Qhapq Nan Salta - Patrimonio Mundial UNESCO

Tastil (Salta, Argentina, Patrimonio Mundial UNESCO). Imagen aérea del poblado arqueológico de Tastil (Autor: Qhapq Nan Salta) y grabados rupestres del cerro El Duraznito (Autor: Bernardo Cornejo Maltz).



*Geoglifos de Atacama, norte de Chile (Fundación del Desierto de Atacama).
a: Chug Chug Este; b: Quebrada Pintados Este; c: Alto Barranco.*

relacionado con Palli Aike, Santa Cruz-Argentina-, donde se indaga sobre la composición del color blanco y el negro (Charlin, Rodríguez, Di Salvo, Manzi, Funes), sobre el negro carbón en el sitio Oyola en Catamarca (Landino, Gheco y Marte) y en Antofagasta de la Sierra - Catamarca (Puente, Botta, Desimone, Porto López).

Además, la ponencia de Lorena Ferraro se refirió a la posibilidad de fechar arqueométricamente ciertos grabados de Talampaya (La Rioja) y pinturas de Lilhuel Calel (La Pampa).

Lo aportado por los equipos argentinos que trabajan en Egipto trajo un aire de exotividad a todo lo antes anotado, ya que un grupo interuniversitario trabaja en una tumba en Luxor, visibilizando imágenes e inscripciones en su interior. (Informe de Alicia Fernández Distel)

Minas Gerais: exposición sobre arte rupestre del Brasil

Esta exposición, organizada por André Prous, se presentó en el Museu de História Natural de la Universidad Federal de Minas Gerais (Belo Horizonte - Brasil), desde octubre de 2024, hasta junio de 2025. Posteriormente se trasladó al Centro Cultural de la misma universidad, en el centro de la ciudad.

Presentó fotografías (como en la anterior muestra en Atenas el año 2023), de arte rupestre en varias regiones del Brasil, además paneles con reproducciones de pinturas en la escala 1:5, del sitio Cocais en la región central de Minas Gerais y de un sitio del valle del río Peruaçu, para contrastar las diferencias regionales. También se presentaron dos bloques grabados de dos sitios que la policía recuperó de coleccionistas, así como muestras de pigmentos minerales y percutores para grabados.

Exposición: El Pasado Presente en el Futuro Desierto. Las Líneas de Atacama

Esta exposición se presentó desde el 5 de noviembre hasta el 6 de diciembre, 2024, en el Museo Regional de Antofagasta, Chile, siendo presentada previamente en el Palacio Pereira, en Santiago de Chile (2022-23), en la Bial de Arte de Thailandia (2020) y en la Trienal de Arquitectura en Sharjah, Emiratos Árabes Unidos (2019). Corresponde a una síntesis de la investigación arqueológica, colaborativa e interdisciplinaria, realizada por la Fundación del Desierto de Atacama que, a través de animaciones y piezas audiovisuales, busca profundizar en las líneas y geoglifos de Atacama como testimonios tangibles de nuestra herencia cultural. Reflexiona en torno a la vulnerabilidad y amenazas de los geoglifos andinos y nos devela cómo las antiguas líneas de la

historia persisten en el desierto, pese a todo, con su fragilidad e insistencia milenaria.

Es la invitación a un “viaje por el tiempo” por la historia visual de los últimos cinco milenios del desierto andino, junto al viejo Qhapaq Vilca y su caravana de llamas, recorriendo por senderos reales e imaginarios del pasado que se resisten a desaparecer (Pasado Presente), así como por las líneas del presente extractivista que se superponen a ese milenario pasado (Presente Pasado) y que nos proyectan un futuro global cada vez más desértico (Futuro Desierto). Se incluye además una animación de la historia visual del sitio arqueológico Geoglifos de Chug Chug, recreada en una maqueta a escala 1:250 con mapping.

Tarapacá / Chile, destrucción de geoglifos

En septiembre pasado Gonzalo Pimentel, Presidente de la Fundación del Desierto de Atacama (<https://www.fundaciondesiertootacama.cl/>), denunció la destrucción de los milenarios geoglifos de Alto Barranco (Tarapacá) por parte de personas en motos y jeeps 4x4 que han estado dañando el sitio desde hace más de una década. La denuncia que se hizo a través de las redes sociales de la fundación, generó una amplia repercusión mundial, produciéndose varios reportajes en importantes medios de comunicación, como los elaborados por el New York Times (<https://www.nytimes.com/2024/09/24/science/geoglyphs-atacama-desert-rallies.html>) y el diario El País (<https://elpais.com/chile/2024-09-27/la-huella-de-los-conductores-sobre-los-geoglifos-en-el-desierto-de-atacama-provoca-danos-irreversibles-es-una-tragedia.html>).

In memoriam Niède Guidon (1933-2025)

Esta arqueóloga franco-brasileña falleció el 4 de junio pasado a la edad de 92 años. Fue enterrada en el jardín de su casa, en São Raimundo Nonato. Guidon nació en 1933 en Jaú, en el interior del Estado de São Paulo. Estudió Historia Natural en la Universidad de São Paulo (USP) y se especializó en Arqueología Prehistórica en la Universidad La Sorbona, en París y obtuvo su doctorado. Una de sus abuelas era francesa.

Guidón será recordado siempre por su labor de crear el Parque de Arte Rupestre de Serra da Capivara en el Estado de Piauí, noreste de Brasil. En 1978 solicitó al gobierno brasileño la creación del parque cuya demarcación se completó en 1990, en el territorio que consolidó sus investigaciones arqueológicas, durante tres décadas. Desde 1988 fue patrocinada por el IBAMA (Instituto Brasileño del Medio Ambiente y de los Recursos Naturales Renovables), que en 1991 la designó para coordinar el Plan de Manejo del Parque, el cual realizó con la participación activa de



*Niède Guidon,
Foto: Jean-Loïc Le Quellec.*

El arqueólogo Giuseppe Orefici.



*La historiadora Ximena Medinaceli.
Foto: Pilar Lima, 2014.*

las comunidades de la región. Niède se convirtió en la responsable de preservación, desarrollo y administración. Además, en 1991, el Parque de Serra da Capivara fue reconocido como Patrimonio de la Humanidad por la UNESCO; abarca 130.000 hectáreas. Guidon y su equipo identificaron más de 700 yacimientos prehistóricos en la región de la Serra de Capivara, entre ellos 426 sitios con arte rupestre. “Con valentía, pasión y compromiso con la ciencia, fundó la Fundación Museo del Hombre Americano (FUMDHAM) y luchó durante décadas para proteger y difundir la riqueza arqueológica de Brasil. Su carrera deja un legado incommensurable para la ciencia, la cultura y la memoria de nuestro país. Su nombre queda grabado para siempre en la historia”, señala un comunicado del parque. Aparte del Museo del Hombre Americano, también fundó en Piauí el Museo de la Naturaleza con una colección importante de fósiles, inaugurado el año 2018.

Tras décadas de investigaciones, Guidon y su equipo postularon que toda esa región estaba habitada por grupos de cazadores y recolectores hace por lo menos 32.000 años, muchísimo antes de lo comprobado hasta entonces, y, después, por ceramistas y agricultores. Su artículo, publicado en 1986 en la revista *Nature*, fue recibido con enorme escepticismo por numerosos colegas. Guidon explicó en una entrevista citada por *Folha de S. Paulo*: “Lo que a mí me interesa no es la edad, no estoy buscando los humanos más antiguos de América. Lo que yo quería era estudiar las pinturas rupestres”. (Ver su artículo en nuestro Boletín N° 3, 1989)

Otra faceta de su proyecto en la Serra da Capivara fue el trabajo social con las comunidades ya que estaba convencida que solamente de esta manera los pobladores locales apoyarían la creación y la administración del parque (ver el artículo de A.-M. Pessis, “Parque Nacional Sierra de Capivara (Brasil): políticas y acciones de preservación”, en *Contribuciones al Estudio del Arte Rupestre Sudamericano*, N° 4, SIARB 1995).

La escritora Adriana Abujamra, autora del libro “Niède Guidon - Una arqueóloga en el Sertão”, sostiene que la especialista provocó una revolución femenina en el interior de Piauí al llegar en la década de 1970. “Lideró una revolución femenina al contratar solo a mujeres como guardianas del parque. La actual jefa del parque era una niña cuando Niède llegó y fue inspirada por ella. Hablaba de proteger el medio ambiente en una época en la que casi nadie lo hacía. Sin su trabajo, quizá ni siquiera tendríamos las pinturas rupestres, la fauna y flora conservadas”, dijo.

El director del Museo Nacional de la Universidad Federal de Río de Janeiro, Alexandre Kellner, lamentó profundamente la noticia del fallecimiento de una de las

principales arqueólogas del país. “Las contribuciones de la profesora Niède Guidon tendrán un impacto duradero, no solo en el campo de la arqueología, sino también en todos los que se dedican a preservar el patrimonio científico, histórico y cultural de nuestro país”.

La arqueóloga fue galardonada con el Premio Almirante Álvaro Alberto 2024. Este reconocimiento, otorgado cada año por el Consejo Nacional de Desarrollo Científico y Tecnológico, el Ministerio de Ciencia, Tecnología e Innovación y la Marina de Brasil, destaca a científicos brasileños que han realizado aportes significativos a la ciencia y la tecnología del país. La ceremonia tuvo lugar en el marco de la Reunión Magna de la Academia Brasileña de Ciencias. Además, Guidon recibió la Gran Cruz de la Orden del Mérito Científico del Ministerio de Ciencia, el Premio Verde de la organización pacifista y ecologista Paliber, el Premio Príncipe Claus del gobierno holandés (2005), el Premio de la Fundación Conrado Wessel para la Cultura, el Premio Científico del Año de la Sociedad Brasileña para el Progreso de la Ciencia, y la Orden de la Legión de Honor del gobierno francés. (El País – Ana Cristina Campos, - Reportera de Agência Brasil – Wikipedia y datos SIARB)

In memoriam: Giuseppe Orefici (1946-2025)

Este investigador italiano falleció el 26 de junio, 2025 en Brescia, a la edad de 79 años. Se graduó en Arquitectura; se destacó por sus investigaciones de la cultura y del arte rupestre de Nazca, como Presidente del Centro de Estudios Arqueológicos Precolombinos (CEAP) en Nasca y Director del Museo Arqueológico “Antonini” de Nasca. Dirigió desde 1982 el “Proyecto Nasca” en el centro ceremonial de Cahuachi y otros importantes yacimientos del Valle del Río Nazca. Fue declarado Doctor Honoris Causa de la Universidad Ricardo Palma.

Algunas de sus publicaciones: “Nasca: arte e società del popolo dei geoglifi”. Jaca Book, Milano, 1993. - “Max Uhle y las investigaciones arqueológicas en la región de Nazca”. En: *Indiana*, Vol. 15 (1998): 217-255. Berlín. - “Palaeodemography of the Nasca valley: reconstruction of the human ecology in the southern Peruvian coast”. En: *Homo-journal of Comparative Human Biology* 2001. - “Integrated remote sensing techniques for the detection of buried archaeological adobe structures: preliminary results in Cahuachi (Peru)”. En: *Advances in Geosciences* 2008. (Giuseppe Orefici y Nicola). - “Addressing the challenge of detecting archaeological adobe structures in Southern Peru using QuickBird imagery”. En: *Journal of Cultural Heritage* 2009. (Giuseppe Orefici, Nicola Masini y Rosa Lasaponara). - “Cahuachi. Capital Teocratica Nasca”. Universidad de San Martín de Porres, Lima 2012. - “Mensajes de nuestros antepasados: petroglifos

de Nasca y Palpa”. Apus Graph Ediciones, Lima, 2013. - “The Ancient Nasca World: New Insights from Science and Archaeology”. Springer International Publishing, 2016 (Rosa Lasaponara, Nicola Masini y Giuseppe Orefici, eds.). - “Archaeogeophysical investigations in Tiwanaku: preliminary results”. En: Geophysical Research Abstracts, 2017 (Nicola Masini, Maria Sileo, Rosa Lasaponara, Giovanni Leucci, Giuseppe Orefici y Enzo Rizzo). - “Cultura alimentaria de los antiguos Nazca”. Universidad San Martín de Porres 2019. - “Integration and (Re)Use of Digital Data in a Geomatics-Virtual Reality Workflow for Heritage Site Virtual Reconstruction: the Case of Tiwanaku UNESCO Site, Bolivia”. En: Lecture Notes on Computer Science, Vol. 15029, Springer 2024 (Ashraque Bastawrous, Gabriele Bitelli, Anna Forte y Giuseppe Orefici).

In memoriam: Ximena Medinacelli González (1955-2025)

Esta historiadora boliviana, internacionalmente reconocida, falleció el 3 abril de 2025. Sus investigaciones históricas tuvieron varias vertientes: género y etnohistoria, particularmente de la Colonia temprana, además del tema de los camélidos en las sociedades indígenas. Hizo estudios de historia en la UMSA (La Paz), en La Rabida (España) y en la Universidad de San Marcos (Perú), donde consiguió el título de doctorado en 2007 con el trabajo “Los pastores de Oruro, mediadores culturales durante la colonia temprana”. Se desempeñó como docente investigadora titular del Instituto de Investigaciones Bolivianas y de la Facultad de Humanidades de la UMSA. Asimismo, Medinacelli fue directora del Archivo Histórico de la Paz durante ocho años. Además, fue consejera de la Fundación Cultural del Banco Central de Bolivia. Integró la Academia Boliviana de Historia, la Sociedad Boliviana de la Historia, el Instituto Histórico y Geográfico de Santa Catarina, además la Academia Colombiana de Historia.

Ximena Medinacelli coordinó la obra “Historia de Bolivia”, que la Fundación Cultural del Banco Central de Bolivia solo financió hasta el segundo tomo, pero completó la publicación de los seis tomos de “Bolivia: su historia”, con la Coordinadora de Historia. Entre sus publicaciones destacan: “Imágenes y Presagios. El escudo de los Ayaviri, Mallkus de Charcas”. La Paz 1991 (en colaboración con Silvia Arze). - “Etnicidad, economía y simbolismo en los Andes”, La Paz 1992 (compilación conjunta con Rossana Barragán, Laura Escobari y Silvia Arze). - “Los mallkus de Charkas. Redes de poder en el Norte de Potosí (siglos XVI-XVII)”. En: Estudios Bolivianos, N° 2, 1996. - “De indias a Doñas. Mujeres de la élite indígena en Cochabamba, siglos XVI-XVII”, La Paz 1997 (en colaboración con Pilar Mendieta). - “Historia y Actualidad - Norte de Potosí”, 1997, serie de 6 cuadernos (en coautoría con Silvia Arze y Ricardo Calla). - “Prestigio

y poder en élites indígenas en situación colonial: El norte de Potosí - Bolivia, en el siglo XVII”. En: Latin American Literary Review, N° 52. Pittsburgh 1998. - “Los círculos de los soles y las lunas”. En: Bolivia, siglo XX. La formación de la Bolivia contemporánea: 509-531. La Paz 1999 (con Lazo de la Vega y Capra). - “El discurso de la evangelización del siglo XVI” (X. Medinacelli, coord.), La Paz 2001. - ¿Nombres o apellidos?: el sistema nominativo aymara. Sacaca, s. XVII. La Paz 2003. - “La cultura de los llameros a través del diccionario aymara de Bertonio”. En: Historia y Cultura, N° 28, La Paz 2003. - “Mediadores de altura, los pastores de Oruro en la Colonia temprana”. En: Passeurs, mediadores culturales y agentes de la primera globalización en el Mundo Ibérico, siglos XVI-XIX, Lima 2005. - “Temas sobre la historia de Oruro” (X. Medinacelli, coord.), 2006. - “La Paz. Historia y contrastes”, 2007 (con Fernando Cajías, Rossana Barragán y Magdalena Cajías). - “Historia de Bolivia. Período Prehispánico”, 2007 (2 vols., X. Medinacelli, coord.). - “Paullu y Manco ¿una diarquía inca en tiempos de conquista?” En: Bulletin de l’IFEA, Vol. 36, N° 2. Lima 2007. - “Potosí y La Plata: La experiencia de la ciudad andina (siglos XVI-XVII)”. La Paz 2008. - “Los orígenes multi-culturales de La Paz”, 2009. - “La construcción de lo urbano en Potosí y La Plata. Siglos XVI y XVII”, 2009 (con Marcela Inch, Pablo Quisbert, Eugenia Bridikhina y María Luisa Soux) - “Los llameros andinos, mediadores de altura”. En: Anales de la Academia boliviana de Historia, 2009. - “Los Quillacas, Potosí y la sal: formas culturales de transición de un sistema de intercambio a otro mercantil”. En: Mina y metalurgia en los Andes del Sur desde la época prehispánica hasta el siglo XVII: 279-301. Sucre 2009. - “Los pastores de Carangas y la territorialidad dispersa en el siglo XVI”. En: La iglesia de Curahuara de Carangas, La Paz 2009. - “Sariri. Los llameros y la construcción de la sociedad colonial”, 2010. - “Los carangas y la organización territorial en markas”. En: Anuario de Estudios Bolivianos, Archivísticos y Bibliográficos. Sucre 2010. - “Pleitos y Riqueza. Los caciques andinos en Potosí del siglo XVII” (X. Medinacelli y M. Inch, coords.), Sucre 2011. - “La historia colonial desde la mirada de la generación del ’52. En: Ciencia y Cultura, N° 29: 177-186. La Paz 2012. - “Desde el centro y la periferia. Experiencia de investigación etnohistórica en Bolivia”. En: Los estudios andinos hoy: 177-185. Tucumán, Argentina 2013. - “Una mirada al pasado prehispánico del valle de La Paz desde una perspectiva multidisciplinaria”. En: Markas, Tambo y Waq’as: Los Caminos de la Memoria del Valle La Paz - Chuquibambilla: 141-157. La Paz 2015. - La Guerra del Pacífico y los ayllus: una lectura de la pintura mural del baptisterio de Sabaya. En: Boletín del Museo Chileno de Arte Precolombino, Vol. 21, N° 1: 79-93. Santiago 2016. - “A Worldwide Network for Comparative Studies on Caravans: Past, Present, & Future (Editorial). En: Chungara, Revista de Antropología Chilena, Vol. 49, N° 3: 2197-307. Arica 2017 (con P. B. Clarkson, C. M. Santoro, T. E. Levy et al.).

Comentario: Se fue una excelente historiadora, nuestra querida colega y amiga. Colaboró con Matthias Strecker en el estudio de pinturas rupestres indígenas que se relacionan con la rebelión de Tupac Katari. Gracias, Ximena, y que descanses en paz.

V CONAR, Argentina 2026

El V Congreso Nacional de Arte Rupestre (CONAR) tendrá lugar del **16 al 19 de noviembre de 2026** en la ciudad de **Puerto San Julián, provincia de Santa Cruz** y será

organizado por la Universidad Nacional de la Patagonia Austral, Unidad Académica San Julián y el Laboratorio de Estudios Patagónicos. Patrimonio, Arqueología y Comunicación (LEPPAC) integrado por docentes e investigadores de la Facultad de Ciencias Naturales y Museo, Universidad Nacional de La Plata (FCNyM/UNLP) y CONICET. El V CONAR, será la primera edición que se realiza en territorio patagónico. La ciudad de Puerto San Julián, provincia de Santa Cruz, se encuentra a 360 km al norte de la capital provincial, Río Gallegos, y a 427 km al sur de Comodoro Rivadavia, Chubut. Contacto: vconar2026@gmail.com

Leonardo Páez

Laboratorio de Estudios Interdisciplinarios de Cultura Material
Universidad Federal de Pelotas, Brasil

Sobre el ciclo de conferencias “Arte rupestre de las tierras bajas del norte de Suramérica”

About the series of presentations on rock art of the lowlands in the North of South America

Recibido: 28 de enero, 2025 – Aceptado: 23 de febrero, 2025

Resumen

Presentamos un informe sobre el ciclo de conferencias “Arte Rupestre de las Tierras Bajas del Norte de Suramérica”, detallando los avances y desafíos en el estudio del arte rupestre de este territorio que abarca Venezuela, Guyana, Surinam, Guayana Francesa y partes de Colombia, Brasil, Ecuador y Perú. Enfatizamos los resultados de su segunda edición, celebrada online el 23 y 24 de diciembre de 2024 con el auspicio de la Universidad Federal de Pelotas de Brasil. El evento, junto con la creación de la Red de Investigadores de Arte Rupestre del Norte de Suramérica (RIARN), se consideran puntos nodales para el afianzamiento de un enfoque macrorregional conjunto que supere visiones fragmentadas en el estudio de este legado histórico y coadyuve a su posicionamiento en la escena ‘rupestrológica’ y patrimonial global.

Palabras clave: arte rupestre, tierras bajas del norte de Suramérica, arqueología, patrimonio mundial.

Abstract*

This report presents an overview of the conference cycle “Rock Art of the Lowlands in Northern South America”, detailing the progress and challenges in the study of rock art in this region, which encompasses Venezuela, Guyana, Suriname, French Guiana, and parts of Colombia, Brazil, Ecuador, and Peru. We focus on the results of its second edition, held online on December 23 and 24, 2024, under the sponsorship of the Federal University of Pelotas in Brazil. The event, along with the creation of the Northern South American Rock Art Research Network (RIARN), is considered a key milestone in strengthening a macrorregional approach that overcomes fragmented perspectives in the study of this historical heritage and contributes to its positioning within the global ‘rupestrológica’ and heritage discourse.

Keywords: rock art, lowlands of Northern South America, archaeology, world heritage.

Las tierras bajas del norte de Suramérica (TBNS) abarcan territorios actuales de Colombia, Venezuela, Brasil, Guyana, Surinam, Guayana Francesa, Ecuador y Perú. Este vasto espacio, que supera los tres millones de kilómetros cuadrados, constituye un entorno distintivo en el que las interrelaciones naturales y culturales han sido fundamentales para la configuración de dinámicas humanas a lo largo de milenios.

Desde el punto de vista geográfico, las TBNS presentan una diversidad de paisajes que incluyen sabanas, bosques tropicales, costas caribeñas y sistemas montañosos. Su extensa red hidrográfica, que abarca ríos como el Orinoco, Amazonas, Negro, Trombetas, Caquetá,

Esequibo, Corentyne, Guaviare, Branco y Caroní, ha sido crucial en términos de movilidad, comunicación y desarrollo cultural de los pueblos amerindios. Estas vías fluviales facilitaron el transporte de bienes y personas, convirtiéndose en corredores de transmisión cultural, espiritual y tecnológica, y conectando territorios y comunidades que hoy están divididos por fronteras político-administrativas artificiales.

En ese contexto de interdependencias en las TBNS, el arte rupestre se presenta como un medio de comunicación, memoria e interrelación cultural. Este fenómeno es el resultado de una compleja red de relaciones que refleja las interacciones, valores, prácticas y creencias de los grupos

* Texto revisado por Monica Barnes



Ubicación aproximada de los sitios tratados en el II ciclo de conferencias: 1) Serra da Capivara (estado de Piauí, Brasil); 2) cuenca alta del río Negro-Guainía (límites Venezuela, Colombia y Brasil); 3) raudales de Átures y Maipures (Medio Orinoco, límites Colombia y Venezuela); 4) piedemonte tachirenses (estado Táchira, Venezuela); 5) cuenca del río Marañón (región Amazonas, Perú); 6) Arara Vermelha (estado de Roraima, Brasil); 7) Monte Alegre (estado de Pará, Brasil); 8) Serranía de La Lindosa (Departamento del Guaviare, Colombia); 9) Piedra Pintada (estado Carabobo, Venezuela); 10) cuenca del río Caquetá (sur-sureste de Colombia); 11) Cuenca del río Parguaza (Medio Orinoco, estado Bolívar). Elaboración propia sobre mapa base ArcGIS Earth.

originarios que habitaron la macrorregión. Como expresión visual y simbólica, el arte rupestre constituye un testimonio de las dinámicas culturales y de los procesos históricos de larga duración que caracterizan a las TBNS.

La situación descrita resalta la necesidad de abordar el estudio del arte rupestre de las Tierras Bajas del Norte de Suramérica (TBNS) desde un enfoque macrorregional integrado. Esta labor presenta importantes desafíos en los ámbitos científico y patrimonial. Por un lado, se enfrenta a las visiones fragmentadas que han predominado en los estudios arqueológicos, que se han centrado en datos derivados de vestigios cerámicos y otros artefactos muebles. En contraposición, se propone una perspectiva holística que reconoce las conexiones históricas y culturales potenciales entre los productores y usuarios de sitios y manifestaciones rupestres. Además, este enfoque abre la posibilidad de incluir este legado en la lista del Patrimonio Mundial de la UNESCO, subrayando su valor universal excepcional como testimonio de las dinámicas sociales de un territorio cultural e históricamente interconectado. Esta nueva perspectiva no solo permite documentar el pasado, sino que también actúa como un puente que vincula dicho pasado con el presente, estableciendo conexiones entre las comunidades actuales y su legado ancestral.

Tomando en cuenta estas ideas, en 2021, en el marco del cumplimiento de las metas de producción técnica del Doctorado en Memoria Social y Patrimonio Cultural de la Universidad Federal de Pelotas (UFPeL, Brasil), propusimos la institucionalización de un evento que permitiera la divulgación de pesquisas y potenciara el diálogo e intercambio entre investigadores de arte rupestre de las TBNS. Planteamos también la conformación de la ‘Red de Investigadores de Arte Rupestre del Norte de Suramérica’ (RIARN), que cumpliera la función de diseñar y ejecutar proyectos de investigación que incrementen, desde todos los ámbitos y perspectivas, el conocimiento sobre el arte rupestre de las TBNS.

Tenemos, pues, dos puntos nodales para el posicionamiento de un enfoque macrorregional conjunto en el estudio del arte rupestre de las TBNS. El tratamiento unitario del arte rupestre macrorregional le otorgaría a este legado histórico un valor superior a la suma de sus partes y, concomitantemente, relevancia en la escena ‘rupestrológica’ global y las agendas gubernamentales, académicas y educativas, tanto nacionales, regionales y locales.

A tres años de la promulgación de la propuesta, aún queda un largo camino por recorrer. Sin embargo, se han logrado avances prometedores. Los contactos entre colegas investigadores se han incrementado, y la idea de conformar la RIARN, aunque avanza de manera modesta, sigue siendo

una posibilidad en la mesa. La institucionalización del evento está en proceso, y se vislumbra como una actividad bianual. En diciembre de 2021, se llevó a cabo el ‘I Ciclo de Conferencias sobre Arte Rupestre de las Tierras Bajas del Norte de Suramérica’, en modalidad online y con el auspicio de la UFPeL. En esta primera edición participaron diez investigadores de Colombia, Brasil y Venezuela, cuyas presentaciones están disponibles en línea (Tacarigua Rupestre 2021).

El pasado 23 y 24 de diciembre de 2024, también en modalidad online y auspicio de la UFPeL, se llevó a cabo la segunda edición del ciclo de conferencias. La participación esta vez fue de 17 especialistas de arte rupestre, presentándose un total de 12 disertaciones. Al igual que en la primera edición, las exposiciones quedaron disponibles online y pueden ser citadas, almacenadas y clasificadas como un recurso formal en investigaciones o proyectos.

Durante las palabras de apertura de esta segunda edición, se subrayó la importancia de tratar el arte rupestre de las TBNS desde una perspectiva macrorregional, como también de institucionalizar eventos de este tipo para superar barreras nacionales y fomentar colaboraciones interdisciplinarias. Se destacó la importancia de avanzar en su comprensión y valoración como elemento central de las dinámicas históricas y culturales. Asimismo, se señaló la necesidad de conformar espacios de encuentro y organización entre investigadores que fomenten trabajos colaborativos (Páez, 2025).

La primera conferencia estuvo a cargo de Maria Conceição Lage, presentando un análisis sobre la conservación de sitios con arte rupestre en Brasil. Lage (2024) enfatizó la importancia de diagnosticar las condiciones de conservación y de involucrar a las comunidades locales en las estrategias de preservación, destacando que estas acciones no solo buscan proteger el patrimonio cultural sino también fomentar un sentido de pertenencia entre las comunidades espacial e históricamente involucradas.

Silvia Vidal continuó la sesión con una ponencia sobre los ciclos de historia y geografía sagradas de los pueblos arawaks y su relación con el arte rupestre. Vidal (2024) argumentó que muchos de los petroglifos de las TBNS son registros de los procesos de expansión arawak y de su interacción con otros grupos indígenas, reflejando sistemas complejos de alianzas y narrativas compartidas.

Cerrando la sesión matutina, José Oliver, Natalia Lozada-Mendieta y Philip Riris (2024) presentaron un estudio sobre los petroglifos monumentales del Medio y Alto Orinoco. Su investigación resaltó cómo los diseños serpentiformes distinguibles están profundamente

conectados con las cosmovisiones indígenas y ocupan un lugar central en el paisaje social de ese territorio.

La sesión vespertina del primer día comenzó con la presentación de Anderson Jaimes Ramírez, quien exploró la relación entre los petroglifos y los modelos de producción agrícola en el piedemonte tachirense venezolano. Jaimes Ramírez (2024) destacó cómo estas representaciones rupestres reflejan los imaginarios colectivos relacionados con la agricultura y su centralidad en la vida cotidiana y espiritual de las comunidades originarias.

A continuación, Daniel Castillo Benítez y María Susana Barrau (2024) compartieron los resultados de ocho años de investigaciones en la cuenca del río Marañón, Perú. Su enfoque integrador reveló cómo las pinturas rupestres allí localizadas reflejan actividades de caza y rituales chamánicos, mientras que ofrecen una secuencia estilística tentativa basada en excavaciones controladas.

Marta Sara Cavallini y Andrei Isnardis cerraron la jornada con una ponencia sobre el sitio Arara Vermelha en Roraima, Brasil (Cavallini e Isnardis, 2024). Este paisaje con arte rupestre se caracteriza por petroglifos distribuidos en bloques de granito que hacen presumir ocupaciones humanas desde el Pleistoceno-Holoceno hasta el periodo colonial. Sus resultados preliminares abren un debate sobre la construcción cultural de estos espacios en el contexto amazónico.

El segundo día inició con la conferencia de Edithe Pereira, quien presentó un recorrido por 30 años de investigaciones en Monte Alegre (estado de Pará, Brasil). Pereira (2024) discutió cómo las pinturas rupestres de esta región combinan características estilísticas únicas con un uso estratégico del entorno natural, destacando su potencial para entender la relación entre las comunidades antiguas y el paisaje.

Judith Trujillo Téllez (2024) continuó con un enfoque interdisciplinario sobre las pinturas rupestres de Nuevo Tolima (Serranía de La Lindosa, Colombia). La investigadora utilizó tecnologías digitales y análisis fisicoquímicos para documentar estas manifestaciones, abriendo nuevas líneas de investigación sobre su función social y cadena operativa.

Para cerrar esta sesión matutina, quien escribe presentó un estudio sobre el sitio con arte rupestre Piedra Pintada (región Tacariguense, Venezuela). Argumentamos que este lugar habría funcionado como “sitio de agregación estacional”, donde las comunidades implicadas se reunían para actividades sociales, económicas y rituales, reflejando dinámicas de interacción cultural en las TBNS a lo largo del tiempo (Páez, 2024).

La sesión vespertina del segundo día inició con Fernando Urbina Rangel, quien exploró conexiones entre las culturas amazónicas y andinas a través del motivo de la Serpiente Ancestral que sigue la ruta del río Caquetá hasta el alto Magdalena (Amazonía colombiana). Urbina Rangel (2024) destacó cómo esta iconografía trasciende fronteras geográficas y temporales, vinculando mitos y prácticas rituales entre diferentes regiones.

Guillermo Muñoz presentó una reflexión crítica sobre la historia de las interpretaciones del arte rupestre, objetando las tradiciones hegemónicas europeas y proponiendo enfoques más contextuales y reflexivos. Muñoz (2024) cuestionó las aproximaciones que tienden a descontextualizar las imágenes rupestres, tratándolas como expresiones artísticas aisladas, y propuso la necesidad de adoptar enfoques más holísticos y contextuales.

Y cerrando el ciclo de conferencias, Kay y Franz Scaramelli (2024) analizaron las pinturas rupestres del río Parguaza (Medio Orinoco, Venezuela), donde escenas de seres humanos y no humanos reflejan narrativas cosmológicas y actividades rituales. Los autores subrayaron la riqueza simbólica de estas manifestaciones, las cuales documentan actividades cotidianas y actúan como medios para inscribir en el paisaje valores espirituales, mitológicos y ecológicos. Estas pinturas serían testimonio de cómo las comunidades del pasado comprendían y estructuraban sus relaciones con el entorno, integrando lo natural y lo sobrenatural en su vida social y cultural.

En suma, el impacto del ciclo de conferencias se refleja en la diversidad de enfoques y la calidad de las investigaciones presentadas, además del fomento del intercambio académico y la colaboración interdisciplinaria. El avance de este punto nodal sienta las bases para la creación de la RIARN. Todo ello marca un derrotero hacia la integración del arte rupestre de las TBNS en las agendas culturales y científicas de los países involucrados, destacando su valor como patrimonio mundial y su potencial para generar nuevas narrativas sobre la historia y la cultura macrorregional. Esperamos seguir avanzando en ello.

Bibliografía

Castillo Benítez, Daniel y Barrau, María Susana 2024, noviembre 30. Arte rupestre en la cuenca del río Marañón, región Amazonas, Perú. Aportes desde la iconografía, territorialidad, estética y semiótica. Primera secuencia estilística tentativa con control estratigráfico, a través de la excavación del sitio Las Juntas. Facebook, <https://www.facebook.com/Barutaima/videos/506812412381920>

- Cavallini, Marta Sara e Isnardis, Andrei
2024, noviembre 30. Uma nova paisagem rupestre na Amazônia indígena: o caso de estudo do sítio Arara Vermelha, município de São Luiz do Anauá, Roraima (Brasil). *Facebook*, <https://www.facebook.com/Barutaima/videos/1626296318303837>
- Jaimes Ramírez, Anderson
2024, noviembre 30. Los petroglifos y los modelos de producción agrícola de los pueblos originarios en el piedemonte tachirense de la cordillera andina venezolana. *Facebook*, <https://www.facebook.com/Barutaima/videos/994792639195354>
- Lage, Maria Conceição
2024, noviembre 30. Os sítios de arte rupestre se degradam: algumas medidas de controle. *Facebook*, <https://www.facebook.com/Barutaima/videos/975783364392931>
- Muñoz, Guillermo
2024, noviembre 30. Fundamentos e historia crítica de la construcción del arte rupestre. A propósito de las interpretaciones del arte rupestre de La Lindosa, Colombia. *Facebook*, <https://www.facebook.com/Barutaima/videos/586624010432273>
- Oliver, José; Lozada-Mendieta, Natalia y Riris, Phillip
2024, noviembre 30. Arte rupestre monumental del Medio y Alto Orinoco: Tierra de serpientes. *Facebook*, <https://www.facebook.com/Barutaima/videos/544977518340885>
- Páez, Leonardo
2021, octubre 19. Ciclo de conferencias: Arte rupestre de las tierras bajas del norte de Suramérica. *Tacarigua Rupestre*, <https://tacariguarupestre.blogspot.com/2021/10/ciclo-de-conferencias-arte-rupestre-de.html>
- Páez, Leonardo
2024, noviembre 30. Sitios de agregación en las Tierras Bajas del Norte de Suramérica: el caso de Piedra Pintada del área Costa Caribe, Venezuela. *Facebook*, <https://www.facebook.com/Barutaima/videos/591773433412822>
- Páez, Leonardo
2025, enero 7. Palabras de apertura del II Ciclo de Conferencias Arte Rupestre de las Tierras Bajas del Norte de Suramérica. 23 de noviembre de 2024. *Facebook*, <https://www.facebook.com/Barutaima/videos/568541382680253>
- Pereira, Edithe
2024, noviembre 30. Arqueología de Monte Alegre, Pará - Novos sítios, novas perspectivas. *Facebook*, <https://www.facebook.com/Barutaima/videos/1249310326372586>
- Scaramelli, Kay y Scaramelli, Franz
2024, noviembre 30. Entrando en Escena: Interacciones entre humanos y no-humanos en las pinturas rupestres del río Parguaza, Edo. Bolívar, Venezuela. *Facebook*, <https://www.facebook.com/Barutaima/videos/1644892356382317>
- Trujillo Téllez
2024, noviembre 30. Enfoques científicos interdisciplinarios en la investigación del arte rupestre: el caso de las pinturas rupestres de nuevo Tolima, serranía de La Lindosa. *Facebook*, <https://www.facebook.com/Barutaima/videos/556354513798972>
- Urbina Rangel, Fernando
2024, noviembre 30. Arte rupestre amazónico y sus posibles influjos sobre culturas andinas. *Facebook*, <https://www.facebook.com/Barutaima/videos/926466025650513>
- Vidal, Silvia
2024, noviembre 30. Los ciclos de historia y geografía sagradas de los Arawaks (y sus vecinos) y su relación con el arte rupestre de las Tierras Bajas de Suramérica. *Facebook*, <https://www.facebook.com/Barutaima/videos/1619271105326633>

María Luz Funes
Andrea A. Murgó
Carlos E. Zitzke
Marcelo A. Torres
INAPL, Buenos Aires, Argentina

Cueva de las Manos (Argentina) a 25 años de su nominación por la UNESCO Actividades de investigación y gestión patrimonial

Cueva de las Manos (Argentina) 25 years after its declaration as World Heritage site by UNESCO Research activities and heritage management

Recibido: 10 de febrero, 2025 – Aceptado: 20 de febrero, 2025

Resumen

El 4 de diciembre de 2024 se cumplieron 25 años de la declaratoria como Patrimonio Cultural de la Humanidad del sitio arqueológico Cueva de las Manos. En 1999 la UNESCO destacó la importancia del sitio como “un conjunto pictórico único en el mundo”.

En este artículo se hace referencia a las tareas de investigación desarrolladas, y además, se presentan las actividades de gestión llevadas a cabo desde los inicios del Programa Documentación y Preservación del Arte Rupestre Argentino del Instituto Nacional de Antropología y Pensamiento Latinoamericano, con énfasis en los últimos trabajos de documentación del arte rupestre y de la protección del entorno natural del sitio.

Palabras claves: arte rupestre, conservación, gestión, entorno natural

Abstract*

December 4, 2024, marked the 25th anniversary of the declaration of Cueva de las Manos archaeological site as a World Cultural Heritage. In 1999, UNESCO highlighted the site's importance as “a unique pictorial ensemble in the world.”

This article refers to the research tasks developed, and also presents the management activities carried out since the beginning of the Documentation and Preservation of Argentine Rock Art Program of the National Institute of Anthropology and Latin American Thought, with emphasis on the latest works on rock art documentation and the protection of the site's natural environment.

Key words: rock art, conservation, management, natural environment

Introducción

El pasado 4 de diciembre se cumplieron 25 años de la declaratoria como Patrimonio Cultural de la Humanidad del sitio arqueológico Cueva de las Manos por parte de la UNESCO. En 1999 la UNESCO destacó la importancia del sitio como “un conjunto pictórico único en el mundo”, por su antigüedad y continuidad a través del tiempo, por su

composición artística, la policromía y la belleza del diseño y estado de conservación de las pinturas. El arte rupestre de la cueva, aleros y farallones de la cuenca del Alto Río Pinturas, se ubica sobre las bardas de un profundo cañadón rodeado de un paisaje impactante (Fig. 1).

La iniciativa surgió en 1995 a partir de la implementación del programa de “Documentación y

* Texto revisado por Monica Barnes



*Fig. 1. Vista del cañadón del río Pinturas en la provincia de Santa Cruz - Argentina
(archivo fotográfico del programa Preservación y Documentación del Arte Rupestre Argentino - INAPL).*



*Fig. 2. Ubicación geográfica de
Cueva de Las Manos,
Noreste de la provincia de Santa Cruz,
Patagonia argentina
(archivo fotográfico del programa
Preservación y Documentación del Arte
Rupestre Argentino - INAPL).*

Preservación del Arte Rupestre Argentino” del Instituto Nacional de Antropología y Pensamiento Latinoamericano (DOPRARA-INAPL). Este programa se creó con el objeto de amortiguar los procesos de degradación en sitios con arte rupestre y asegurar su preservación en distintas áreas del país. En ese entonces, el equipo estaba conformado por la Dra. Diana Rolandi, quien coordinaba el programa, el asesor científico Carlos Gradin, las arqueólogas María Onetto, Mercedes Podestá, Ana Aguerre y el técnico Mario Sánchez Proaño. En 1997 se confeccionó y elevó la propuesta a la Lista del Patrimonio Mundial y en junio del siguiente año, se llevó a cabo la presentación de la propuesta ante UNESCO que, finalmente en diciembre de 1999, formalizó la declaratoria.

Cueva de las Manos se encuentra en el área del Alto Río Pinturas, en la región patagónica, noroeste de la provincia de Santa Cruz, en el sur de la República Argentina (Fig. 2). Las investigaciones arqueológicas a lo largo de los años han demostrado que Cueva de las Manos formó parte de un complejo de sitios distribuidos en la cuenca del río Pinturas, así como en otras áreas de la región noreste de la provincia. En base a estos datos y a la legislación existente, en el año 2018 se presentó a la UNESCO la ampliación del área de protección a toda la cuenca del río Pinturas. Actualmente esta propuesta está en la Lista Indicativa de UNESCO bajo el nombre “Cueva de las Manos y Arqueología de la Cuenca del río Pinturas”.

Desde el año 2018 el sitio forma parte del Parque Provincial Cueva de las Manos. Al ingresar al sitio, el sendero interpretativo se ubica aproximadamente a 88 metros sobre el nivel del río en la margen derecha. Durante el recorrido se pueden observar numerosas pinturas en las paredes del farallón, aleros y la cueva. Los sectores con pinturas más destacadas cubren un frente de más de 600 metros, no sólo hay negativos de manos, sino también diferentes escenas de caza, motivos de animales y figuras abstractas (Figs. 3 y 4).

Cueva de las Manos es considerado como uno de los sitios con arte rupestre más importantes de la Patagonia argentina y uno de los pocos con presencia de pinturas rupestres realizadas por grupos de cazadores-recolectores que habitaron el actual territorio argentino, correspondientes al Holoceno Temprano. Fue habitado desde hace aproximadamente 9400 años, hasta hace unos 1300 años, es de destacar la continuidad de esta ocupación por más de 8000 años.

En 1964, el topógrafo e investigador Carlos J. Gradin llegó al lugar y a partir de 1973, junto con los arqueólogos Carlos Aschero y Ana Aguerre, desarrolló investigaciones científicas por más de dos décadas. Carlos Aschero continuó trabajando en el área del parque Perito Moreno y a partir de 2011, retomó sus investigaciones junto a su equipo en Cueva de las Manos, hasta la actualidad.

En las excavaciones arqueológicas realizadas dentro de la cueva y en sus alrededores se hallaron restos de fogones e instrumentos como raspadores, cuchillos, puntas de proyectil y lascas, además de huesos y pieles de animales (por ej. puma, guanaco y zorro). En los niveles inferiores de la excavación, se encontraron vestigios de pigmentos minerales, yeso e instrumentos líticos teñidos con pintura, que sirvieron para obtener dataciones radiocarbónicas que van desde los 9.300 ± 90 años AP hasta los 1.610 ± 60 años AP. Estos resultados permitieron elaborar una secuencia del arte de Cueva de las Manos, la misma se basa en un exhaustivo análisis de las superposiciones, el uso diferencial de los tonos, diferentes grados de conservación y ubicación de las representaciones en los distintos sectores (para más detalles sobre la secuencia estilística de Cueva de las Manos sugerimos: Gradin, Aschero y Aguerre 1976, 1979; Aschero 2010, 2018, 2021; Aschero e Isasmendi 2018; Aschero y Schneider 2023, entre otros).

El sitio se caracteriza por tener una gran cantidad de pinturas de manos estimadas en más de 2000 (María Onetto, comunicación personal), con distinto grado de superposición en diversos sectores, que dieron origen al nombre del lugar. En general son negativos de manos que se realizaron soplando el pigmento directamente con la boca, utilizando un objeto tubular intermediario con la técnica de *stencil* sobre la mano del autor. También se observan manos en positivo, que posiblemente se hayan ejecutado empleando pinceles. El hallazgo de fragmentos de pequeños tubos de hueso, en cuyo interior se conservaba vestigios de color y pinceles hechos con pelo de guanaco, nos sugieren estas técnicas. Además, hay representaciones de extensas escenas de caza de guanaco, figuras antropomorfas y zoomorfas, entre las que se distinguen negativos de patas de guanacos y ñandú, figuras abstractas y geométricas como zigzags, líneas rectas, puntos, entre otras. La importante cantidad de superposiciones y la amplitud temporal de la ocupación sugieren que estas manifestaciones fueron realizadas por distintos artistas y en momentos diferentes. Es posible que algunas pinturas fueran mantenidas y recicladas, y vueltas a pintar a lo largo del tiempo, manteniéndose así en vigencia el motivo representado.

El lugar se ha preservado relativamente estable desde el punto de vista natural, el clima frío y seco colaboran con la conservación del arte. En algunos sectores con alta exposición a los efectos erosivos del sol y del viento, las pinturas se encuentran desvaídas. Estas condiciones provocaron, además, que a lo largo del tiempo existieran derrumbes y desprendimientos de bloques de las paredes rocosas, algunos ocurrieron antes de la ejecución de las pinturas, otros fueron posteriores. Dependiendo de la estación del año y de las condiciones climáticas, los desprendimientos son una variable constante para tomar



Fig. 3. Cueva de las Manos. Panel con superposición de negativos de manos (archivo fotográfico del programa Preservación y Documentación del Arte Rupestre Argentino - INAPL).



Fig. 4. Cueva de las Manos. Escena de caza (archivo fotográfico del programa Preservación y Documentación del Arte Rupestre Argentino - INAPL).

en cuenta. Actualmente, se toman medidas para protección de los visitantes al ingresar al sitio como por ejemplo, la utilización de cascos (Fig. 5).

Actividades de gestión en Cueva de las Manos

El programa DOPRARA, del Instituto Nacional de Antropología, incluye al proyecto “Conservación y Gestión Sostenible del Patrimonio Cultural. Cueva de las Manos: 10.000 años de historia en la Patagonia”, que da continuidad a los trabajos de gestión en el sitio. El mismo tiene como objetivo principal la conservación, mantenimiento y preservación del arte rupestre en Cueva de las Manos. Está dedicado a la custodia patrimonial del sitio y brinda asesoramiento científico en las distintas instancias de participación en la gestión del parque, a nivel municipal, provincial y nacional, junto a los diferentes organismos que conforman una Comisión de Sitio.

También se realizan tareas de divulgación sobre temas de las investigaciones arqueológicas, con una propuesta abierta a la comunidad a través de la educación patrimonial y la protección y uso público del sitio. En el período 2004 -2007, en un proyecto conjunto entre la Dirección Nacional de Arquitectura y el INAPL, se realizaron importantes mejoras en la infraestructura del sitio: se construyeron pasarelas para el recorrido turístico, un área de servicios, un sector de recepción y casas para los guías (Onetto et al. 2010a). En 2010, se inauguró un Centro de Interpretación en el área mencionada. La obra tuvo como finalidad, por un lado, favorecer a las personas que por diferentes motivos (por ejemplo, un impedimento físico), no podían transitar el sendero desde donde se aprecia el arte rupestre y por otra parte, se buscó hacer más amena e interesante la espera previa a la visita guiada. El objetivo fue mostrar el contenido de la investigación de forma concreta, plasmar la interpretación a través de un lenguaje visual, presentando un discurso que comunique a los visitantes más claramente la información sobre arqueología de la región, arte rupestre y particularidades del medio ambiente del área (Onetto et al. 2010b).

Como parte de las tareas de conservación del arte, el equipo de arqueólogos del INAPL realiza periódicamente evaluaciones y monitoreos del estado de conservación de las pinturas en la cueva y aleros. En este sentido, durante los últimos años, se realizó el relevamiento y documentación de las representaciones del interior de la cueva con el objetivo de actualizar, registrar y ampliar la base de datos que clasifique y reúna toda la información de Cueva de las Manos en formato digital (Funes y Torres 2021 y 2024).

Este registro también tiene como propósito mostrar al público visitante algunas pinturas del interior de

la cueva para su divulgación, puesto que, por razones de preservación, en la visita guiada no está incluido el ingreso a la misma. Esperamos que esta propuesta facilite las tareas de monitoreo del estado de conservación y brinde información a investigadores, organismos e instituciones que requieran esta información.

Una característica distintiva del sitio Cueva de las Manos es el asombroso paisaje que lo contiene, el cual da contexto y colabora con la interpretación del arte rupestre. Lamentablemente, las características del ambiente, suelos sueltos con poco desarrollo y texturas gruesas, ubicados en fuertes pendientes y expuestos a vientos, lluvias y nevadas con un alto potencial erosivo, hacen de éste un lugar con baja capacidad de resiliencia. Esto significa que el mismo tiene muy poca capacidad para revertir los efectos de un fenómeno meteorológico importante que lo afectara.

Hasta el año 2014, solamente había descripciones someras (Christie et al. 1999) o no cuantificadas (Zárate 2005) sobre el riesgo que estas condiciones implicaban para el sitio arqueológico, tanto en el aspecto científico como en el turístico (condiciones de acceso, capacidad de carga del lugar, entre otras). Recordemos que, para estar incluido en la lista de Patrimonio de la Humanidad de la UNESCO, uno de los requisitos es que el sitio sea mantenido a perpetuidad y las características medioambientales mencionadas, ponían en riesgo esta posibilidad.

Ante la seriedad de la situación y la constatación de claros síntomas de degradación, en la última década se contempló la necesidad de cuantificar y zonificar estos procesos erosivos en el terreno, con el objetivo de incluir esta información en un plan de manejo integral que incluya tanto los factores antrópicos como los naturales. Como resultado de estas observaciones, se registraron, ubicaron y cuantificaron las consecuencias e implicancias del suelo erosionado; zanjas tanto en los caminos de acceso como en los senderos de visitantes, que representan un peligro para la circulación tanto de vehículos como de personas. Al sitio arqueológico llegan entre 10.000 y 15.000 turistas por temporada. El tránsito de visitantes por el sendero pulveriza el sustrato generando un material fino que, en un ambiente como éste, de fuertes vientos, provoca el depósito excesivo de polvo sobre las pinturas rupestres. Esto afecta su conservación. A su vez, un suelo degradado en un paisaje de importantes pendientes, puede arrastrar material arqueológico y desplazarlo de su ubicación original. Cuando esto sucede, se pierde la posibilidad de realizar una adecuada interpretación arqueológica del material encontrado.

El producto de este trabajo es el “Mapa de Riesgo Ambiental del sitio Cueva de las Manos” (Zitzke 2018, Zitzke y Murgó 2019, 2024), de gran utilidad, que permite

evaluar a través del tiempo la condición del entorno natural del sitio arqueológico. El mismo, sobre la base de un código de colores, presenta las áreas con problemas de degradación y su grado de severidad en un área determinada. En cada visita del equipo de arqueólogos, se confecciona un mapa con las condiciones de riesgo de ese momento en particular. Esta metodología permite a través de la simple comparación de las sucesivas imágenes (mapas), aún para un inexperto, determinar si las acciones que se estuvieron llevando a cabo para la protección del entorno natural y, por ende, del arte rupestre, lograron el resultado deseado.

Nuestra expectativa es que esta herramienta de evaluación y monitoreo del ambiente aporte a una visión integradora que contemple los cambios provocados, tanto por la acción humana como por la naturaleza y a su vez, sea aplicada en otros sitios con arte rupestre abiertos al público de otras regiones de Argentina.

Bibliografía

- Aschero, Carlos
2010 Las escenas de caza en Cueva de las Manos. Una perspectiva regional (Santa Cruz, Argentina). En: Simposio Internacional de Arte Rupestre IFRAO 2010: 807-823. CD PréActes, Tarascon-sur Ariège, Francia.
- 2018 Hunting scenes in Cueva de las Manos. Style, content and chronology (Río Pinturas, Santa Cruz-Argentinian Patagonia). En: *Archaeologies of Rock Art, South American Perspectives* (A. Troncoso, F. Armstrong y G. Nask, eds.): 209-237. Routledge, London & New York.
- 2021 Imágenes y contenidos. Un caso de Cueva de las Manos, 9400-7700 años AP. (Río Pinturas, Santa Cruz). En: *TAREA*, 8(8), 48-76. Buenos Aires, Argentina
- Aschero, Carlos y María Isasmendi
2018 Arte rupestre y demarcación territorial: El caso del grupo estilístico B1 en el área Río Pinturas (Santa Cruz, Argentina). En: *Revista del Museo de La Plata*, 3(1), 112-131. La Plata, Argentina.
- Aschero, Carlos y Patricia Schneider
2023 Ese asunto de volver: Producción y significación en el arte rupestre de Cueva de las Manos, Patagonia meridional andina. En: *Boletín del Museo Chileno de Arte Precolombino*, 28(2): 91-110. Santiago de Chile.
- Christie, Miguel, Javier Grosfeld y Gustavo Villarosa
1999 Relevamiento expeditivo de flora, fauna y Gea del área cultural-natural Alto Río Pinturas. Informe presentado al INAPL, Secretaría de Cultura de la Nación. Buenos Aires. Argentina.
- Funes, María Luz y Marcelo Torres
2021 Documentación y Difusión en el Sitio II Cueva de las Manos (Río Pinturas) Santa Cruz. En: *Cuadernos del Instituto Nacional de Antropología y Pensamiento Latinoamericano - Series Especiales*, 9(1):150-163. Buenos Aires.
- 2024 Aportes para una base de datos de Cueva de Las Manos. En: *Boletín de Novedades en Antropología del INAPL*, Año 34, N° 97: 7-10. Buenos Aires, Argentina.
- Gradin, Carlos, Carlos Aschero y Ana Aguerre
1976 Investigaciones arqueológicas en la Cueva de las Manos, Alto Río Pinturas, Santa Cruz. En: *Relaciones de la Sociedad Argentina de Antropología*, X, 201-251. Buenos Aires.
- 1979 Arqueología del Área Río Pinturas (Santa Cruz). En: *Relaciones de la Sociedad Argentina de Antropología*, XIII: 183-227. Buenos Aires.
- Onetto, María, Gisella Cassiodoro, Mariano Colombo,
2010 Virginia Salerno, Alejandra Elías y Analía Castro Imagínatelo en vivo: Patrimonio en acción y arqueología "Todo Terreno" en Cueva de las Manos, Santa Cruz. En: *Cuadernos del Instituto Nacional de Antropología*, 22: 145-154. INAPL, Buenos Aires.
- Onetto, María, Andrea Murgo y María Luz Funes
2010 Conservación y Gestión Sostenible del Patrimonio Cultural: Cueva de las Manos (Río Pinturas, Provincia de Santa Cruz). En: *Actas del XVII Congreso Nacional de Arqueología Argentina*, Tomo II: 527-531. Facultad de Filosofía y Letras, Universidad Nacional de Cuyo. Mendoza.
- Zárate, Marcelo
2005 Estudio de la ladera del MHN Cueva de las Manos para la evaluación de la caída eventual de rocas. Informe presentado a la Empresa Constructora Torraca Hnos, SRL. MS.
- Zitzke, Carlos
2018 Riesgo Ambiental del Sitio Cueva de las Manos, Santa Cruz. Tesis de Licenciatura, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires. MS.
- Zitzke, Carlos y Andrea Murgo
2021 Conservación y Gestión Sostenible del Patrimonio

Cultural “Cuevas de Las Manos “. Situación actual del Componente Natural del Sitio. En: Revista Cuadernos del Instituto Nacional de Antropología y Pensamiento Latinoamericano. Series Especiales, 9(1): 472-486. Buenos Aires.

2024 La importancia de proteger el entorno de un sitio de patrimonio mundial con arte

rupestre. Mapa de riesgo del sitio Cueva de las Manos (Alto Río Pinturas, Santa Cruz) En: Novedades de Antropología, 97: 3-6. Instituto Nacional de Antropología y Pensamiento Latinoamericano. Buenos Aires. https://issuu.com/novedadesdeantropologia/docs/inapl_novedades_de_antropologia_97_



Fig. 5. Cueva de las Manos. Grupos de turistas utilizando cascos como medida de protección en la visita guiada (archivo fotográfico del programa Preservación y Documentación del Arte Rupestre Argentino - INAPL).

Kevin Jonatan Sánchez Quispe
y Telassim Zaira Palomino Gutierrez
UNFV, Lima

Aproximación cronológica de las manifestaciones rupestres en la cuenca del Pancoy, Provincia de Lucanas, Ayacucho-Perú

Chronological approximation of the rock manifestations in the Pancoy basin, Lucanas Province, Ayacucho-Perú

Recibido: 18 de junio, 2024 – Aceptado: 28 de enero, 2025

Resumen

El presente artículo pretende revelar el hallazgo de ocho sitios con arte rupestre (pinturas y petroglifos) identificados en las comunidades de Chapa, Orccosa, Mayo Luren, Pampamarca y Santa Ana, en el distrito de Aucará, provincia de Lucanas, región Ayacucho, y se analizan las características morfo-estilísticas para aproximarnos a su cronología relativa. Los resultados muestran que las manifestaciones rupestres (motivos geométricos, abstractos, zoomorfos y antropomorfos) se localizan en distintos pisos ecológicos por encima de los 3000 m.s.n.m. y fueron plasmadas en abrigos rocosos, farallones y sitios funerarios por sociedades del periodo Arcaico hasta épocas prehispánicas tardías.

Palabras claves: Cuenca del Pancoy, Ayacucho, Perú, aproximación cronológica, pinturas rupestres, petroglifos

Abstract*

This article aims to reveal the discovery of eight sites with rock art (paintings and petroglyphs) identified in the communities of Chapa, Orccosa, Mayo Luren, Pampamarca and Santa Ana, in the district of Aucará, province of Lucanas, Ayacucho region, and analyzes the morpho-stylistic characteristics to approximate its relative chronology. The results show that the rock manifestations (geometric, abstract, zoomorphic and anthropomorphic motifs) are located in different ecological levels above 3000 meters above sea level and were captured in rock shelters, cliffs and burials by societies from the Archaic period to Late prehispanic times.

Key words: Pancoy Basin, Ayacucho, Peru, chronological approach, rock paintings, petroglyphs

Introducción

La cuenca del Pancoy es una zona geográfica con escasos estudios en cuanto a arte rupestre, limitándose solo a investigaciones de asentamientos tardíos (1000-1532 d.C.) (Sánchez 2019, 2021, 2023; Palomino 2019, 2024); a excepción del catastro realizado por Ccencho (2005), quien señala la ubicación de Machoqarqanta (altitud 4000 m.s.n.m.), un sitio con pinturas rupestres, asignado al periodo Lítico. Sin embargo, como veremos más adelante, este sitio y la región contienen aún numerosas evidencias que permanecían desconocidas hasta la actualidad.

Tomando en cuenta estas referencias, desde el 2015 venimos desarrollando exploraciones y prospecciones con el fin de entender y aproximarnos al proceso histórico cultural de las sociedades de esta zona. En el transcurso de

ese tiempo, hemos ubicado y registrado sitios y componentes arqueológicos rupestres en los pisos ecológicos *quechua* (2300-3500 m.s.n.m.) y *puna* (4000-4800 m.s.n.m.), los cuales revelan las distintas formas de expresión iconográfica de sociedades pretéritas.

Este artículo tiene como objetivo dar a conocer los resultados preliminares de ocho sitios con arte rupestre, en el que se compara y analiza los aspectos morfo-estilísticos de los componentes con pinturas y petroglifos para aproximarnos a su cronología relativa.

Metodología

El registro y ubicación de los sitios con arte rupestre se fue dando a medida que se ejecutaban las

* Texto revisado por Monica Barnes

prospecciones pedestres en el área circundante a los yacimientos de poblados y contextos funerarios. Para las pinturas y petroglifos, se utilizaron fichas para consignar todos los datos relevantes tales como nombre del sitio, medidas y características del soporte, descripción detallada de los motivos rupestres, entre otros. Cabe señalar que, en sitios con abundantes diseños o figuras, no fue posible realizar un registro exhaustivo por limitaciones económicas y de tiempo. Por esta razón se realizó un muestreo de las figuras más conservadas y representativas.

De igual forma, en las fichas se consideró indispensable la inclusión de datos de emplazamiento, altitud, características geográficas e hidrológicas. La toma de coordenadas mediante un GPS métrico fue esencial para la georreferenciación y tracking de rutas de acceso. Esta información fue almacenada en una base de datos y analizada mediante ArcGis 10.8, en la cual se vieron aspectos de visibilidad y accesibilidad del paisaje rupestre.

Por otra parte, el registro fotográfico fue de gran importancia para su posterior digitalización mediante Corel Draw X8 y Adobe Photoshop CC 2020. Asimismo, las fotografías aéreas mediante dron (Mavic Air 2) permitieron obtener imágenes panorámicas y georreferenciadas del área de estudio. También, para el caso de las pinturas que ya no son distinguibles o sufrieron daños por el pasar del tiempo, fue indispensable el uso de DStretch (complemento de ImageJ), dado que dicha herramienta permite resaltar los tonos de color que son casi invisibles a la vista, logrando así una imagen de colores falsos e intensos (Harman 2008 [2005]).

Por último, el análisis de los datos recopilados fue contrastado con la información bibliográfica disponible para aproximarnos a la cronología relativa a partir de una comparación estilística de los motivos y asociación contextual directa.

El área de trabajo: La cuenca del Pancoy

La cuenca del río Pancoy se localiza en la parte centro-sur de la región de Ayacucho y comprende las comunidades Chapa, Orqosa, Mayo Luren, Pampamarca y Santa Ana del distrito de Aucará, provincia de Lucanas (Fig. 1).

El clima en esta región tiende a ser generalmente seco-frío con días lluviosos y gélidos (en las noches a menos de 0°C) entre los meses de enero y marzo; mientras que en el resto del año los días son calurosos, aunque las mañanas y noches la temperatura desciende hasta -9°C (INGEMMET 2003).

Geomorfológicamente, estas áreas se caracterizan por la presencia de altiplanicies de relieve suave entre los

4000 y 4800 m.s.n.m.; valles fluvio-glaciares con forma en U y valle cañón de carácter profundo y de morfología en V (Fig. 2). Esta diversidad de paisajes origina una serie de pisos ecológicos o ecorregiones quechua, suni y puna, que son aprovechados por las poblaciones locales para la producción de maíz, trigo, cebada, papas, quinua, oca, mashua, entre otros. y la actividad ganadera de vacunos, ovinos y camélidos (INGEMMET 2003, Ministerio de Cultura 2016, Pulgar 2014).

La cuenca es drenada a partir de ríos, lagunas y arroyos, teniendo como ríos originarios a Catanjo y Cuyohuayqo. El Pancoy tiene una longitud de 20 km aproximadamente y se orienta de oeste-este, desembocando en la margen izquierda del río Sondondo. A medida que atraviesa los centros poblados, va tomando diferentes nombres como Aqolla en Santa Ana, Pampamarca en el pueblo homónimo, Luren en la comunidad de Mayo Luren y Pancoy a la altura de los caseríos de Umalla y Chapa.

Antecedentes del área estudio

Las investigaciones desarrolladas en la cuenca del Pancoy se han incrementado en los últimos años a fin de entender las ocupaciones tardías en esta región. Algunas de ellas aún permanecen inéditas. Es imprescindible mencionar los pioneros reconocimientos arqueológicos realizados por Ccencho (2005) en esta área, cuyo resultado fue la identificación de numerosos sitios arqueológicos fechados desde el Precerámico hasta el Horizonte Tardío. Tiempo después, se realizaron nuevos estudios intra e inter-sitios para entender la arquitectura (Sánchez 2021), economía pastoril (Palomino 2019) y defensibilidad (Sánchez 2019) de sitios del Intermedio Tardío. Esta información permitió desarrollar y proponer estudios sobre organización espacial de los asentamientos y etnicidad de las sociedades de la sección media del Pancoy vinculada a la etnia Lucanas Andamarcas (Sánchez 2023; Palomino 2024).

En cuanto al arte rupestre en la cuenca del Pancoy, los estudios son escasos y solo existen breves menciones. Por ejemplo, Ccencho (2005) señala la existencia del sitio precerámico Machoqarqanta (VS04-08), un gran farallón a más de 4000 m.s.n.m., con presencia de pinturas rupestres, donde las representaciones tienden a ser líneas rectas o curvadas de color rojo claro que fueron plasmadas al interior de una cueva sobre sus paredes o rocas desprendidas. Posteriormente, Sánchez (2019) reporta otro tipo de soporte con grabados de numerosos andenes. Se trata de una maqueta lítica hallada en el sector B del asentamiento tardío de Ayapata, localizada en la comunidad de Pampamarca.

En áreas adyacentes a la zona de estudio, la cuenca de Sondondo, las primeras referencias sobre arte rupestre las

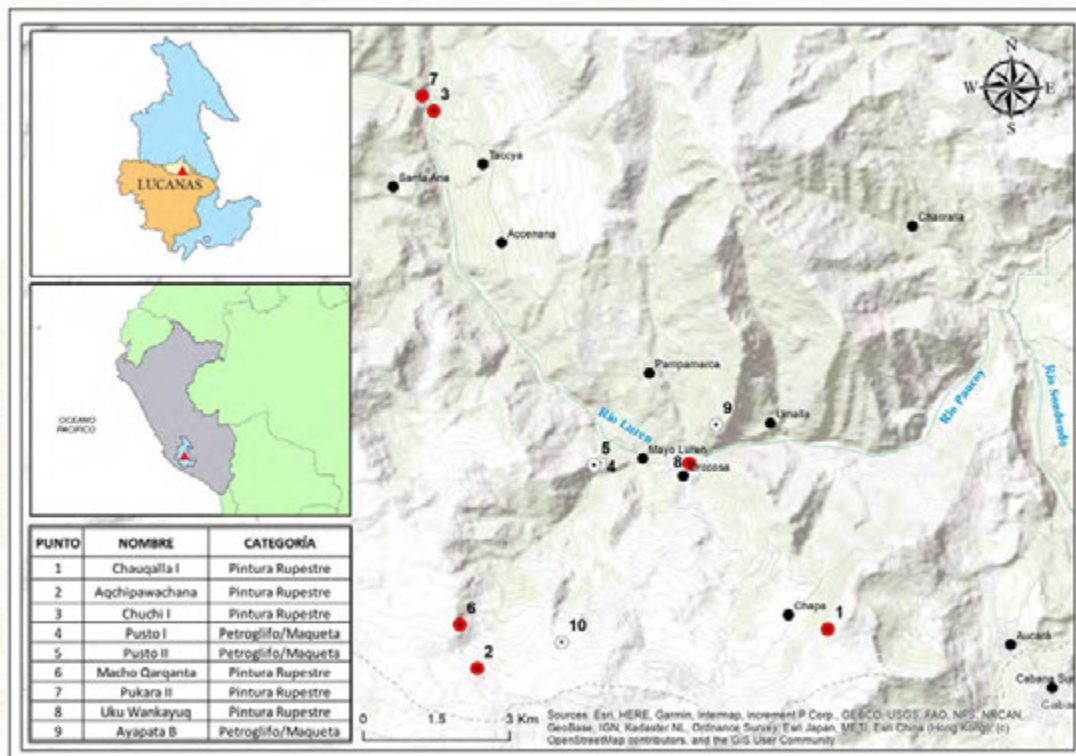


Fig.1. Mapa del área de estudio y ubicación de los sitios mencionados en el presente manuscrito.

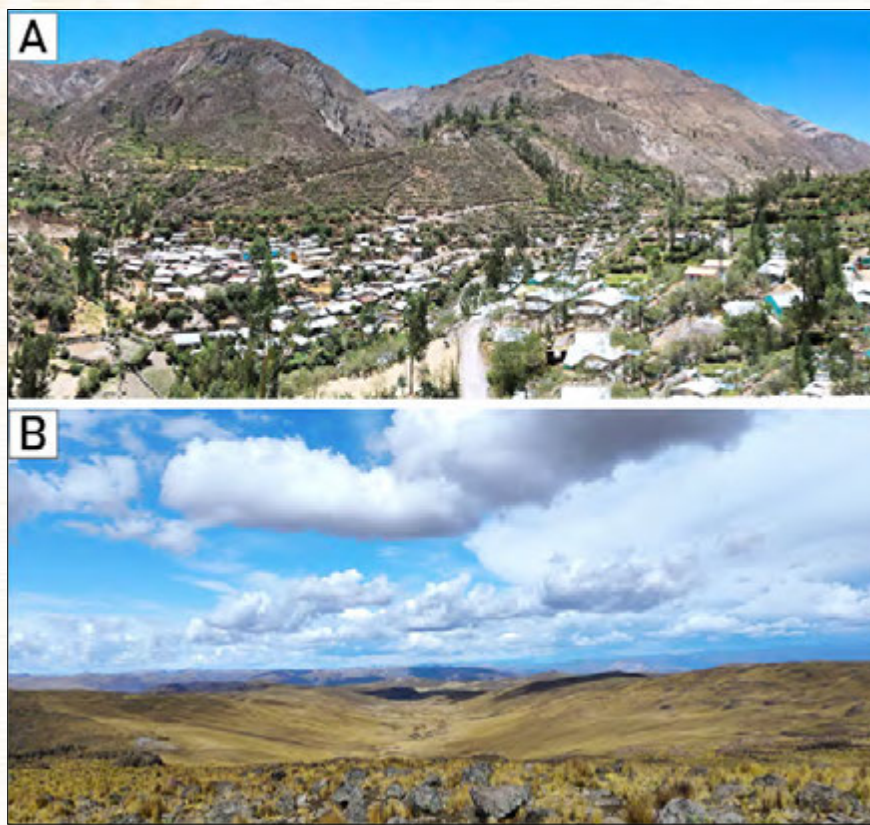


Fig. 2. A- Vista panorámica de los pisos ecológicos quechua, en que se ubica la comunidad de Mayo Luren (3100 msnm), y suni, representado por los cerros que se muestran. B- Quebrada de Ayachi (Mayo Luren), localizada en el piso ecológico puna.

brinda Salas Vitangurt (1940) quien identificó 14 petroglifos en el distrito de Aucará, pero sin una descripción precisa sobre ellos. En 1982, Schreiber registró en la misma zona dos tipos de petroglifos: la primera, caracterizada por diseños curvilíneos y la segunda, con representaciones de andenes, chacras y canales de riego, conocidas como maquetas líticas. Sobre estas últimas, recientemente Canziani, Aparicio y Clavera (2018) realizaron un interesante estudio respecto a su visibilidad y su relación con el paisaje agrario. Por otra parte, Ccencho (2004, 2005), en la subcuenca de Mayobamba, señala la presencia de sitios con pinturas rupestres y petroglifos tales como Chontapampa (VS03-6) y Kima (VS03-45); mientras que en la parte central de Sondondo se localiza Llañulla (VS04-48), un sitio de petroglifos con diseños de media luna, círculos concéntricos, círculos irradiados y círculo con punto central.

En el 2008, Ccencho presentó uno de los primeros estudios exclusivos sobre un sitio con pintura rupestre, en la margen derecha del río Sondondo, distrito de Huaycachucho, conocido como Paqare y que fue registrado por el autor durante una prospección arqueológica en 1991. Las pinturas fueron ejecutadas en la parte baja de un pequeño farallón donde se representaron figuras antropomorfas, zoomorfas (mayormente camélidos) y abstractas en color rojo, blanco y negro. Aunque no se cuenta con fechados absolutos, el autor asocia estos motivos al estilo naturalista del Centro y supone que el lugar fue elegido por su cercanía a fuentes de agua y zonas de caza.

Otro estudio centrado únicamente en el arte rupestre es el de Quispe (2012), quien identificó tres sitios arqueológicos de tipo funerario (Ccarhuancho y Ushku Rumi) y poblado (Toqto). Asociado a estos, se localizan numerosas rocas grabadas que estarían representando parte del paisaje de la zona (maquetas), de las cuales identificó tres tipos de diseños: andenes y canales, vinculado a sectores habitacionales; rocas con hoyos de dimensiones variadas; y rocas con agujeros enlazados por surcos. Dada la naturaleza de los sitios arqueológicos y asociación, las maquetas líticas pertenecerían al Intermedio Tardío.

En la subcuenca de Negromayo, Ramos (2013) señala diferentes sitios arqueológicos con representaciones de pinturas rupestres: Igleschayuq, Iglesmachay, Cruz Pata y Yana Machay. Registra figuras de color rojo ocre y anaranjado; se trata de manchas de círculos, figuras geométricas, antropomorfos y camélidos. Todos ellos encontrados por arriba de los 3900 m.s.n.m. en cuevas o abrigos rocosos, los cuales se ubicarían cronológicamente en el Arcaico.

A nivel de la provincia de Lucanas, es interesante el hallazgo, en el distrito de Llauta, de diseños de seres antropomorfos con tocados o cabellos irradiados plasmados

en farallones o piedras expuestas al aire libre, atribuidos cronológicamente a la época Paracas (Huashuayo 2019). En la ecorregión *puna*, también se han identificados motivos zoomorfos en el distrito de San Pedro de Palco, aunque debido a factores climáticos éstos se encuentran deteriorados, impidiendo brindar mayor descripción (Apaico 2012). En el distrito de Lucanas es de destacar el registro de un dibujo de camélido preñado en color rojo ocre en uno de los abrigos rocosos del sitio Yuracc Corral. No posee cronología absoluta, pero los autores proponen que correspondería al final del periodo Prececerámico y la transición al Formativo (hacia los 3500 años a.p.) (Valenzuela y Pérez 2021). Por último, en el distrito de Chaviña se han reportado ocupaciones de cazadores del Holoceno en el sitio Negromachay. Entre los restos arqueológicos destacan los abrigos rocosos con material cultural, arquitectura habitacional adosada a afloramientos rocosos, corrales y pinturas rupestres caracterizadas por dos figuras circulares concéntricas de hasta cuatro niveles, pintadas en color rojo ocre (Bazán y Mallqui 2023).

Análisis morfo-estilístico y distribución espacial del arte rupestre en la cuenca del Pancoy

Chauqalla I

Se localiza en la jurisdicción del centro poblado Santa Isabel de Chapa, en la margen derecha del río Pancoy, a una altitud de 4060 m.s.n.m., en la ecorregión *puna*. Específicamente, se ubica en el flanco SW de los farallones que circundan la cima del cerro Chauqalla, los cuales alcanzan una altura de 50 m y se extienden a lo largo de más de 2 km (Fig. 3a).

Este cerro es reconocido como *apu* tutelar por la población local. En la cumbre, a 4197 m.s.n.m. y a 500 m en dirección este de la pintura rupestre, alberga al sitio arqueológico del mismo nombre. Se trata de un conjunto de recintos circulares y edificaciones rectangulares con esquinas redondeadas dispersos sobre una llanura alargada y orientada de SW-NE (Sánchez, 2019). Para diferenciarlos de las pinturas se le designó a éste como Chauqalla I (Fig. 3b).

En cuanto a las pinturas rupestres, se encuentran a 50 cm de la superficie y constan de líneas sinuosas de 1 cm de grosor que van formando una espiral de color rojo a un solo trazo. Ésta termina en la parte central con una línea gruesa de 5 cm de ancho. La dimensión general es de 45 cm de largo x 40 cm de alto. Las pinturas no se encuentran en un buen estado de conservación (Fig. 3c).

Aqchipawachana

Se ubica en la margen derecha del río Luren, en la zona conocida como “Aqchipawachana”, dentro de la

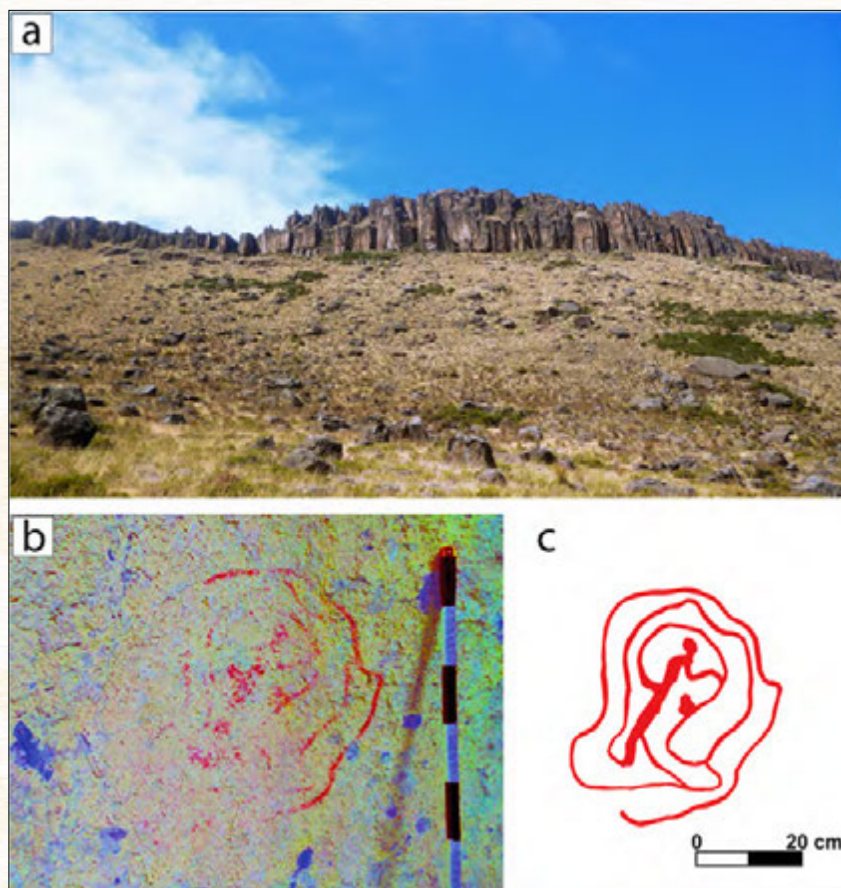


Fig. 3. a) Afloramientos rocosos en cerro Chauqalla. b) Motivo identificado en Chauqalla I y c) calco digital.



Fig. 4. Vista con drone del sitio Aqchipawachana.

jurisdicción del centro poblado Mayo Luren, a una altitud de 4320 m.s.n.m (Fig. 4). Se trata de un farallón de 290 m de longitud, el cual fue identificado y registrado por Sánchez y Palomino (2021), quienes lo codifican como “ML01-42”.

Es preciso señalar que al pie y a lo largo de esta formación rocosa se ha identificado numerosas manchas rojas y dibujos, en algunos casos de manufactura moderna, de las cuales solo se seleccionaron dos muestras representativas que se dividieron en dos sectores A y B.

En estos sectores hemos identificado pequeños muros semicirculares de pircado simple, adosados a las paredes de los aleros y pequeños refugios bajo grandes rocas fuera del sector de los farallones. El estado de conservación de las pinturas es regular; aunque no han sufrido daños antrópicos, sí están expuestas a la erosión climatológica. Actualmente, el sector A es usado como zona de pastoreo, lo que se evidencia por la abundante presencia de bosta en los alrededores y restos de corrales modernos.

Sector A

Se ha registrado un panel de 90 cm de ancho por 70 cm de alto, orientado en dirección SW-NE, ubicado a dos metros sobre el nivel de la superficie (Fig. 5). En este panel se han identificado tres motivos, descritos de izquierda a derecha: el primer motivo (A1) es una figura antropomorfa en miniatura de color rojo, que mide 9 cm de alto por 4 cm de ancho. Exhibe extremidades inferiores y un posible “tocado” en la cabeza. El segundo motivo (A2) corresponde a otra figura antropomorfa, de mayor tamaño, realizada mediante trazos de 1 cm de grosor. La figura mide 25 cm de alto por 30 cm de ancho. En la zona superior que representa la cabeza, se visualizan cuatro líneas gruesas en posición vertical (de 35 cm de alto), limitadas por una horizontal de 29 cm de longitud, que podrían interpretarse como un “penacho” o “tocado”. Los ojos, brazos, torso y miembros inferiores tienen formas irregulares y también están únicamente delineados con pintura roja. Además, la figura sostiene con la mano izquierda un objeto en forma de hoja o, posiblemente, un artefacto lítico, el cual mide 10 cm de alto. Por último, el tercer motivo (A3) consiste en una línea horizontal de 35 cm de largo y 1 cm de ancho, que es interceptada por seis líneas verticales de 5 cm de longitud cada una.

Sector B

El Sector B se encuentra a 900 m al oeste del Sector A. En este lugar se registró una pintura compuesta por líneas negras, de 15 cm de ancho por 40 cm de alto. Fue elaborada mediante varios trazos, con un grosor que varía entre 1 y 2 cm. Las líneas, entrecruzadas en disposiciones horizontales y verticales, forman un patrón que sugiere la representación de

posibles corrales de forma cuadrangular. Se distinguen cinco espacios distribuidos de arriba hacia abajo y de izquierda a derecha (Fig. 6).

El motivo B1 mide 13 cm de ancho por 9 cm de alto. Consiste en un espacio abierto con un diseño triangular en la parte inferior derecha, dibujado con puntos secuenciales. El B2, de 9 cm de alto por 9 cm de ancho, presenta una figura ininteligible en forma de “U”, inclinada hacia la izquierda, acompañada de una mancha ligeramente circular ubicada al centro. El motivo B3 mide 7 cm de ancho por 10 cm de alto. En su interior se observa una figura ovalada, dibujada con puntos negros secuenciales, situada en la esquina superior derecha, junto con una posible figura zoomorfa del mismo color en la esquina opuesta. En la esquina inferior izquierda y en el exterior, se identifica otra figura ovalada, también elaborada con puntos negros. El motivo B4, de 6 cm de ancho por 11 cm de alto, se encuentra mayormente vacío. Por último, el motivo B5 presenta dimensiones de 17 cm de alto por 10 cm de ancho. En este se representan puntos negros que forman un círculo, además de líneas irregulares compuestos por puntos consecutivos.

Chuchi I

Se encuentra en la margen derecha del río Aqolla, dentro de la jurisdicción del centro poblado Santa Ana. Cabe mencionar que, bajo el topónimo Chuchi, Ccencho (2005) se refiere a un conjunto de estructuras funerarias (VS04-20), ubicados a 160 m al norte de lo que hemos denominado “Chuchi I”. La zona se caracteriza por la presencia de numerosos campos de cultivo y corrales de ganado vacuno, accesibles mediante un sendero sinuoso que parte de la comunidad de Santa Ana.

Las pinturas fueron plasmadas en un gran bloque rocoso de 5 m de alto por 2,5 m de ancho orientado de oeste a este, con vista al río Aqolla (Fig. 7). Las representaciones se encuentran en la pared inferior de la roca y consisten principalmente en manchas, así como líneas horizontales y verticales de color rojo, sin formas definidas. Además, se ha identificado un pequeño muro asociado a la roca, que conserva restos de argamasa de barro. Sin embargo, no se han encontrado otros elementos culturales asociados en la superficie. Los principales agentes de deterioro son climatológicos, ya que las pinturas están expuestas a la erosión y al escurrimiento provocado por las precipitaciones. Estas condiciones han generado la superposición de otras manchas por el agua de la lluvia.

Pusto

Este sitio fue registrado inicialmente por Ccencho (2005) con la denominación Sarapata (VS04-

Fig. 5. a) Contexto en donde se ubicó las pinturas rupestres.
b) Tratamiento de las pinturas con DStretch (canal lre)
c) y su reproducción digital.

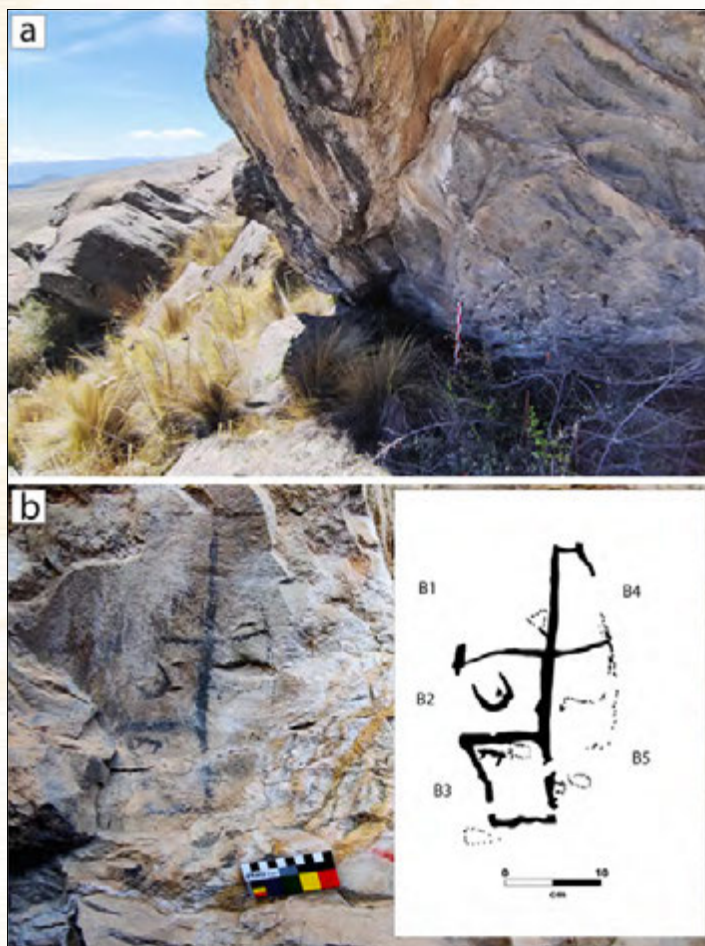
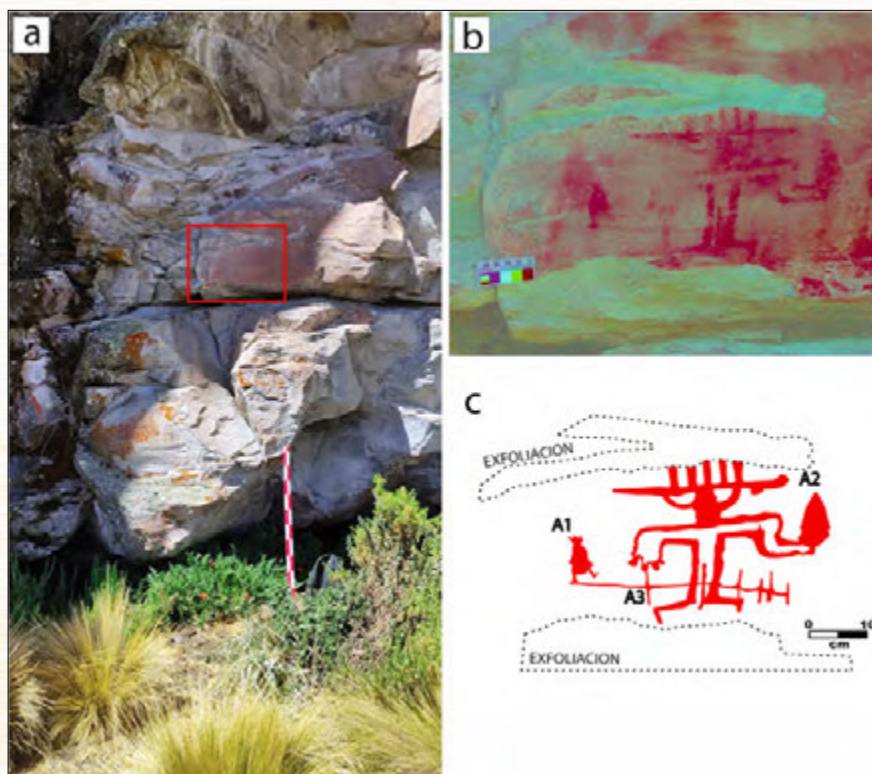


Fig. 6. a) Contexto en donde se halló la pintura rupestre.
b) Fotografía original con escala de la pintura y su reproducción digital.

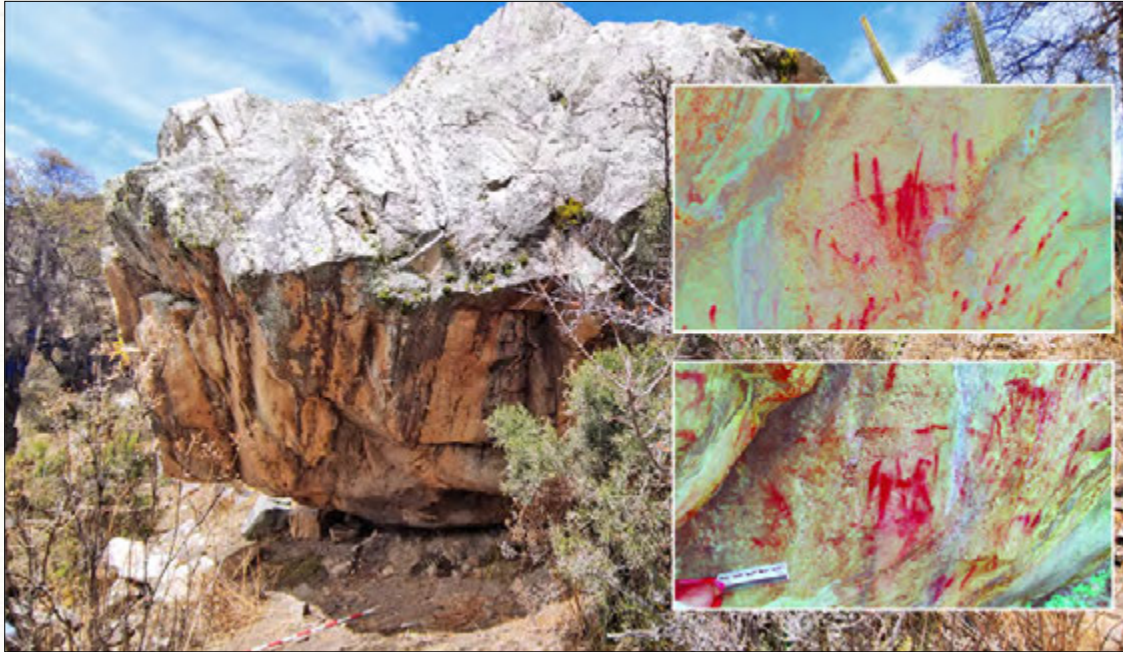


Fig. 7. a) Detalle del entorno inmediato del sitio Chuchi I. Nótese las pinturas procesadas con DStretch (arriba: canal lre; abajo: canal yrd).



Fig. 8. Arriba: Detalle del bloque lítico Pusto I en el cual se localizaron numerosas cúpulas. Nótese que en el lado derecho se ubica un camino de herradura. Abajo: Detalle del bloque lítico Pusto II en el cual se localizaron líneas y cúpulas.

09). Posteriormente, Sánchez y Palomino (2021) lo renombraron con el topónimo Pusto, identificándolo como un asentamiento tardío, e informaron sobre la presencia de petroglifos cercanos, denominados Pusto I y Pusto II. Estos petroglifos se encuentran en la ladera baja del cerro Pustoqata, en la margen derecha del río Luren, junto a un camino de herradura que parte del poblado de Mayo Luren.

El asentamiento tardío se encuentra en un estado de conservación precario, por lo que solo se tiene registro de algunos recintos circulares de 4,5 m de diámetro, construidos con piedras sin cantear y dispuestos en doble hilera. Asimismo, se identificaron muros de contención y material cultural doméstico (Sánchez 2021).

Pusto I

Ubicado a una altitud de 3264 m.s.n.m. y a 60 m al sur de Pusto, en una zona más baja, este sitio se caracteriza por la presencia de numerosas depresiones o “cúpulas” de 3, 5 y 10 cm de diámetro, con una profundidad promedio de 3 cm, dispuestas sin un orden o diseño aparente (Fig. 8, arriba). La roca tiene una textura áspera, con una forma y superficie irregular, y sus dimensiones son de 1,22 m de largo por 1 m de ancho. El entorno inmediato al petroglifo incluye chacras o andenes agrícolas, un estanque de agua (qucha) y un camino que conecta la comunidad de Mayo Luren con la puna.

Pusto II

Este sitio se encuentra a 130 m al suroeste de Pusto, en una zona más elevada, a una altitud de 3295 m.s.n.m. La roca tiene una forma irregular, con una única superficie amplia y plana. Los motivos registrados consisten en cúpulas de 13 cm de diámetro y profundidades de entre 1 y 4 cm, combinadas con líneas rectas y sinuosas de 3 cm de ancho (Fig. 8, abajo). No se encontró material cultural asociado en su entorno inmediato.

Uku Wankayuq

Este sitio arqueológico se encuentra entre zonas de cultivo y formaciones rocosas, dentro de la jurisdicción de la comunidad de Santa Cruz de Orcosa, a una altitud de 3024 m.s.n.m. Está compuesto por tres estructuras funerarias tipo machay (oquedades funerarias) ubicadas al pie de un abrigo rocoso.

Entierro A

De oeste a este, la primera estructura fue denominada Entierro A. Consiste en un machay de

planta amorfa, con dimensiones de 4 m de ancho por 5 m de profundidad y una altura variable de 1 a 2,5 m. Debido a las dimensiones de este contexto funerario, se presume que pudo haber albergado numerosos cuerpos. Sin embargo, en la actualidad solo se observan restos óseos escasos, entre los que se incluyen mandíbulas, fémures, costillas y un omóplato. Además, se encontraron fragmentos de un cántaro con restos de hollín en el cuello y un fragmento de madera tallada que parece haber funcionado como vara.

Entierro B

El Entierro B, ubicado adyacente al A, presenta dimensiones de 1 m de ancho por 1,5 m de profundidad y una altura de 0,80 m. Este espacio está completamente alterado, y los restos óseos presentes son muy escasos.

Entierro C

El Entierro C es la única estructura de carácter subterráneo, delimitada por un pequeño muro curvo. En este espacio fue excavado un machay con dimensiones de 1,30 m de profundidad por 1 m de ancho y 0,60 m de alto.

En el frontis del Entierro C se identificaron siete motivos lineales de tamaños variados. Tres de ellos están dispersos en la parte superior, mientras que los cuatro restantes están dispuestos horizontalmente en una fila (Fig. 9). Todos los motivos fueron pintados en color rojo, con dimensiones que oscilan entre 2 y 50 cm de largo por 1 a 2 cm de grosor.

Macho Qarqanta

Se trata de un conjunto de farallones situados a una altitud de 4273 m.s.n.m., que forma parte de la comunidad de Mayo Luren. Los comuneros de esta localidad destacan la relevancia religiosa de esta formación rocosa, considerada un apu wamani, debido a su visibilidad e imponente en el paisaje de la ecorregión *puna* (Fig. 10a). Un claro ejemplo de su significado espiritual es la presencia de una pequeña capilla, construida en forma de caja de piedra, que solía albergar una cruz de madera. Esta capilla se encuentra en la parte baja del promontorio, en la zona de Ututu, a 800 m al noreste y junto a un antiguo camino.

El conjunto de farallones se extiende longitudinalmente 750 m de sur a norte, con alturas que varían entre 10 y 60 m. Desde el punto de vista litológico, está compuesto por rocas de origen volcánico, incluyendo lavas y derrames andesíticos que pertenecen al grupo Barroso de la época del Plioceno (INGEMMET 2003).

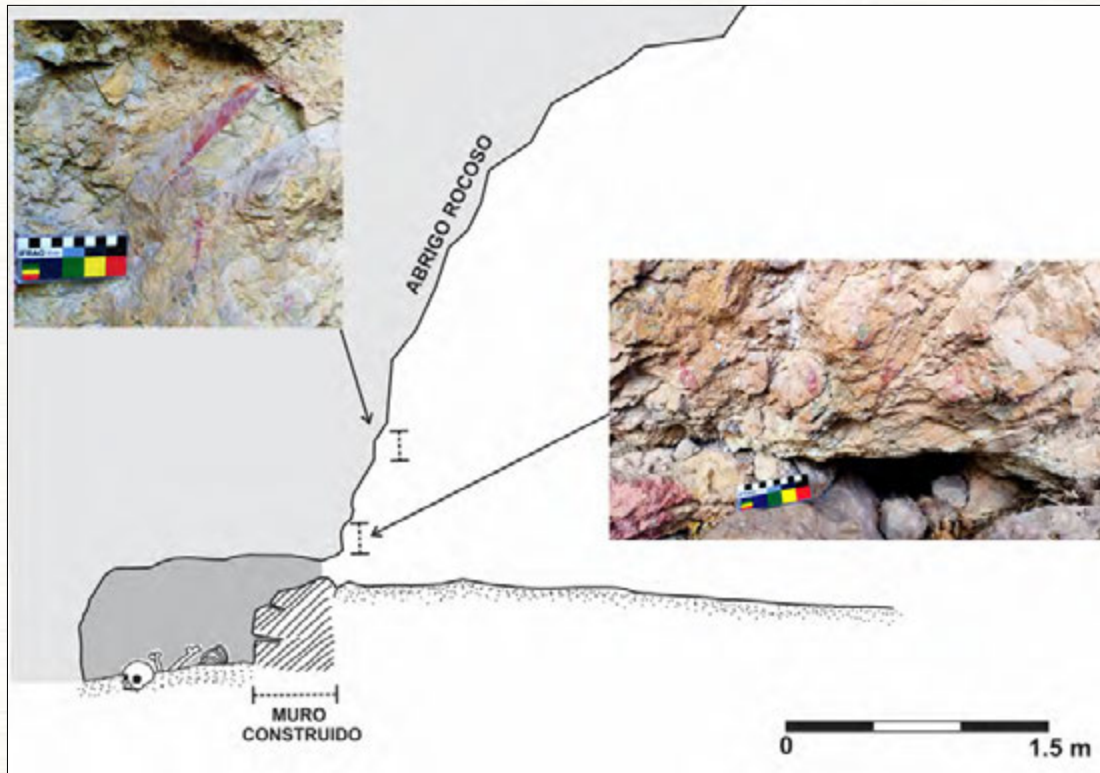


Fig. 9. Corte de sección transversal del Entierro C, al pie de la pared de un abrigo rocoso.

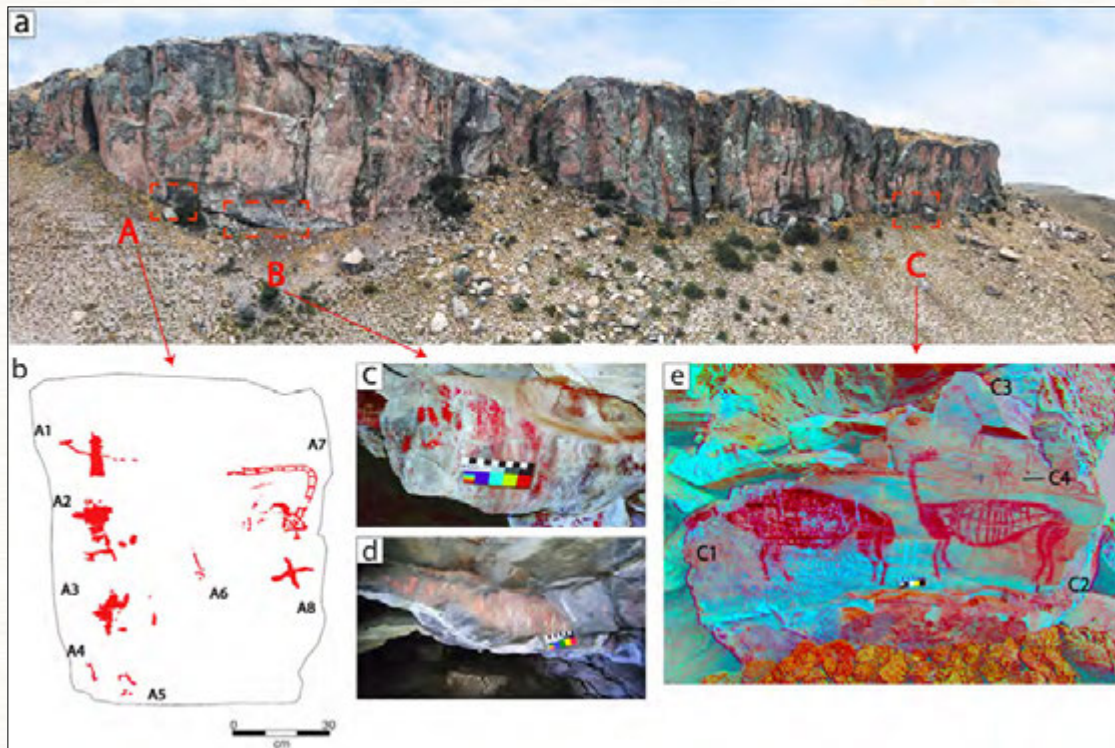


Fig. 10. a) Panorámica de los farallones de Macho Qarqanta con los tres sectores A, B y C. b) Calco digital de las pinturas del sector A. c y d) Detalle de motivos en forma de líneas rojas y blancas en las paredes de la cueva del sector B. La imagen de arriba esta procesada con DStretch (canal yrd) y se muestra a la izquierda los restos de la palma de una mano. e) Bloque lítico con representaciones de camélidos (DStretch, canal lre)

Sector A

En este panel se han registrado ocho motivos en color rojo, destacando el motivo A1, que presenta una apariencia antropomorfa. El motivo A6 se ubica de forma aislada en el centro del panel y se caracteriza por la presencia de pequeñas líneas delgadas. El motivo A7 es particularmente interesante, ya que su forma semicircular está delineada con una línea doble y presenta rayas transversales que evocan una escalera, finalizando en una forma trapezoidal. Por último, el motivo A8 exhibe una apariencia cruciforme o en forma de “X” (Fig. 10b).

Sector B

En el único refugio natural de Macho Qarqanta, se ha identificado una gran cantidad de diseños en líneas de color rojo y blanco, por ello se realizará una descripción general de los hallazgos (Fig. 10c y 10d). La cueva presenta un ancho promedio de 15 m, una altura máxima de 3,5 m y una profundidad aproximada de 12 m. La mayoría de las pinturas se encuentran en las paredes de la cueva y se caracterizan por ser líneas, predominantemente rojas y blancas, con longitudes que oscilan entre 1 y 10 cm y un grosor promedio de 1 cm. Su distribución es dispersa, sin formar figuras identificables. En un solo caso, se lograron visualizar las huellas de una mano, incluyendo las yemas de los dedos y parte de la palma.

Sector C

Este sector se localiza a 240 m al norte del sector B y se distingue por un panel lítico de 1 m de alto, 1,25 m de largo y 0,65 m de ancho. En la superficie plana y lisa se han representado tres dibujos de camélidos y un posible individuo en color rojo, utilizando la técnica de tinta plana con diseños reticulados en su interior. Los camélidos se denominan motivos C1, C2 y C3, mientras que el personaje antropomorfo se designa como motivo C4 (Fig. 10e). Los primeros en mención se encuentran en movimiento hacia la izquierda (desde la perspectiva del observador), aunque el motivo C2 mira hacia la derecha, con la cabeza girada hacia la figura antropomorfa.

Los motivos C1 y C2 son las representaciones más grandes del panel, con longitudes naso-anales de 77 y 52 cm, respectivamente. El motivo C3, que es el más pequeño, presenta daños en la parte superior de la roca, lo que sugiere una longitud naso-anal aproximada de 36 cm. En cuanto a la altura, C1 mide 35 cm, C2 mide 30 cm y C3 mide 18 cm. Por otro lado, el personaje C4 tiene dimensiones de 14 cm de alto por 9 cm de ancho.

Entre las características anatómicas compartidas por los camélidos C1 y C2 se incluyen orejas, pezuñas hendidas,

colas, piernas modeladas y articulaciones, aunque estas no son visibles en el camélido C3, que comparte con C2 el rasgo de un cuello largo.

El posible individuo C4 no presenta una forma definida, ya que está delineado de manera imprecisa. Sin embargo, se pueden observar extremidades inferiores, superiores y un torso, lo que sugiere un motivo antropomorfo.

Es importante señalar que el panel ha sufrido un considerable desgaste a lo largo del tiempo, lo que ha resultado en una casi imperceptibilidad de las figuras, haciendo necesario el uso de DStretch para poder apreciarlas. Además, factores antrópicos han dañado las pinturas mediante grafitis.

Pukara II

El sitio se encuentra en la jurisdicción del anexo de Taccya, perteneciente al centro poblado de Pampamarca, a una altitud de 3352 m.s.n.m. Geográficamente, se sitúa en la margen izquierda del río Catanjo y en la base del cerro Salquia, según la carta nacional Santa Ana 29-Ñ.

Pukara se caracteriza por un conjunto de estructuras funerarias de formas semicirculares y cuadrangulares, adosadas a abrigos rocosos y distribuidas de manera lineal en dos grupos denominados Pukara I y Pukara II (Fig. 11a). Ambos grupos están separados por una distancia de 25 metros. Las construcciones son de factura sencilla, empleando piedra sin labrar unida con mortero, y, en algunas áreas, presentan un enlucido con barro. Se identificaron también restos de pinturas en las paredes de las estructuras: en la parte superior, se aprecian tonalidades marrón claro, mientras que en la parte inferior predominan tonos blancos, aunque estas decoraciones son escasas.

Inicialmente, el sitio fue registrado por Ccencho con el mismo nombre (VS04-21); sin embargo, no se habían identificado los restos de arte rupestre presentes en la pared rocosa, los cuales permanecían ocultos debido a la construcción de las edificaciones funerarias.

Los motivos están representados en un único panel y consisten en tres figuras de camélidos en color rojo, elaboradas con la técnica de tinta plana (Fig. 12). El motivo P1 se encuentra a la izquierda (desde la perspectiva del observador) y presenta una longitud naso-anal aproximada de 22 cm, con una altura desde el lomo hasta las patas de 7,5 cm.

Es importante destacar que tanto la cabeza como la parte trasera de la figura presentan daños; no obstante, se puede inferir que el camélido está en pleno movimiento, ya que se observa con el cuello inclinado hacia abajo y las patas delanteras flexionadas hacia adelante.

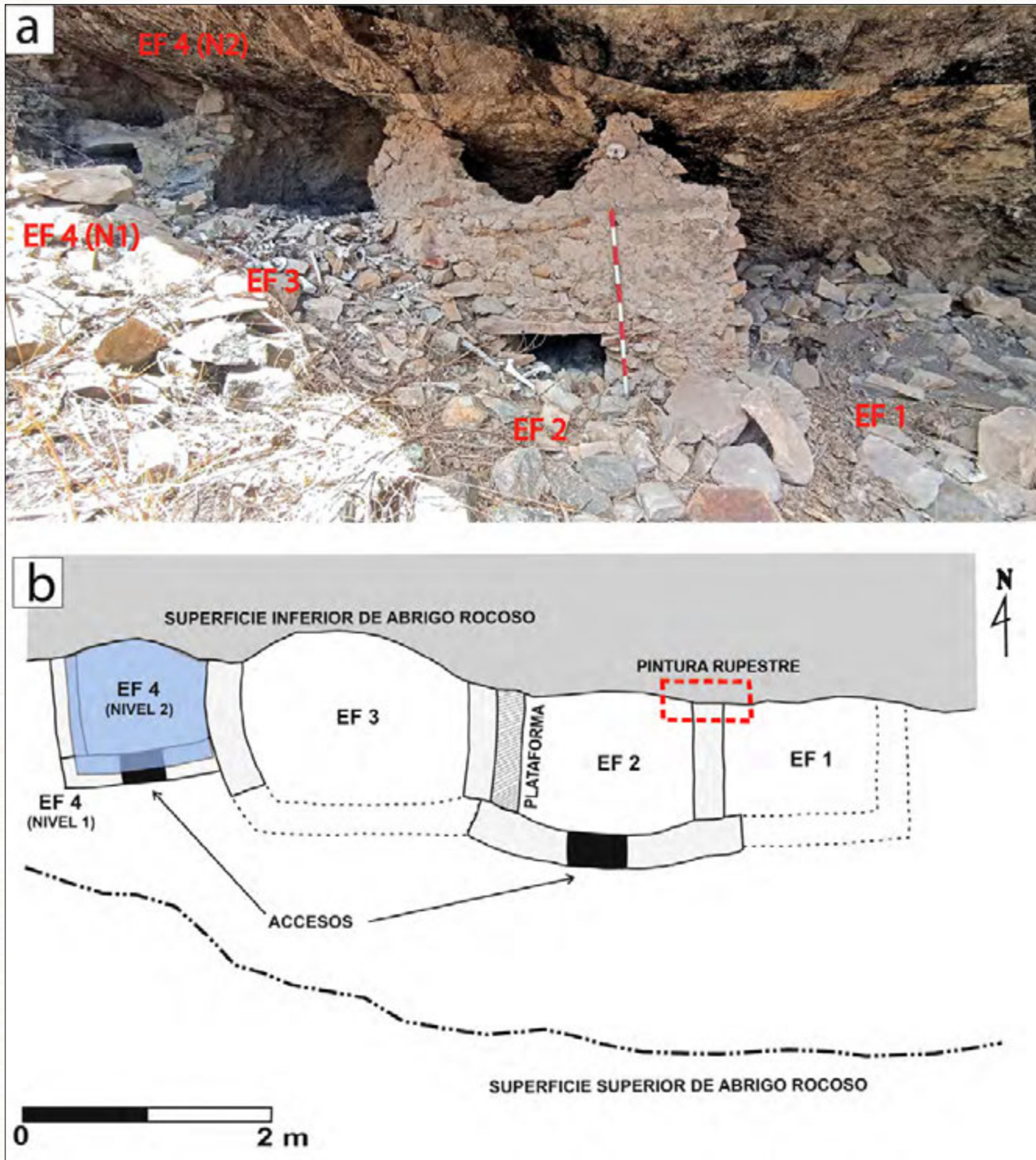


Fig. 11. Arriba: Detalle de frentes de las estructuras funerarias de Pukara II. Abajo: Dibujo en planta de las estructuras funerarias. Se indica en rojo la ubicación de las pinturas rupestres.

De manera similar, el mismo muro oculta la cabeza del motivo P3, cuya longitud naso-anal se calcula en 33 cm, mientras su altura es de 13 cm.

En los tres motivos no se distinguen ni las cabezas ni las colas, pero es posible identificar las hendiduras de las patas, así como las piernas modeladas y sus articulaciones. Por otro lado, P2 y P3 parecen estar caminando, el motivo P1 da la impresión de estar corriendo.

Maqueta lítica en Ayapata B

El sitio arqueológico de Ayapata es un extenso asentamiento tardío ubicado en la margen izquierda del río Luren, en el caserío de Umalla, centro poblado de Pampamarca. Se emplaza en la ladera media-alta del cerro Qoriwayrachina, a una altitud de 3450 m s. n. m. Según Sánchez (2021, 2023), el sitio presenta cuatro sectores funcionalmente diferenciados: Sector A: Área destinada al entierro de los difuntos. Sector B: Zona habitacional o doméstica, que destaca por más de 350 recintos de planta circular. Sector C: Área agrícola. Sector D: Espacio defensivo compuesto por tres muros perimétricos y una zanja.

En el sector B, específicamente en el subsector BI, se identificó una roca de 0,60 m de ancho por 0,90 m de alto, la cual presenta lo que posiblemente son representaciones de 11 andenes esculpidos en su parte superior (Fig. 13). El entorno inmediato de esta roca está conformado por un conglomerado de estructuras circulares de uso doméstico. Cabe destacar que, por debajo de este subsector se encuentra el área agrícola, caracterizada por decenas de andenes que se disponen de manera paralela y con orientación NE-SW.

Discusión: Arte rupestre y aproximación cronológica

Dado que los sitios rupestres de la cuenca del Pancoy no han recibido la atención necesaria, en esta ocasión se discutirá y planteará una cronología relativa basada en un análisis comparativo con diversos estilos y formas del arte rupestre documentados en otras regiones, aplicado a las evidencias registradas en este artículo.

Las manifestaciones rupestres más antiguas se atribuyen al periodo Arcaico (5000-2000 a.C.) y corresponden a los sitios de Macho Qarqanta, Pukara y Aqchipawachana. Estas evidencias incluyen figuras de camélidos naturalistas, escenas de acorralamiento y formas abstractas, pintadas en color rojo, blanco y negro. Las escenas de camélidos sugieren actividades específicas: en Macho Qarqanta, la representación de un individuo junto a animales en movimiento podría asociarse con prácticas de pastoreo; mientras que en Pukara, las posturas de los camélidos parecen aludir a actividades de caza.

Estas figuras de camélidos se realizaron empleando diversas técnicas, como tinta plana, delineado, delineado con diseños internos y una combinación de delineado con relleno parcial. Además, presentan rasgos distintivos, como pezuñas hendidas, muslos modelados y extremidades articuladas. Motivos zoomorfos similares han sido identificados en áreas circundantes (Ccencho 2008; Ramos 2013), en la provincia de Lucanas (Fig. 14) (Valenzuela y Pérez-Balarezo 2021) y en regiones más distantes (Guffroy 1999; Hostnig 2013, 2018, 2021). Esto sugiere la existencia de una tradición artística extendida y variada, que Hostnig (2013: 32) denomina el “estilo de tendencia naturalista de grandes dimensiones del centro y centro-sur andino-peruano”.

Asimismo, se identificaron figuras de forma semicircular y líneas entrecruzadas, las cuales interpretamos como representaciones de cercos o acorralamientos, ubicadas en los sectores A de Macho Qarqanta y B de Aqchipawachana, respectivamente. En este último sitio, se lograron distinguir posibles motivos zoomorfos, mientras que los motivos escaleriformes presentan similitudes con casos reportados en las regiones de Cusco y Pasco (Hostnig 2018: 92; 2021: 82) y Apurímac (Pérez y Rodríguez 1999: 421-422).

Estas coincidencias sugieren que dichas figuras podrían haber formado parte de la representación de corrales o trampas durante el periodo Arcaico (Fig. 15).

Por último, identificamos similitudes en la forma y el color del motivo aislado interpretado por Ccencho (2008) como una “figura humana en círculo concéntrico” en el sitio Paqare, y el motivo registrado en el sitio Chauqalla I (Fig. 16). Dado que este último presenta componentes asociados al periodo Arcaico, preliminarmente lo vincularíamos con la misma época.

Es importante destacar que aún quedan zonas por explorar en el cerro Chauqalla, lo que abre la posibilidad de identificar más evidencias de pinturas rupestres en el área.

Tentativamente adscribimos al Horizonte Temprano (1000-300 a.C.) la representación de un personaje antropomorfo de alto rango (¿chamán?) ubicado en el sector A de Aqchipawachana. Este personaje destaca por su tocado y un artefacto que sostiene en la mano, y está acompañado por una figura de tamaño menor. La forma en que porta el artefacto y el diseño del tocado presentan similitudes con representaciones de seres antropomorfos y míticos de la cultura Paracas (Menzel, Rowe y Dawson 1964: 378; Museo Chileno de Arte Precolombino 2015: 92) (Fig. 17).

De manera similar, Huashuayo (2019) documentó numerosas pinturas en color rojo en el distrito de Llauta, Lucanas, que representan figuras humanas con tocados

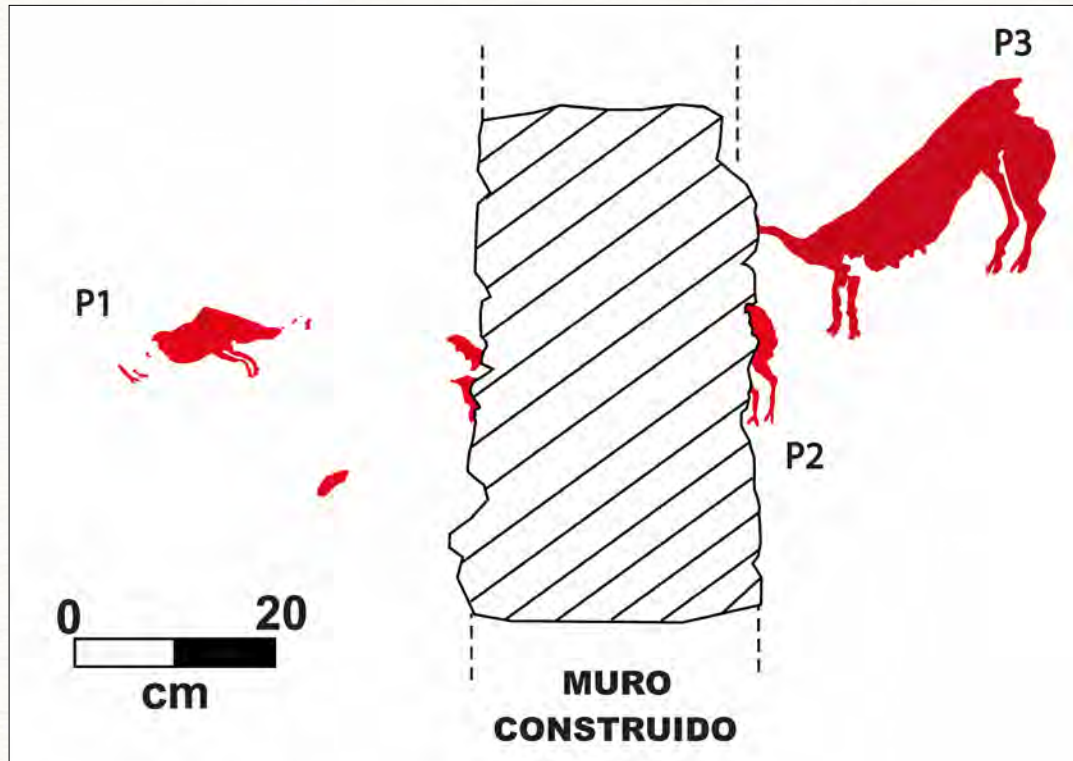


Fig. 12. Procesamiento digital de los motivos de camélidos identificados en Pukara II.

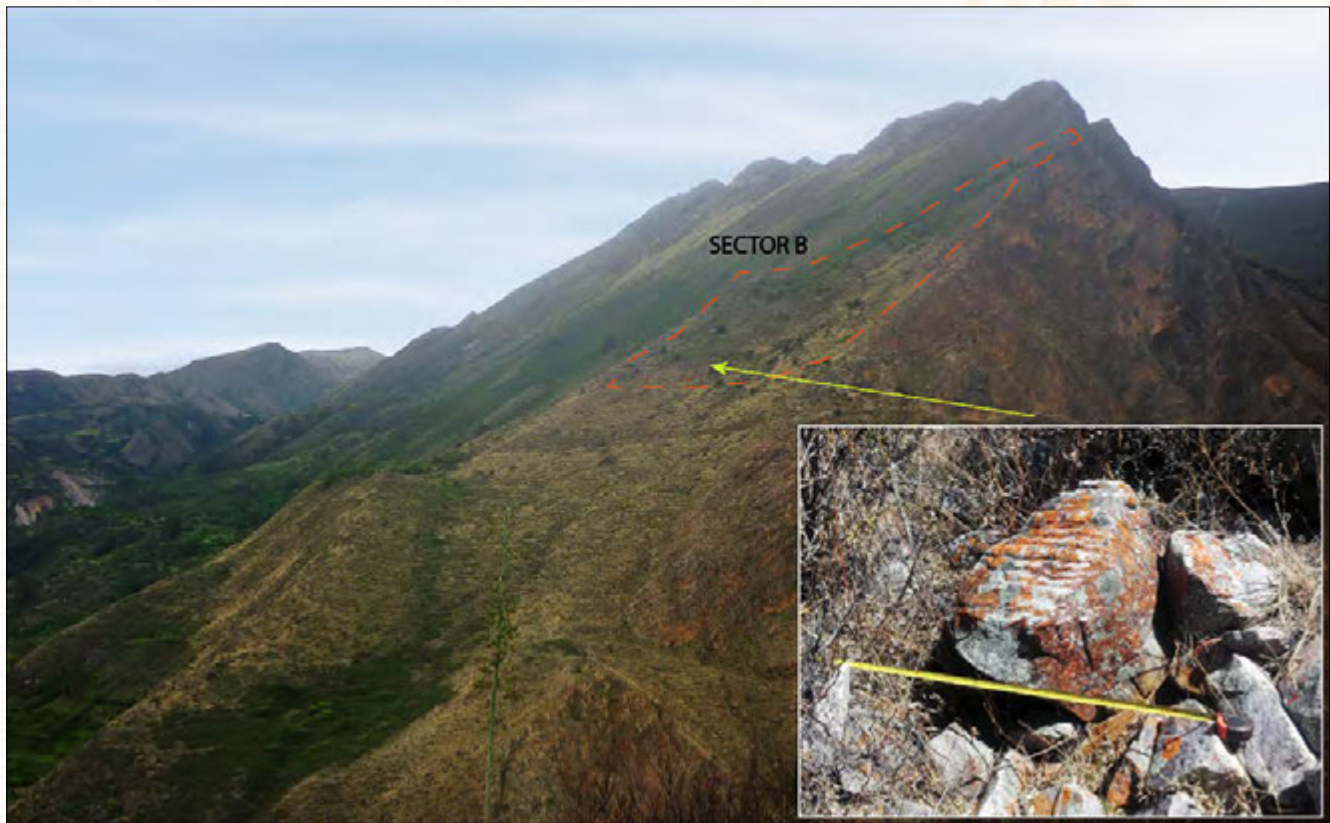


Fig. 13. Vista panorámica del cerro Qoriwayrachina. Las líneas en rojo demarcan el sector B del sitio Ayapata. La flecha verde indica la ubicación de la maqueta lítica.

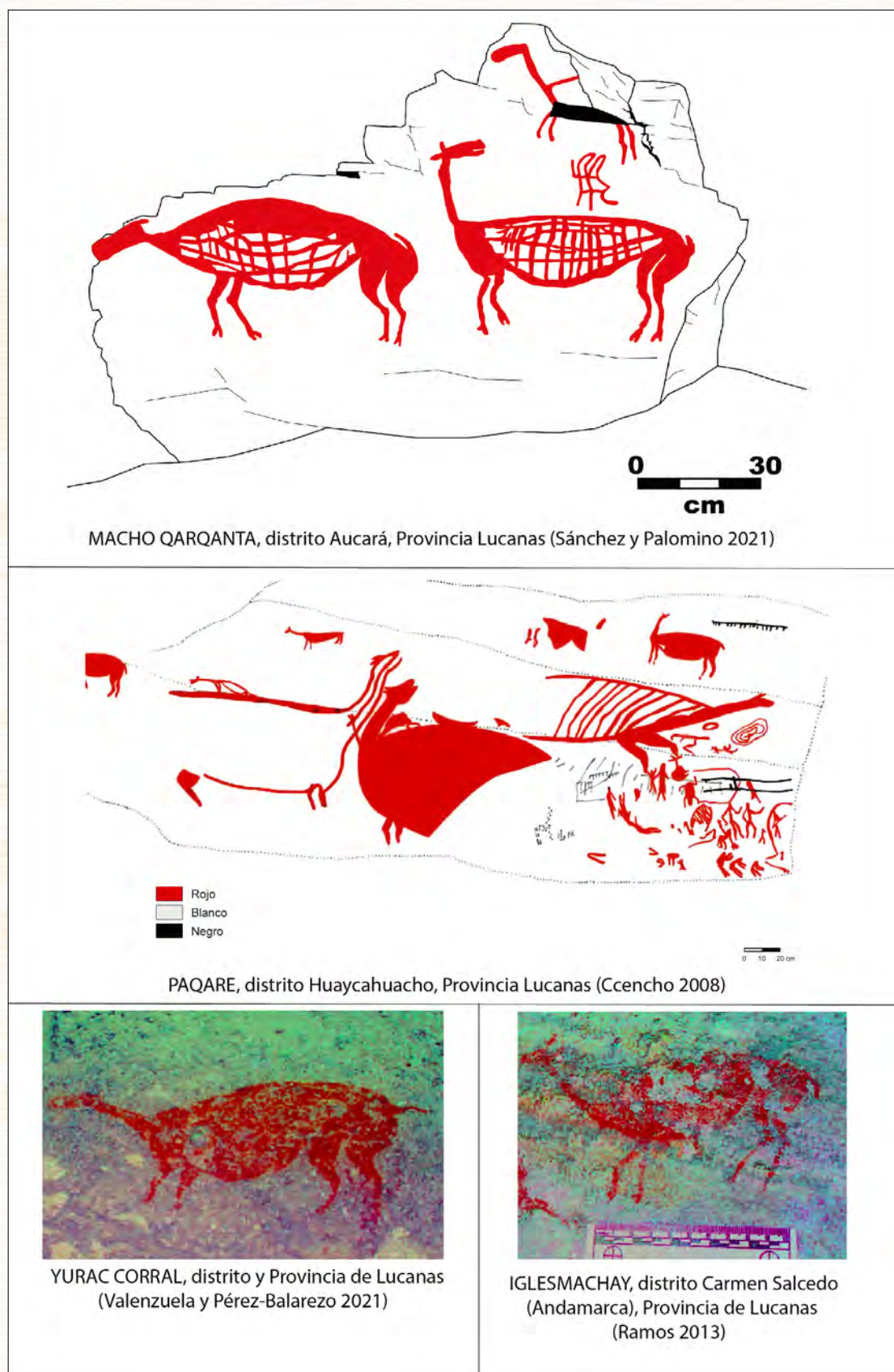


Fig. 14. Comparativa de las representaciones de camélidos identificados a nivel de la provincia de Lucanas, Ayacucho.

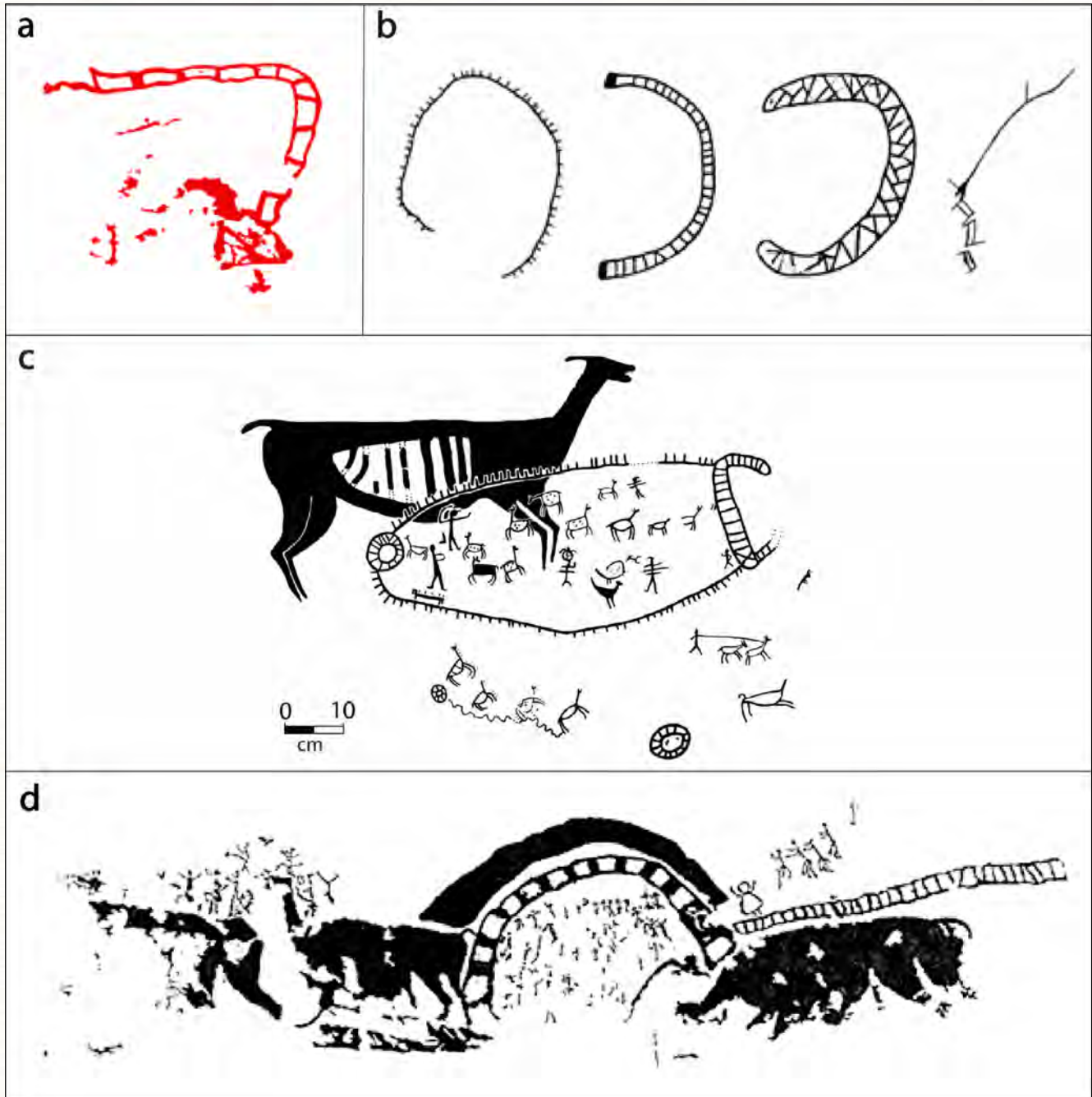


Fig. 15. Comparativa de las representaciones de acorralamientos en Macho Qarqanta (a), en la región de Cusco (b) (Hostnig 2018: 92), en Pasco (Hostnig 2021: 82) y Apurímac (Pérez y Rodríguez 1999: 421).

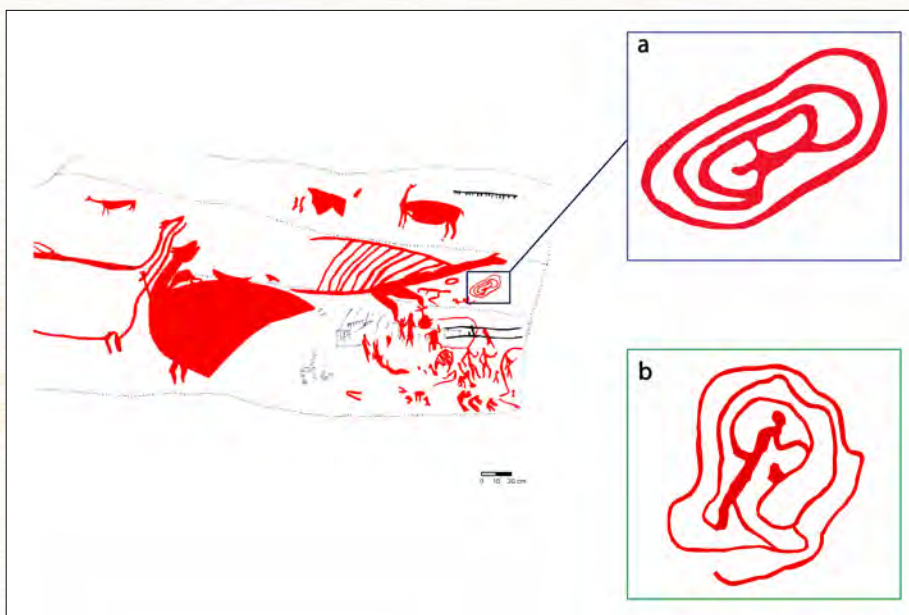


Fig. 16. a) Detalle de la "figura humana en círculo concéntrico" en el sitio Paqare (tomado y redibujado de Ccencho 2008)
b) posible figura humana en espiral.

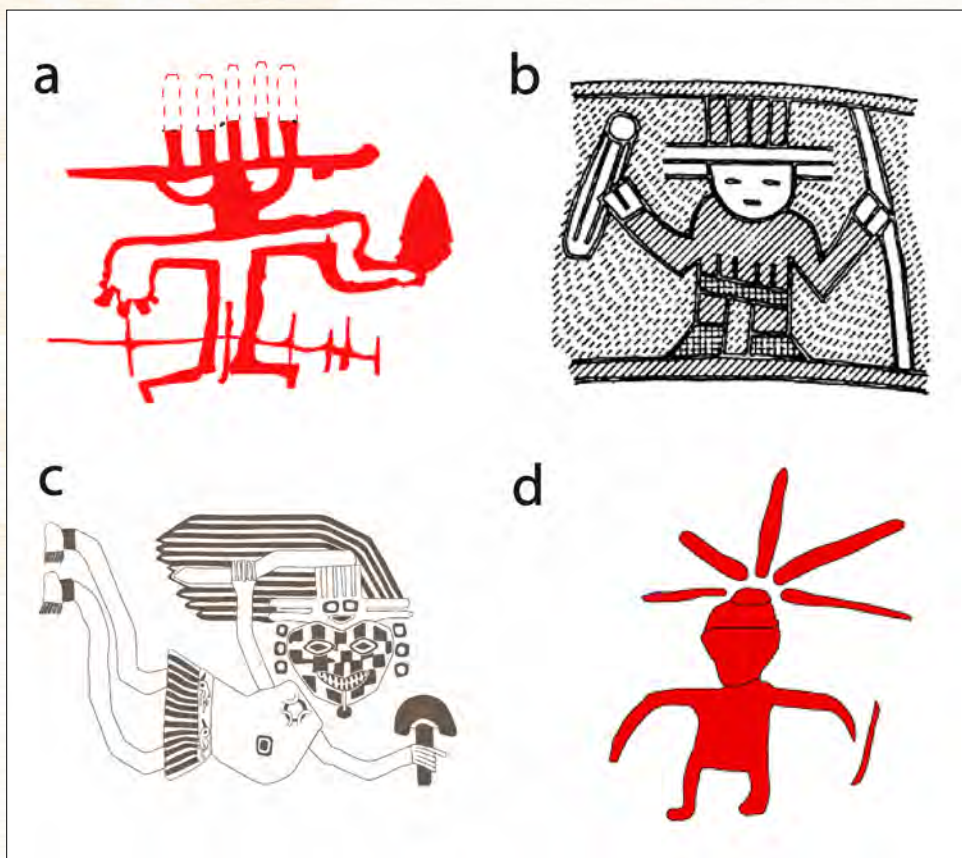


Fig. 17. Comparativa de figuras antropomorfas con tocado: a) Figura en Aqchipawachana. Nótese que sostiene un artefacto en la mano izquierda. b) Diseño antropomorfo en material cerámico-Ocucaje 10 (Tomado de Menzel, Rowe y Dawson 1964: 378).
c) Motivo antropomorfo bordado en un manto Paracas. Se trataría de un chamán portando una vara y cuchillo. Nótese el tocado en la cabeza (tomado de Museo Chileno de Arte 2015: 92).
d) Ejemplo de pintura rupestre digitalizada e identificada en el distrito de Llauta, Provincia Lucanas (tomado de Huashuayo 2019: 64).

irradiados, algunas de ellas portando un bastón. Estas figuras han sido atribuidas a la cultura Paracas debido a las claras similitudes con evidencias costeñas.

En el caso de Aqchipawachana, consideramos que su producción pudo originarse a partir de contactos e influencias entre grupos locales y costeros. Este intercambio habría sido facilitado por la proximidad al camino prehispánico Mayo Luren-Puquio-Lucanas-Nazca, que conectaba a los habitantes del valle de Luren y Pampamarca con la costa, principalmente por razones económicas (com. pers. Nimea Urbano 2018).

En relación con el Intermedio Tardío (1000-1450 d.C.), se han identificado dos tipos principales de evidencias rupestres asociadas a distintos contextos arqueológicos: petroglifos y pinturas. Los petroglifos comprenden los grabados de Pusto y la maqueta lítica del sector A de Ayapata, mientras que las pinturas están representadas exclusivamente en el sitio de Uku Wankayuq.

Los petroglifos de **Pusto I y II** se localizaron junto a un camino prehispánico y asociados al poblado tardío de Pusto. Estas evidencias consisten en pequeños hoyos y líneas sinuosas elaborados mediante técnicas de abrasión. Los hoyos, conocidos como cúpulas o tacitas, están mayormente relacionados con conceptos como el cosmos, la fertilidad, la adivinación, el sacrificio y prácticas ceremoniales (Guffroy 2011). Por otro lado, la roca tallada en **Ayapata** presenta numerosos andenes que simbolizan de manera alusiva el paisaje circundante (Canziani, Aparicio y Clavera 2018: 891). Este simbolismo se respalda en el entorno próximo del sitio, caracterizado por zonas agrícolas y grupos de patios terrazados de uso doméstico (Sánchez 2023).

Aunque determinar la cronología exacta de estas evidencias resulta complejo, consideramos que podrían estar vinculadas a ocupaciones tardías, mas no se dispone de pruebas concluyentes para poder confirmarlo. Estudios previos sugieren que este tipo de tallados, incluyendo representaciones de andenes, quchas (estanques de agua) y canales, es frecuente en valles aledaños y se correlaciona cronológicamente con el Intermedio Tardío (Canziani, Aparicio y Clavera 2018; Quispe 2012; Schreiber 1982, 2005). Además, no es extraño encontrar en diversos puntos de la región maquetas líticas que incluyen andenes y lagunas, dado que la agricultura era una actividad central en el valle del Sondondo, la cual experimentó una evolución compleja a medida que diferentes sociedades se asentaron en el área (Schreiber 1991; Ministerio de Cultura 2016; Aparicio y Dam 2021).

En cuanto al sitio de **Uku Wankayuq**, éste se compone de tres cavidades funerarias (A, B y C), que habrían

albergado numerosos cuerpos pertenecientes a sociedades del Intermedio Tardío. En la última cavidad, sobre la pared rocosa externa, se identificaron varios motivos rupestres consistentes en pequeñas líneas verticales, que posiblemente representaban marcadores de ancestros.

Por otro lado, el sitio de **Chuchi** no pudo ser ubicado cronológicamente debido a la ausencia de contextos asociados. Los diseños y figuras abstractas de sus pinturas no permiten establecer comparaciones con otros casos conocidos. A 160 metros del sitio se encuentra un conjunto de estructuras funerarias ubicadas bajo grandes rocas, posiblemente pertenecientes al Horizonte Medio y reutilizadas en épocas tardías; sin embargo, asociar las pinturas a estas estructuras funerarias sería, en nuestra opinión, una suposición poco fundamentada.

Conclusiones

Las evidencias de pinturas y petroglifos en la cuenca del Pancoy abren un nuevo campo de estudio que, hasta ahora, había sido prácticamente inexplorado en esta región. Uno de los principales objetivos de nuestra investigación fue establecer una cronología relativa de estas manifestaciones, lo que requirió el uso de herramientas modernas como DStretch y un análisis comparativo de los estilos identificados en relación con otras investigaciones en los Andes.

De los sitios reportados, ocho se encuentran distribuidos en los pisos ecológicos quechua y puna, visibles en las paredes de abrigos rocosos, cuevas y bloques de piedra. Los sitios de Macho Qarqanta, Chauqalla, Pukara II y Aqchipawachana contienen las evidencias más antiguas de ocupación en la zona, las cuales se caracterizan por su vinculación con actividades de pastoreo, caza, tráfico caravanero y conexiones sagradas con los apus wamani. En contraste, los sitios de Pusto, Ayapata B y Uku Wankayuq representan evidencias más tardías, siendo los dos primeros asociados a asentamientos humanos y el último a un contexto funerario. Por último, el sitio de Chuchi I no pudo ser ubicado cronológicamente debido a la falta de evidencias concluyentes.

Las pinturas del periodo Arcaico se distinguen por la representación de camélidos en estilo naturalista y sistemas de acorralamientos, lo que subraya la importancia de estos animales para las sociedades de cazadores-recolectores que habitaron las altas punas y quebradas de los valles. Durante el Horizonte Temprano destaca la singular representación de un personaje con un tocado que recuerda a otros motivos estilísticos de la región Ica, lo que sugiere posibles contactos entre sociedades andinas y grupos costeños. En el Intermedio Tardío se observa un aumento en la presencia de petroglifos y

maquetas líticas que representan cúpulas, quchas (estanques de agua), canales y andenes, elementos simbólicos del paisaje agrario.

Si bien este trabajo representa una aproximación preliminar a las evidencias rupestres, esperamos que los resultados presentados sirvan como base para futuros proyectos e investigaciones en regiones cercanas, profundizando así la discusión y el conocimiento sobre el arte rupestre en la cuenca del Pancoy y Sondondo.

Agradecimientos

Extendemos nuestro agradecimiento a las comunidades de Mayo Luren, Pampamarca y Santa Ana del distrito de Aucará por el apoyo logístico durante los trabajos de campo. A nuestras familias, por ser el sustento incondicional durante nuestra labor como arqueólogos. Agradecemos a Rainer Hostnig y Matthias Strecker por su importante apoyo en la redacción y revisión de este artículo.

Bibliografía

- Apaico, Aníbal
2012 Rimaq Yupikuna: evidencias arqueológicas en el curso superior del río Urabamba, Tayacucho-Lucanas, Ayacucho. En: Investigaciones Sociales, Vol. 16, N° 28: 223-232.
- Aparicio, Patricia y Paulo Dam
2021 Estudio cronológico de andenes en el Valle de Sondondo. Contribución al análisis de los paisajes culturales modelados. Recuperado desde: <https://proyecto-ciac.pe/proyectos/politicas-del-territorio/estudio-cronologico-de-andenes-en-el-valle-de-sondondo/>
- Bazán, José y Michael Mallqui
2023 Panorámica acerca del paisaje de Negromachay: aprovechamiento prehispánico del espacio en las faldas noroccidentales del Cerro Larapaje, Ayacucho-Perú. En: Arqueología y Patrimonio [En línea], N°5: 39-50. DOI: 10.5281/zenodo.8353919
- Canziani, José, Aparicio, Patricia y Gloria Clavera
2018 Visibilidad y Andenería en el valle de Sondondo (Perú). Una contribución al estudio de los Paisajes Agrarios Modelados. En: Arqueología, Memoria del 56° Congreso Internacional de Americanistas (M. Alcántara, M. García Montero y F. Sánchez López, coords.): 885-903, DOI: https://doi.org/10.14201/0AQ0251_2. Ediciones Universidad de Salamanca, España.
- Ccencho, José
2004 Proyecto de Investigación: Prospección Arqueológica en la Cuenca del Río Sondondo (Lucanas-Ayacucho), Temporada 2003. Informe técnico, Instituto Nacional de Cultura de Lima.
- 2005 Prospección Arqueológica en la Cuenca del Río Sondondo (Lucanas-Ayacucho), Temporada 2004. Informe técnico, Instituto Nacional de Cultura de Lima.
- 2008 La pintura rupestre de Paqare (Lucanas-Ayacucho). En: Arqueos, Revista Electrónica de Arqueología PUCP, Vol. 3, N° 3. Lima.
- Guffroy, Jean
1999 El arte rupestre del antiguo Perú. IFEA, Lima.
- 2011 Las tradiciones Centro-Andinas de rocas grabadas (Perú): Evoluciones y continuidades. En: Chungará, Revista de Antropología Chilena, Vol. 43, N° 1: 73-88. Arica.
- Harman, Jon
2008 [2005] Using Decorrelation Stretch to enhance rock art images. <http://www.dstretch.com>
- Hostnig, Rainer
2013 Camélidos de grandes dimensiones en pinturas arcaicas del centro y centro-sur del Perú. En: Rupes-treweb, <http://www.rupestreweb.info/camelidosar-caico.html>
- 2018 Caracterización del arte rupestre temprano de Espinar, Cusco. En: Boletín SIARB, N° 32: 73-98. La Paz.
- 2021 Los camélidos de Huayllay, Pasco: tradición rupestre de tamaño monumental. En: Boletín SIARB, N° 35: 63-86. La Paz.
- Huashuayo, Yesenia
2019 Guitarrayoc, un sitio con evidencias pictográficas del distrito de Llauta, provincia Lucanas, departamento Ayacucho. En: Recientes investigaciones sobre sitios con Quilcas o Arte rupestre en el Perú (P. van Dalen, ed.): 59-70. Lima.
- Instituto Geológico, Minero y Metalúrgico (INGEMMET)
2003 Memoria descriptiva de la revisión y actualización de los cuadrángulos de Puquio (30-ñ), Santa Ana (29-ñ), Chaviña (30-o) y Querobamba (29-o), Escala 1:100000. Lima.

- Menzel, Dorothy, Rowe, John y Lawrence Dawson
1964 The Paracas Pottery of Ica: A Study in Style and Time. En: *Archaeology and Ethnology*, Vol. 50, University of California Press, Berkeley.
- Ministerio de Cultura
2016 El Valle de Sondondo, Paisaje Cultural Vivo. Lima.
- Museo Chileno de Arte Precolombino
2015 Mantos Funerarios de Paracas: ofrendas para la vida. Santiago, Chile.
- Palomino, Telassim
2019 Paisaje y economía pastoril en el sitio arqueológico Wasichara durante el Intermedio Tardío en Mayo Luren, Aucará, Lucanas-Ayacucho. Informe de prácticas pre-profesionales. Universidad Nacional Federico Villarreal.
- 2024 Wasichara, ocupación prehispánica durante el período Intermedio Tardío en Mayo Luren, Aucará, Lucanas-Ayacucho. En: *Arqueológicas*, N° 33: 155-187. Museo Nacional de Arqueología, Antropología e Historia del Perú, Lima.
- Pérez, Carmen y Aurelio Rodríguez
1999 Arte rupestre y arqueología del abrigo de Pintasp'a, Apurímac, Perú. En: *Boletín del Instituto Riva-Agüero*, N° 26: 417-428. PUCP, Lima.
- Pulgar, Javier
2014 Las ocho regiones naturales (12va. Edición). PUCP, AUSONIA. Lima.
- Quispe, José
2012 Quilcas en la cuenca del río Hatun Mayu, Lucanas, Ayacucho. En: *Boletín APAR*, Vol. 3, N° 12: 465-471.
- Ramos, Edwin
2013 Prospección arqueológica en la cuenca del río Negromayo, distrito de Andamarca (Lucanas-Ayacucho). Informe final del curso prácticas pre-profesionales (PP-542). Ayacucho.
- Salas Vitangurt, Dionisio
1940 En torno a la civilización Ccarahuarina. En: *Boletín de la Sociedad Geográfica de Lima*, Tomo LVII, Trimestres 1 y 2: 30-39. Lima.
- Sánchez, Kevin
2019 Organización Espacial y Defensibilidad en Ayapata durante el Intermedio Tardío: El Estudio del Conflicto en la Cuenca Media del Pampamarca, Distrito Aucará, Provincia Lucanas-Ayacucho. Informe de prácticas pre-profesionales. Universidad Nacional Federico Villarreal, Lima.
- 2021 Asentamientos tardíos en el valle del río Luren, cuenca media del Pancoy, Lucanas-Ayacucho. En: *Investigaciones Sociales* 45: 143-161. Instituto de Investigaciones Histórico Sociales, Lima.
- 2023 Arquitectura, Organización Espacial y Etnicidad del sitio Ayapata en el Intermedio Tardío, margen izquierda del Río Luren, Provincia de Lucanas, Ayacucho. En: *Arqueológicas*, N° 32: 151-187. Museo Nacional de Arqueología, Antropología e Historia del Perú, Lima.
- Sánchez, Kevin y Telassim Palomino
2021 Informe final: "Inventario de sitios arqueológicos del centro poblado Mayo Luren, Aucará, Lucanas-Ayacucho, con fines de protección al patrimonio arqueológico". Presentado a la comunidad campesina Mayo Luren. https://www.academia.edu/114437306/Inventario_final_Inventario_de_sitios_arqueol%C3%B3gicos_del_centro_poblado_Mayo_Luren_Aucar%C3%A1_Lucanas_Ayacucho_con_fines_de_protecci%C3%B3n_al_patrimonio_arqueol%C3%B3gico_en_Mayo_Luren
- Schreiber, Katharina
1982 Exploración Arqueológica del Valle Carahuarazo, Lucanas, Ayacucho, Perú. Informe de investigación, Instituto Nacional de Cultura de Lima.
- 2005 Sacred Landscapes and Imperial Ideologies: The Wari Empire in Sondondo, Peru (K. J. Vaughn, D.s E. Ogburn y C. A. Conlee, eds.): 14: 131-150. Foundations and Relations of Power in the Prehispanic Andes. Archeological Papers of the American Anthropological Association.
- Valenzuela, Leslye y Antonio Pérez-Balerazo
2021 En busca de espacio: sobre la Dimensión Espacial en la tecnología lítica Andino-Central Peruana. Preguntas pasadas y escenario actual. En: *Boletín de la Sociedad Chilena de Arqueología*, N° Especial: 603-642. Santiago.

Rainer Hostnig
SIARB
Cusco Perú

La danza de Waka Waka en pinturas rupestres posthispánicas de Espinar, Cusco, Perú

The Waka Waka dance in Colonial rock paintings, Cusco, Peru

Recibido: 24 de febrero, 2025 – Aceptado: 9 de abril, 2025

Resumen

El arte rupestre colonial de Espinar, Cusco, se caracteriza por su diversidad temática. En las quebradas de Wanakauri y Hutu Wayq'o, en el distrito de Coporaque, se han documentado pinturas rupestres que representan la danza Waka Waka, vinculada al toreo español y a ritos agrícolas. En Bolivia, según Freddy Taboada, experto en danzas autóctonas, existen tradiciones similares cuyo nombre varía según la región y la variante. Además de una danza también llamada Waka Waka, se conocen allí la Waka Thoqhuri, la Waca Thinti y la Waka Tinki. Esta expresión cultural surgió en el altiplano peruano-boliviano durante la época colonial y presenta danzantes con armazones en forma de toro y caballo, así como al kusillo, un bufón andino. Representaciones similares han sido registradas en pinturas rupestres de Chirapaca, Bolivia, en estudios realizados por Taboada. Actualmente, la danza sigue vigente en festividades religiosas de Cusco, Puno y Tacna, especialmente en la celebración de la Virgen de la Candelaria. Sin embargo, en Espinar, la versión de la Waka Waka relacionada con el toreo desapareció hace tiempo. La danza que hoy lleva ese nombre está dedicada a San Isidro Labrador y se asocia exclusivamente a la agricultura.

Palabras clave: arte rupestre posthispánico, danzas, tauromaquia, provincia Espinar, Cusco, Perú

Abstract*

The Colonial rock art of Espinar, Cusco, is characterized by its thematic diversity. In the Wanakauri and Hutu Wayq'o canyons, in the district of Coporaque, rock paintings have been documented depicting the Waka Waka dance, which is linked to Spanish bullfighting and agricultural rituals. In Bolivia, according to Freddy Taboada, an expert in indigenous dances, there are similar traditions whose names vary depending on the region and version. In addition to a dance also called Waka Waka, the Waka Thoqhuri, Waca Thinti, and Waka Tinki are known there. This cultural expression emerged in the Peruvian-Bolivian Altiplano during the colonial period and features dancers with frameworks in the shape of a bull and a horse, as well as the kusillo, an Andean jester. Similar representations have been recorded in the rock paintings of Chirapaca, Bolivia, in studies conducted by Taboada. Today, the dance remains present in religious festivities in Cusco, Puno, and Tacna, especially during the celebration of the Virgin of Candelaria. However, in Espinar, the version of Waka Waka associated with bullfighting disappeared long ago. The dance that now bears this name is dedicated to San Isidro Labrador and is exclusively linked to agriculture.

Key words: Posthispanic rock art, dances, Espinar province, Cusco, Peru

Introducción

Según la revisión bibliográfica realizada, la provincia de Espinar, en el extremo sureste del departamento de Cusco, parece poseer la mayor concentración conocida de arte rupestre colonial y republicano en Sudamérica (Hostnig 2025). Hasta el momento, no se ha identificado otra región

en el continente con una distribución tan extensa de sitios rupestres de época poscolombina. Además de su gran cantidad de yacimientos rupestres, destaca la diversidad temática de sus representaciones, que incluyen desde simbología y festividades de la fe andino-católica hasta arquitectura eclesiástica, soldados armados, enfrentamientos bélicos y escenas de pastoreo. También se han registrado tableros

* Texto revisado por Monica Barnes

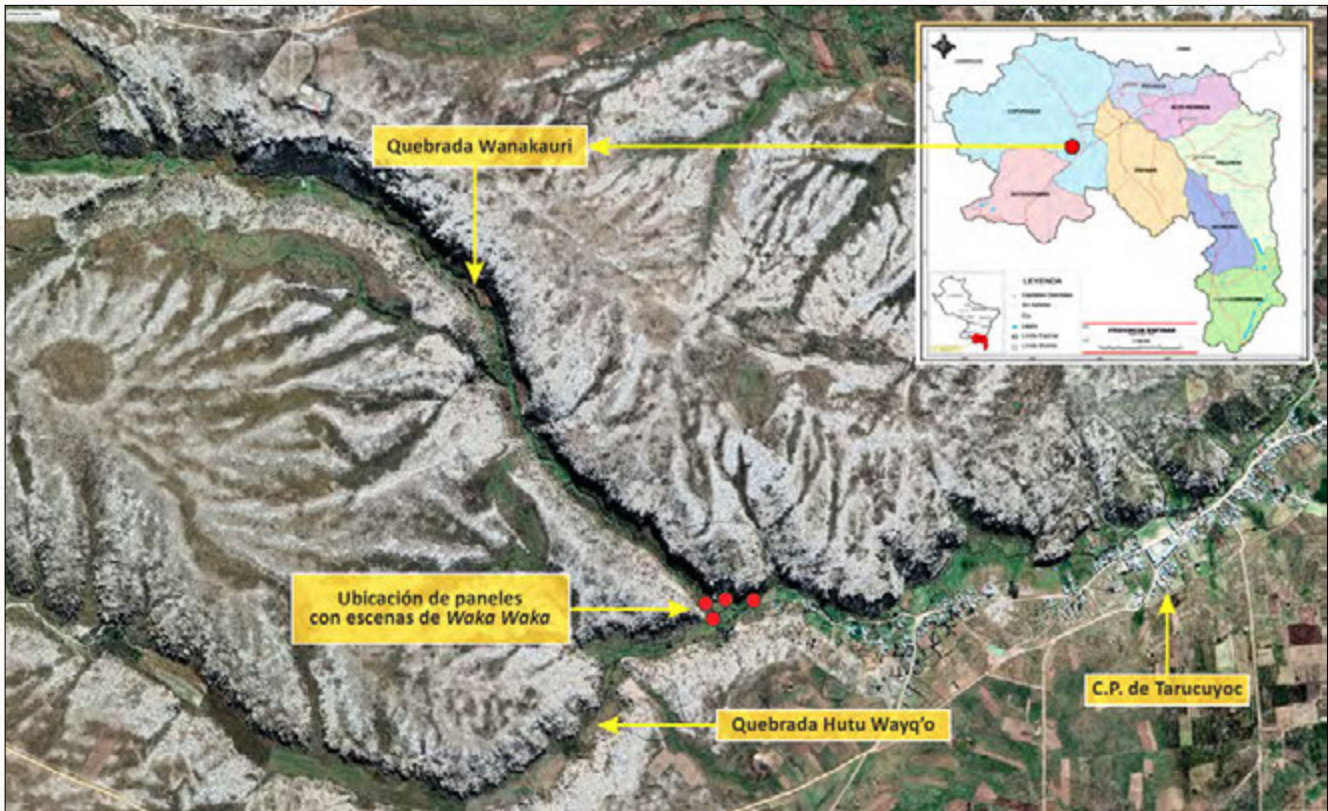


Fig. 1. Ubicación de los paneles con escenas de la danza de Waka Waka en la confluencia de las quebradas Wanakari y Hutu Wayq'o (imagen satelital Google Earth).



Fig. 2. Ubicación del panel 1 al final de la quebrada de Wanakaure.

de ‘juegos de mesa’ como el alquerque o leonera, así como representaciones de los primeros vehículos motorizados en tiempos más recientes (Hostnig 2004, 2007, 2022, 2023).

Uno de los temas recurrentes en varios paneles es la representación de fiestas patronales, celebradas anualmente en honor al santo patrón del lugar. Estas escenas incluyen desfiles militares, músicos —entre ellos mujeres tocando el tambor—, bailarines con tocados elaborados y diversos elementos del culto católico. En la mayoría de los casos, la identificación precisa de las danzas resulta difícil debido al esquematismo de las figuras representadas. No obstante, en el distrito de Coporaque se han documentado pinturas rupestres con escenas de danzas excepcionales, cuyo análisis es el eje central de esta publicación.

Arte rupestre posthispánico en las quebradas de Wanakauri y Hutu Wayq'o

En marzo de 2017 visité las quebradas encañonadas en la comunidad Tarucuyoc, en el sur del distrito de Coporaque, para documentar nuevamente varios sitios con pinturas rupestres que había conocido 13 años atrás. La quebrada de Wanakauri, ubicada en las proximidades del centro poblado de Tarucuyoc, se orienta de noroeste a sureste y tiene una longitud de 2,2 kilómetros. Su altitud varía entre los 3995 y 4030 m.s.n.m., con un desnivel de apenas 35 metros desde la cabecera hasta la confluencia con la quebrada de Hutu Wayq'o (también llamada Choccontera) en la parte baja (Fig. 1). Por la altitud sobre el nivel del mar, los cultivos principales de la zona son diferentes variedades de papa, otros tubérculos y la haba.

Durante mis dos visitas al lugar había registrado una docena de paneles con pinturas rupestres y petroglifos de la época poshispánica en las paredes verticales de los farallones que flanquean la quebrada de Wanakauri en ambas márgenes y la de Hutu Wayq'o en la margen izquierda. Los sitios de ambas quebradas fueron registrados bajo el nombre de Hutu Wayq'o por Atapaucar (2013). La iconografía reconocible incluye cruces simples y complejas, figuras de ángeles, jinetes, personajes con vestimenta femenina, iglesias y el símbolo solar. Cromáticamente, las pinturas rupestres se caracterizan por un tono rojo claro, común en el arte rupestre colonial del sur peruano. En los petroglifos, la técnica aplicada fue el raspado de la pátina grisácea de la roca con instrumentos líticos o metálicos, exponiendo así el color blanco de la toba volcánica subyacente y generando el contraste deseado.

En la confluencia de las dos quebradas, registré cuatro paneles con pinturas coloniales que representan bailarines que llevan estructuras que simulan caballos y toros. Algunos de ellos sujetan una vara larga. En algunos

casos, están asociados con otros personajes, tanto femeninos como masculinos. Propongo que estas representaciones corresponden a la danza de *Waka Waka*, una variante de la danza del caballito practicada en otras regiones del Perú. Estos paneles, ubicados a una distancia de pocos metros entre sí, se describen a continuación.

Representaciones de danzas

Panel 1

En la margen izquierda de la quebrada de Wanakauri, cerca de su confluencia con la quebrada de Hutu Wayq'o, se encuentra el primer panel con la representación de una danza. El panel está ubicado en la pared vertical del farallón y mide aproximadamente un metro de alto por 0,7 metros de ancho. Su lado derecho está delimitado por una falla oblicua en la roca.

A pocos metros de la roca con las pinturas rupestres se encuentran las instalaciones de un tanque de agua potable que abastece al poblado de Tarucuyo (Fig. 2). La ausencia de una cobertura natural que lo proteja ha provocado un notable deterioro de las pinturas rupestres debido a la exposición constante a los agentes climáticos, lo que dificulta su visibilidad. Sin embargo, en la parte inferior del panel, algunos motivos se han conservado en mejor estado. Mediante el procesamiento digital con el programa DStretch, fue posible identificar con mayor claridad varios elementos que conforman una escena de danza tradicional, en la que se distinguen rasgos característicos de la danza *Waka Waka* (Fig. 3a-b).

La composición está integrada por cinco figuras (Fig. 4a-b). En la parte superior, destaca una figura humana con una vestimenta de base ancha decorada con una cruz. Otra cruz cubre parcialmente su pecho y rostro, mientras que una tercera se proyecta encima de la cabeza. La figura está rodeada por una línea que conforma un triángulo de esquinas redondeadas, posiblemente representando una capa. Es posible que esta imagen corresponda al santo o santa en cuyo honor, en tiempos pasados, se habría celebrado la festividad acompañada por la danza de *Waka Waka*.

Debajo de esta imagen se observa una línea curva con varios apéndices paralelos cortos en uno de sus extremos. Su significado es desconocido. En la parte inferior hay tres bailarines alineados en un mismo nivel, orientados hacia la izquierda, con un promedio de 25 cm de alto. Los dos primeros están inmersos desde la cintura hacia abajo en una estructura cuadrangular con forma de caballo, cuyo cuerpo es transparente, lo que permite ver sus piernas. Sus cabezas están adornadas con un tocado representado por un trazo vertical. El primero sostiene en alto, con la mano derecha,



Fig. 3a-b. – a: El recuadro blanco indica la ubicación de la escena de danza en el panel 1.
– b: foto tratada con DStretch, canal crgb.

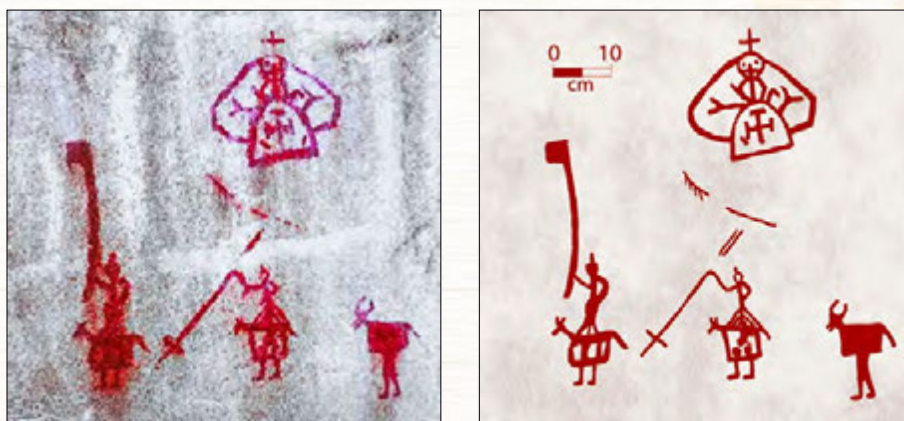


Fig. 4a-b. Las cuatro figuras que componen el panel 1.



Fig. 5a-c. Las tres figuras que integran la escena de danza del panel 1. Fotos procesadas con DStretch, canal lre.



Fig. 6. Torito en una fiesta en Cajamarca, año 1972.



Figura 7. Vista panorámica del Panel 2.

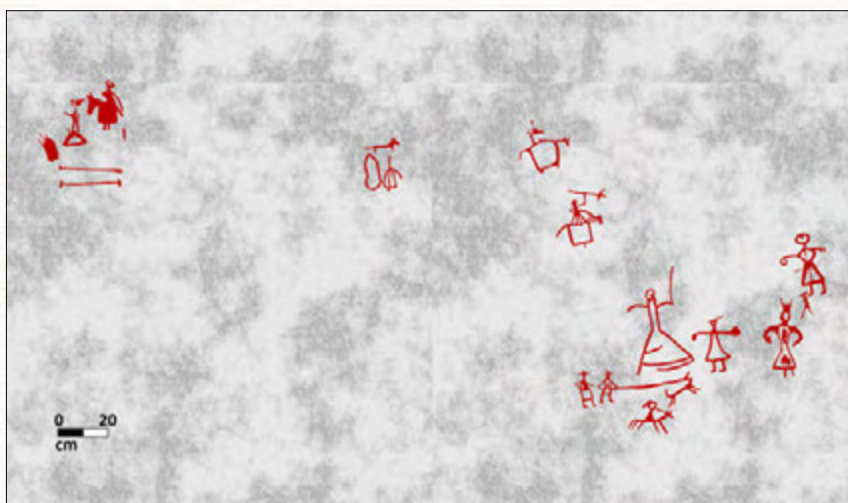


Fig. 8. Calco del panel 2.

una bandera o estandarte, mientras que el segundo porta una vara o rejón, identificado como tal por la cruceta cercana a la punta. El tercero lleva sobre los hombros un armazón en forma de toro. Su cuerpo está oculto en el interior de la estructura, representada por un rectángulo de tinta plana (Fig. 5c). Se asemeja considerablemente al bailarín que fotografié hace medio siglo en una festividad de Cajamarca (Fig. 6).

Los caballos se distinguen del toro por el cuello más largo y las orejas cortas y rectas. En la figura del toro, por otro lado, en vez de las orejas se pintó solamente los dos cuernos con una curvatura hacia el interior.

En la parte superior del panel con la escena costumbrista se superpuso una gran cruz blanca de 1,25 m de alto, con trazos gruesos y un pedestal de dos niveles, hoy casi invisible.

Resulta notable la coexistencia de distintas perspectivas en la representación de las dos primeras figuras. Mientras que el caballo y las piernas de los bailarines están pintadas de perfil, la parte superior de sus cuerpos aparecen de frente. Si bien la intención era representarlos con la mitad inferior del cuerpo inmersa en la estructura que imita al animal, la imagen da la impresión de que están parados sobre el lomo de los caballos. Representaciones similares se han documentado en Chile y Argentina (Gallardo et al. 1990; Arenas y Martínez 2007; García 2024). Se trata de un abordaje iconográfico poco convencional que se aparta de los modelos habituales de las escenas de monta, posiblemente debido a una reinterpretación visual basada en una lógica distinta o, simplemente, de la falta de familiaridad del autor o autora con la representación de jinetes a caballo.

En cuanto a los roles que desempeñan en esta estampa costumbrista, los dos primeros bailarines representan a picadores a caballo, mientras que el último encarna al torito, quien suele recibir las puyas de los rejoneeros¹ y, a su vez, embiste a los espectadores.

Panel 2

El segundo panel también se ubica al final de la quebrada de Wanakauri, pero en el lado derecho y a pocos metros de su unión con la quebrada de Hutu Wayq'o. En este sector, los pintores aprovecharon una extensa superficie plana de los farallones para desplegar un mayor número de representaciones (Fig. 7).

El panel se extiende por 2,85 m de largo y 1,25 m de alto en el lado derecho, mientras que en el lado izquierdo

solo alcanza una altura de 50 cm. Se identificaron cuatro conjuntos de motivos, con la mayor concentración en el lado derecho, donde el autor o la autora de las pinturas disponía de más espacio para plasmar su obra (Fig. 8).

Las figuras de esta sección están encabezadas por dos bailarines en armazones que simulan caballos. Las estructuras solo fueron delineadas, sin embargo, no transparentan sus piernas, por lo que parecen estar de pie sobre el lomo de los caballos, igual que las figuras del panel 1. En el motivo inferior, que está mejor preservado, el rejoneador sujeta con una mano las riendas del equino y con la otra la garrocha que termina en cruz. La cabeza y el cuello del caballo fueron pintados con trazos lineales paralelos, dando la impresión de que tiene el hocico abierto (Fig. 9a-b).

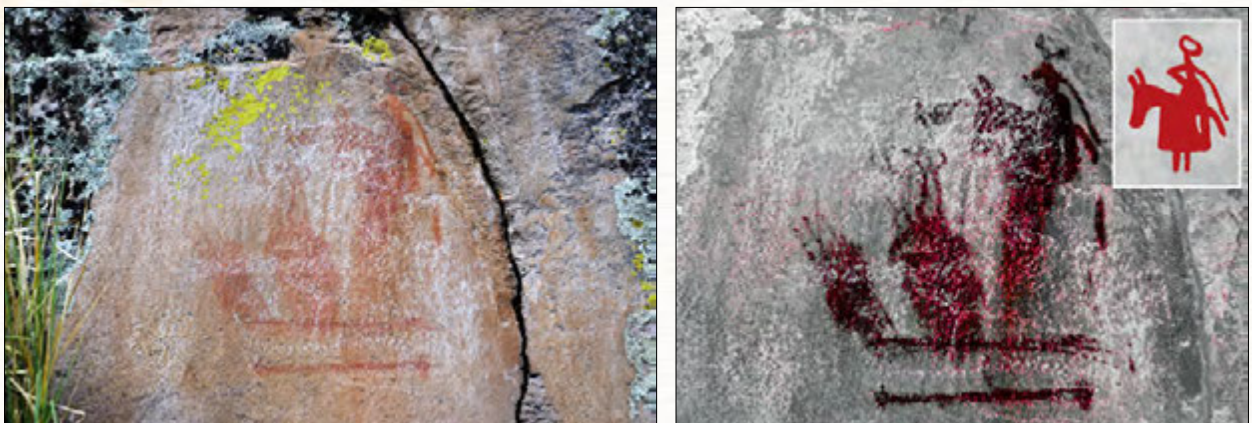
En la parte inferior de esta sección del panel se observan varios personajes, algunos de frente y otros de perfil. Los primeros parecen representar figuras femeninas, ya que comparten características con imágenes de otros sitios rupestres de Espinar, donde también aparecen con atuendos que recuerdan vestidos decorados y portando objetos en las manos (Hostnig 2022).

Debajo de estas figuras, en el lado izquierdo, se encuentran dos hombres de perfil con sombrero de copa; uno de ellos sujeta una vara extra larga, además de un jinete y un cuadrúpedo indefinido. No está claro si los danzantes de arriba están interrelacionados con las figuras de abajo conformando una escena, pero no cabe duda que todos forman parte de una festividad desempeñando diferentes papeles. (Fig. 11a-b).

En la parte central y superior del panel se distinguen tres motivos yuxtapuestos: un cánido de estilo lineal, representado de perfil, con dos patas, dos orejas y una cola larga; debajo, en el lado izquierdo, un motivo ovalado, y a la derecha, una figura antropomorfa de cuello largo y sin una cabeza aparente. Esta última viste una prenda que le llega hasta los pies. La relación entre estos elementos y el resto del panel no es del todo clara, al igual que su significado.

En el extremo izquierdo, separado del conjunto principal por una fractura curva en la roca, existe otro grupo de pinturas. Además de estar desvaídas, presentan manchas debido a la superposición de motivos. Aplicando DStretch, se pudo identificar con mayor precisión la representación de un bailarín rejoneador que lleva una estructura de caballo, acompañado por una figura humana a pie frente a él.

¹ La palabra 'rejoneero', usada en el Perú en el lenguaje taurino, se refiere al rejoneador. Este emplea una vara o garrocha de hasta 2,7 m de largo, provista de una cruceta cerca de la punta de la puya a manera de tope, para castigar al toro.



La escena está delimitada en la parte inferior por dos trazos horizontales. Las demás figuras que componen este grupo de pinturas, han sufrido un deterioro significativo y ya no son reconocibles.

Panel 3

Este pequeño panel con pinturas rupestres se encuentra en la quebrada Hutu Wayq'o, en la margen izquierda, a una altura de 2 metros del suelo (Fig. 12). Se encuentra partido en dos por una fractura de la roca. Las pinturas están compuestas por cinco figuras, repartidas en dos grupos. Cada grupo está compuesta por un danzante introducido en la estructura de un caballo y un personaje a pie. En la escena ubicada a la izquierda de la fractura, el danzante, que lleva un tocado sencillo, sostiene un palo largo con un triángulo insertado cerca del extremo, mientras que su acompañante parece estar tocando un tambor. Ambos personajes están orientados hacia la derecha (Figs. 13a-b, 14a-b).

En la segunda escena, a la derecha de la fractura de la roca, el bailarín aparenta estar parado de pie sobre ella. Al igual que en la primera escena, el bailarín sostiene en la mano derecha una vara larga, identificándolo como rejoneador. Lo acompañan otras dos figuras humanas con adornos cefálicos prominentes (Figs. 14c-d). Los danzantes de ambos grupos llevan en la cabeza un adorno sencillo, posiblemente una pluma larga.

Aparte de este panel con representaciones vinculadas al toreo, se identifica otro cercano, ubicado en un pliegue distinto de la roca del farallón. En él destaca la figura de un caballo que transporta un bulto (Fig. 15). La posición de las extremidades del equino sugiere movimiento, y resulta notable la presencia de riendas sueltas. Sobre el lomo del animal se observa un objeto ovalado, en cuyo interior se distingue lo que parece ser una figura humana. El trazo bifurcado, que culmina en un círculo sobre dicha pieza ovalada, podría representar asimismo una figura antropomorfa. Todo ello indica que se trata de un medallón que, en la tradición católica, suele portar imágenes religiosas, tales como la Virgen María o algún santo. Cabe señalar que existen medallones de gran formato con forma de escudo, que son transportados sobre la montura de caballos, especialmente en fiestas patronales o procesiones religiosas. En el caso del motivo descrito, el medallón se encuentra protegido por un marco, igualmente de forma ovalada.

Panel 4

Este panel, ubicado como el anterior en la margen izquierda de la quebrada de Hutu Waq'o, se encuentra algo

alejado de la desembocadura del cañón de Wanakaure. Mide 90 cm de alto por 80 cm de ancho y contiene una docena de figuras, algunas superpuestas, lo que dificulta su identificación. Además, su conservación se ha visto afectada por la exposición a la intemperie. En el sector izquierdo del panel se distinguen con claridad dos cruces cristianas sobre pedestales cuadrangulares y, en la parte superior, una figura humana de gran tamaño, representada en un estilo lineal y altamente esquematizado.

Los motivos de interés en este análisis se encuentran en el lado derecho del panel. En esta sección, dispuestos en una sucesión vertical, se representan varios danzantes de la *Waka Waka*, que llevan estructuras de caballos y sujetan rejones. A juzgar por la diferencia en la pátina, estas figuras fueron pintadas en distintos momentos.

El danzante más reconocible, aunque desvaído, se ubica en la parte superior del panel. Su cuerpo emerge de una estructura rectangular que deja entrever sus piernas, delineadas con trazos gruesos. En una de sus manos sostiene una vara o rejón, rematada por la cruzeta de la puya. Debajo de él, en disposición descendente, se encuentran otros tres danzantes, apenas discernibles debido a las superposiciones en esta sección del panel. La presencia de largas varas sugiere que representan también picadores a caballo.

Origen y contexto de la danza

Los toros, vacas y bueyes fueron introducidos en el Perú en el siglo XVI, poco después de la conquista. Su presencia causó un fuerte impacto en la población indígena, que rápidamente asimiló la fuerza y la imponencia del toro, así como la utilidad del buey en las labores agrícolas, especialmente en la preparación de la tierra para los cultivos. Aunque las corridas de toros estaban reservadas para los españoles, en las zonas rurales, mayoritariamente indígenas, estos espectáculos contaban con una gran audiencia local durante las festividades. No sorprende, entonces, que su imagen forme parte, aunque de manera poco frecuente, del repertorio iconográfico del arte rupestre posthispanico andino.

Un ejemplo es el sitio de Q'urini, en Oruro, Bolivia, donde Arenas et al. (2015) documentaron un extenso panel de pinturas rupestres con alrededor de 150 motivos, algunos de los cuales conforman escenas taurinas y ecuestres. Ruíz y Chorolque (2010) describieron representaciones de toreo en pinturas rupestres de Jujuy, Argentina, mientras que Hostnig y Vega Centeno (2022) identificaron varios sitios rupestres con escenas de corridas de toros en Corani, Carabaya (departamento de Puno), asociadas, al igual que en Jujuy, con festividades religiosas en contextos coloniales



Fig. 12. Ubicación del panel 3, indicado mediante el marco blanco.



Fig. 13. Calco del panel 3.

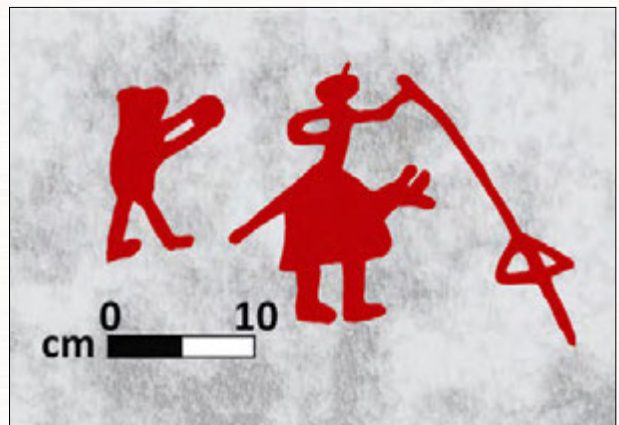
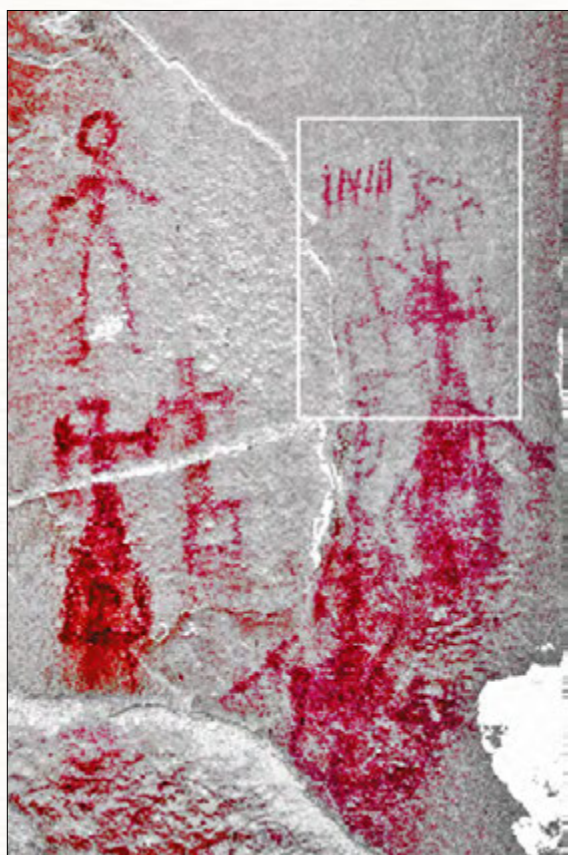


Fig. 14a-b. - a: Bailarín seguido por una persona tocando el tamborín. - b: Bailarín de Waka Waka, sujetando el rejón en la mano derecha. Panel 3. Fotos procesadas con DStretch Ire.



*Fig. 15. Figura de un caballo con una posible imagen religiosa sobre el lomo.
Pinturas en las proximidades del panel 3.*



*Fig. 16. Panel 4. Foto procesada con DStretch, canal lre;
en el lado derecho el calco digital de los danzantes reconocibles.*

y republicanos. Sin embargo, en ninguna de estas escenas aparecen bailarines como los representados en los paneles de Espinar.

Se desconocen las circunstancias exactas en las que surgió la danza de *Waka Waka*, pero el caso de una manifestación similar en Guatemala, el Baile de los Toritos, podría ofrecer algunas pistas. Al igual que en el Perú, en Guatemala la tauromaquia era un privilegio exclusivo de los españoles. Según García (2000: 80), esta danza constituía una sátira contestataria del toreo, aunque su origen primigenio estaba vinculado a la evangelización, ya que fueron sacerdotes y misioneros quienes la promovieron como herramienta de cristianización. En este proceso, los pueblos mayas se apropiaron del elemento tauromáquico mediante la parodia, transformándolo en danza.

En el Perú, la composición de los danzantes y la coreografía varía según la región. La danza suele incluir varios personajes. En el caso de la danza representada en Espinar, en vez de toreros a pie, hay los rejoneadores con sus lanzas, llevando armazones simulando caballos, así como el “toro” bailarín que se introduce parcialmente en una carcasa con forma de toro e imita los movimientos del animal, como si estuviera en una corrida. También participan kusillos o bufones, encargados de arrear al “toro”. El kusillo o “matador”, por lo general, porta una espada de madera con la que se burla de los toros y del público. No aparece claramente distinguible en las pinturas de las quebradas de Wanakaure y Hutu Wayq'o. En Bolivia, en lugar de la espada, el “matador” usa un palo largo con plumas. En Guatemala, una de las variantes del Baile de los Toritos incorpora un jinete y un danzante que simula ser un toro, reforzando la parodia del toreo.

Vigencia de la danza en el Perú

Actualmente, la danza *Waka Waka* sigue vigente en los departamentos de Puno y Cusco, aunque en Puno su práctica se ha reducido. Se representa principalmente en febrero durante la Fiesta de la Virgen de la Candelaria, aunque también aparece en otras festividades del calendario folclórico. En el altiplano boliviano y en Puno, la danza combina la sátira al toreo con referencias a la actividad ganadera, incluyendo la presencia de personajes como las “lecheras”.

En Paucartambo, Cusco, esta danza es parte de las celebraciones en honor a la Virgen del Carmen. En esta versión, se enfatiza la parodia de la tauromaquia, tal como se observa en las pinturas rupestres de Espinar. La coreografía incluye la interacción entre un toro y varios toreros. El bailarín que representa al toro, viste de blanco y usa una máscara de malla negra, con una enjalma en la espalda.

Sostiene con ambas manos un bastidor que culmina en la parte delantera con la cabeza de un toro con astas, reforzando la sátira de la corrida española (Fig. 17).

La danza de *Waka Waka* o de los *Wakamachu* en Espinar

En la provincia de Espinar, la danza que satirizaba las corridas de toros se ha extinguido con el tiempo. En el distrito de Pichigua, según Ilicht Vera del Centro Qosqo de Arte Nativo (comunicación personal, 21 de febrero de 2025) se ha recopilado una danza denominada “Rodeo Pichingano”, aunque no se cuenta con información sobre sus características y su vigencia es incierta. En las comunidades de Apachaco y Challqui, en Coporaque, subsiste una danza de nombre *Waka Waka*, en la que participan figuras de toros; sin embargo, su significado actual está exclusivamente vinculado a la actividad agrícola y ya no con el toreo.

La danza *Waka Waka* de estas comunidades también es conocida como *Wakamachu* o “Danza del Arado”. Se baila durante las festividades patronales en honor a San Isidro Labrador y forma parte de una tradición de visitas recíprocas entre las imágenes de San Isidro Labrador de Challqui y San Francisco de Asís de Apachaco, documentada y descrita por la antropóloga Norka Barra (2009) (Fig. 16a-c). Según Barra, “esta celebración está vinculada al inicio del escarbe y cosecha de papa”, por lo que la danza es interpretada como un acto propiciatorio que según la investigadora “expresa la continuidad de manifestaciones andinas prehispánicas”.

La coincidencia entre las festividades religiosas y el calendario agrícola es un fenómeno profundamente arraigado en la cosmovisión andina, donde el tiempo se estructura en función de los ciclos naturales y productivos. Este solapamiento se debe a la continuidad de prácticas rituales ancestrales, que fueron reinterpretadas dentro del calendario cristiano tras la colonización. Es posible que en las comunidades de Challqui y Apachaco, los santos patronos cumplen funciones similares a las divinidades prehispánicas, vinculadas con la protección de la producción agrícola y la lluvia.

El 15 de mayo de 2016 tuve la oportunidad de presenciar esta celebración en Challqui. Desde el cerro, detrás de la iglesia, descendió lentamente la procesión de danzantes y músicos, llevando en andas a San Francisco de Asís desde Apachaco para devolver la visita a San Isidro Labrador. El encuentro de ambos santos tuvo lugar en el interior de la capilla.

Simultáneamente, desde la parte baja del cerro, se acercó la comparsa de danzantes de *Waka Waka* o *Wakamachus*, compuesta por dos personajes disfrazados de



Fig. 17. La danza de Waka Waka en Paucartambo. Foto cortesía de Renzo Velásquez.



*Fig. 18a-b. – a: Los protagonistas de la danza de Waka Waka aproximándose a la iglesia de Challqui.
– b: El Wakamachu y Wakapaya frente a la iglesia.*

bueyes que jalaban un arado, un hombre vestido de mujer (Wakapaya) y otro (Wakamachu), quien portaba un fute y usaba una máscara de cuero de oveja con una nariz alargada. La comparsa avanzó hasta la puerta de la iglesia, donde los feligreses comenzaban a congregarse (Fig. 18a-b).

Una danza similar se celebra cada 15 de mayo en Carumas, provincia de Mariscal Nieto, en Moquegua, también en homenaje a San Isidro Labrador. Allí, al igual que en Challqui, el arado es tirado por yuntas de bueyes o toros, arreados por sus dueños. Les siguen varias mujeres que dispersan semillas, en alusión a la siembra (Silva y Muñoz, 1998).

Variantes de la danza de Waka Waka en pinturas rupestres y otras obras plásticas de Bolivia

En las pinturas rupestres posthispánicas de Chirapaca, un sitio ubicado a 3950 m.s.n.m. en la provincia Los Andes, departamento de La Paz, el investigador Freddy Taboada (1992) documentó varias escenas de danza que corresponden a la Waka Tokhori o Waca Thocoris, denominación que también se emplea en Puno, junto con el término Waka Waka, que es el más comúnmente utilizado en el Perú.

La danza de Waka Tokhori, que parodia el toreo español, se originó en la época colonial en el altiplano peruano-boliviano. Su aparición responde a la exclusión de la población indígena de las festividades y corridas de toros organizadas por los españoles. Como respuesta, los indígenas crearon esta danza, una sátira que ridiculiza a los toreros y sus rituales (Treviño 2011).

En uno de los calcos de la representación de esta danza, ilustrado en el estudio de Taboada, se observan tres bailarines con carcasas de toro y tres individuos a pie (Fig. 21). Cromáticamente predomina el color rojo; sin embargo, en dos de las carcasas, que se extienden hasta las pantorrillas de los bailarines, se empleó la bicromía rojo-azul. Los *Kaisilla*, portando un gorro y una espada, asumen el papel de torero. La escena fue superpuesta sobre una pintura más antigua de color rojo claro, compuesta por figuras humanas esquemáticas. A diferencia de la danza de *Waka Waka*, representada en pinturas rupestres de Espinar, en la de Chiripaca no participan rejoneadores y los bailarines no emplean carcasas de caballos. Taboada (1992: 117) describe esta danza como una expresión cultural altiplánica en la que “elementos del toreo español participan conformando categorías cúltero-religiosas relacionadas con ritos propiciatorios agrícolas”.

En Bolivia, las danzas que imitan el toreo, siguen vigentes en ciudades como La Paz, Oruro y Cochabamba, así como en algunas provincias del altiplano.

En su breve viaje por Bolivia, probablemente en 1877, el viajero y explorador austriaco-francés Charles Wiener (1993:413 [1880]) recorrió en barco el lado septentrional del lago Titicaca, haciendo escala en varios pequeños puertos. Al llegar a Ancoraimes, fue testigo de lo que describe como una “corrida de toros de nuevo tipo”, en referencia a una danza conocida como “los toros”. Su descripción, acompañada por un dibujo, deja en claro que se trata del baile de *toro toqhoris* (Fig. 22). Con un tono irónico, nos ofrece una vívida estampa de este episodio de su viaje. La reproduzco textualmente por los interesantes datos etnográficos que posee. “Como estos infelices no poseen ganado mayor, y que, en consecuencia, no hay por allí ni un solo toro, las *corridas de toro*, de las que no se puede prescindir en América, son imposibles. Los indios saben cómo remediar la ausencia del principal personaje. Compran en Puno cabeza de buey o de vaca con la piel y los cuernos intactos, los hacen secar al sol, y, en los días de fiesta, los amarran a su cintura, disfrazándose de la manera más extravagante. Otros indios hacen de toreros, y ahí en la plaza se divierten dándose sablazos, palazos y cornadas. A la noche, según las suertes de la victoria, *toros* y *matadores* pagan las libaciones”.

El Baile de la Vaca o fiesta de Waka-Tokhori (cuyo nombre admite diversas grafías) fue inmortalizado en Bolivia por el reconocido pintor y muralista orureño Mario Alejandro Illanes a través de una hermosa pintura al óleo titulada *Waka-Tokoris*, realizada en la década de 1930 (Gisbert 1993). Esta danza también inspiró una acuarela del artista José Rovira, exhibida en el IV Centenario de La Paz en 1948 (Arze 2019) (Fig. 23a, b). Fue declarada Patrimonio Cultural e Inmaterial del Estado Plurinacional de Bolivia mediante la Ley N° 250 en 2012. Además, forma parte de una colección de sellos postales dedicados a las danzas folklóricas del país (Fig. 24).

Consideraciones finales

No se han identificado fuentes escritas que documenten las danzas practicadas en momentos festivos en la provincia de Espinar durante la época colonial. En este contexto, las pinturas rupestres posthispánicas de Tarucuyoc adquieren un valor excepcional, pues constituyen el único testimonio gráfico conocido sobre la danza de Waka Waka en esta región, tradición que debió practicarse siglos atrás.

Estas representaciones no solo cumplen una función narrativa y votiva, sino que también se erigen como un valioso testimonio de la memoria cultural y las expresiones festivas del periodo colonial. Su existencia destaca la importancia del arte rupestre como fuente etnográfica y complementaria a la historia escrita, especialmente en ausencia de documentos que registren estas manifestaciones populares. Asimismo, ponen de relieve el proceso de apropiación y reinterpretación



Fig. 19. Iglesia de Chalqui, Espinar.

Fig. 20. Grupo de danzantes de la procesión que traslada San Francisco de Asís de Apachaco a Chalqui.



Fig. 21. Escenificación de la danza de Waca Thocoris en un panel de Chirapaca, Bolivia (Fuente: Taboada, 1992: 142, Fig. 25)



Fig. 22. Bailarines de la danza de “Los Toros” según Wiener (1993:415 [1889]).



Fig. 23a-b. Representación de la danza Waka Tokhori en pinturas de Bolivia (“Huaca y kusillos”. Oleo de Alejandro M. Illanes. Fuente: Gisbert 1993: 13).



Fig. 24. Sello postal con la danza de Waka Thokori. <https://i.colnect.net/b/2620/907/Waca-Thokori.jpg>

de elementos foráneos —como la tauromaquia española— dentro de los marcos simbólicos y rituales andinos, permitiendo vislumbrar la continuidad y transformación de las tradiciones en un contexto de cambio cultural.

Agradecimiento

Quiero expresar mi gratitud a Norka Barra por compartir su informe de campo sobre la comunidad de Apachaco, incluyendo la descripción de la danza de *Wakamacho*. También agradezco a Ilicht Vera Mendoza, Director de Coreografía del Centro Qosqo de Arte Nativo, por los datos sobre la danza del 'Rodeo Pichiguano' en Espinar. A Matthias Strecker, por la revisión de la primera versión del texto, y a los evaluadores externos, Freddy Taboada y Marco Arenas, por su lectura crítica del manuscrito, así como por sus correcciones y valiosas sugerencias de mejora.

Bibliografía

- Arenas C., Marco Antonio y José Luis Martínez C.
2007 Del Camélido al Caballo: Alteridad, Apropiación y Resignificación en el Arte Rupestre Andino Colonial. VI Congreso Chileno de Antropología. Colegio de Antropólogos de Chile A. G, Valdivia.
- Arenas C., Antonio Marco, María Pilar Lima y Constanza
2015 Tocornal
El arte rupestre de Q'urini, Oruro - Bolivia. Estudio preliminar. En: Boletín N° 29: 28-50, SIARB, La Paz.
- Arze, Silvia
2019 Arte y público. Espacios para el contacto en La Paz (1930-1950). En: Ciencia y Cultura N° 43, diciembre 2019: 315-328
- Atapaucar, Carlos A.
2013 Informe final del proyecto de investigación arqueológica P.I.A. Identificación y registro de arte rupestre en la Provincia de Espinar, Cusco. Editor: Dirección Regional de Cusco.
- Barra, Norma
2009 Expediente técnico Cañón de Suykutambo, Espinar. Gobierno Regional del Cusco.
- Gallardo I., Francisco; Castro R., Victoria y Miranda B.,
1990 Pablo.
Jinetes Sagrados en el desierto de Atacama: Un estudio de arte rupestre andino. En: Boletín del Museo Chileno de Arte Precolombino 4, pp. 27-56. Santiago.
- García Escobar, Carlos René
2000 La tradición oral literaria en las danzas guatemaltecas. El caso del baile de toritos, región central.
- Tradiciones de Guatemala. Centro de estudios Folklóricos. Universidad San Carlos de Guatemala
- García, Alejandro
2024 Representaciones rupestres de llamas montadas, llamas caballizadas y caballos en la provincia de San Juan (Centro Oeste Argentino). En: *Mundo de Antes*, Vol. 18, 23 p. https://www.researchgate.net/publication/385426954_Representaciones_rupestres_de_llamas_montadas_llamas_caballizadas_y_caballos_en_la_provincia_de_San_Juan_Centro_Oeste_Argentino
- Gisbert, Teresa
1993 Máscaras y símbolos. En: Máscaras de los Andes bolivianos: 9-20. Editorial Quipus y Banco Mercantil. La Paz.
- Hostnig, Rainer
2004 Arte rupestre postcolombino de la provincia de Espinar, Cusco. En: Boletín N° 18: 40-64. SIARB, La Paz.
- 2007 Arte rupestre indígena y religioso de épocas postcolombinas en la provincia de Espinar (Cusco). En: Actas del Primer Simposio Nacional de Arte Rupestre (Cusco, noviembre 2004), Tomo 12 de la colección Actes & Memores de l'Institut Francais d'Etudes Andines (R. Hostnig, M. Strecker y J. Guffroy, eds.): 189-236, Lima.
- 2022 Huellas del pasado: arte rupestre milenario de la región Cusco. R. Hostnig y O. Fernández C. (eds.), Proyecto Qhapaq Ñan, Dirección Desconcentrada de Cultura Cusco. Cusco.
- 2023 Arquitectura religiosa en pinturas rupestres posthispánicas de la Provincia Espinar, Cusco. En: Boletín No. 37: 70-92. SIARB, La Paz.
- 2025 Arte rupestre postcontacto en las Américas. Bibliografía. https://www.academia.edu/49357877/BIBLIOGRAF%C3%8DA_SOBRE_ARTE_RUPESTRE_POST_CONTACTO_EN_LAS_AM%C3%89RICAS_MARZO_2022
- Hostnig, Rainer y Patricia Milena Vega Centeno
2022 El arte rupestre posthispánico de Carabaya. En: Carabaya. Legado cultural y natural: 163-190, Municipalidad Provincial de Carabaya, Lima.
- Ruíz, Marta y Domingo Chorolque
2010 Un texto iconográfico en Casabindo: "El Salto del Toro" y su permanencia en la puna de Jujuy. <http://www.rupstrewb.info/saltodeltoro.html>

Silva Meinel, Javier y Antonio Muñoz Monge

1998 Calendario Perú: tiempos de fiesta. Editorial: Unión de Cervecerías Peruanas Backus y Johnston S.A., Lima.

Taboada, Freddy

1992 El arte rupestre indígena de Chirapaca, Dpto. de La Paz, Bolivia. En: Arte rupestre colonial y republicano de Bolivia y países vecinos: 111-167. Contribuciones al Estudio del Arte Rupestre Sudamericano, No. 3. SIARB, La Paz.

Treviño M., Juan C.

2011 Waka tokoris, parodia de las corridas de toros ibéricas. En: La Patria, 5 de marzo de 2011. <https://impresa.lapatria.bo/noticia/62990/waka-tokoris-parodia-de-las-corridas-de-toros-ibericas>

Wiener, Charles

1993 [1880] Perú y Bolivia. Institut Français d'Études Andines, Universidad Nacional Mayor de San Marcos. Traducción de Edgardo Rivera Martínez, Lima.

Maria Constanza Tocornal Montt

Universidad de Chile – Facultad de Filosofía y Humanidades
Santiago, Chile

María del Pilar Lima Torrez

Sociedad de Investigación del Arte Rupestre de Bolivia (SIARB)
La Paz

Ritual y ofrenda al Q'orini en San Andrés: Memorias y resignificación del pasado en un sitio de arte rupestre, Oruro - Bolivia

Ritual and offerings to Q'orini in San Andrés festivity: Memories and redefining the past at a rock art site, Oruro, Bolivia

Recibido: 6 de junio, 2025 – Aceptado: 29 de junio, 2025

Resumen

Un trabajo conjunto entre la SIARB y los proyectos Fondecyt N° 1130431 y 1230858 posibilitó el registro de sitios de arte rupestre en la comunidad de Villa Irpoco – Oruro, Bolivia. Uno de ellos, el sitio de Q'orini, es particularmente importante por la existencia de un ritual que la comunidad lleva a cabo cada 30 de noviembre, fecha en la que el mundo católico celebra a San Andrés.

Nuestra participación en esta ceremonia entre los años 2013 y 2023, permite proponer una aproximación interpretativa sobre la relación de la memoria y el rito en la comunidad. El presente artículo presenta una descripción etnográfica del ritual y una propuesta de interpretación, a partir de reflexiones en torno a las formas de memoria en el centro sur andino, a los abundantes antecedentes en torno al arte rupestre en el altiplano orureño, y a la luz de los datos obtenidos en el trabajo de campo.

La propuesta de interpretación que presentamos a continuación, propone que el sitio está animado por una entidad genésica y ancestral importante para sus creyentes, la cual ha estado activa desde tiempos prehispánicos. La comunidad en su persistente relación con ella, realiza un ritual de propiciación de abundancia y poder, asegurando la continuidad del *ayllu* donde la permanente activación de memorias da cuenta de una visión propia de los acontecimientos del pasado.

Palabras clave: memoria, ritual, resignificación, arte rupestre, Oruro

Abstract*

A joint effort between SIARB and Fondecyt Projects 1130431 and 1230858 enabled research work at rock art sites in the Villa Irpoco community, Oruro, Bolivia. One of them, the Q'orini site, is particularly important because of a ritual that the community performs every November 30th, same day that the Catholic world celebrates Saint Andrew.

Our participation in this ceremony between 2013 and 2023 allows us to propose an interpretive approach to the relationship between memory and ritual performance in the community. This article presents an ethnographic description of the ritual and a proposal for interpretation, based on reflections on the forms of memory in the south central Andean region, and the abundant background information about rock art sites in the Oruro altiplano, considering the data obtained during fieldwork.

The proposed interpretation presented below suggests that the site is animated by a genésic and ancestral entity, important for its believers, which has been active since pre-Hispanic times. The community in its persistent relationship

* Texto revisado por Monica Barnes

with it, performs a ritual of propitiation of abundance and power, ensuring the continuity of the ayllu, where the permanent activation of memories reflects its own vision of past events.

Key words: Memory, ritual, rock art, Oruro

Introducción

El arte rupestre puede tener relevancia ritual o ceremonial para grupos y poblaciones contemporáneas, como se observa en el estudio de sitios tanto de América como de otros continentes (ver por ejemplo Berenguer y Martínez 1986, May et al. 2015). Es lo que parecía suceder con algunos sitios ubicados en los aleros de la quebrada que forma el cauce del río K'alajawira, en el sector llamado Korini¹, donde se ubicaron tres sitios de arte rupestre, conocidos como Korini 1, 2 y 3 y que habían sido descritos en publicaciones anteriores de Luis Guerra (1977, 1984), Anne Helsley-Marchbanks (1988, 1989, 1992), Anne Helsley-Marchbanks y Osvaldo Rivera (1984, 1986) y Roy Querejazu (1986, 1994a, 1994b). Entre esos registros previos, la mención de actos rituales contemporáneos en el sitio de Korini 3 realizados en fechas específicas y consistentes en quemas rituales y ofrendas de sangre de animales (Helsley-Marchbanks 1992, Querejazu 1994b), motivó una investigación más detallada sobre la importancia del sitio de arte rupestre para las comunidades locales.

Para profundizar en este sitio, y en los usos y significados de los motivos en el panel de arte rupestre se conformó un equipo interdisciplinario y binacional (Bolivia – Chile) integrado por investigadores de la Sociedad de Investigación del Arte Rupestre de Bolivia (SIARB) e integrantes de los proyectos Fondecyt N° 1130431 y 1230858. La SIARB realiza registros y estudios en sitios de arte rupestre, identificando su valor patrimonial, además de apoyar la gestión y preservación de los mismos, junto a los actores locales. Los proyectos Fondecyt antes mencionados se han enfocado en los procesos de semiosis andina, surgida como resultado de un proceso que implicó la imposición de un sistema colonial sobre las poblaciones locales.

Los sitios de Korini (1-2-3) se ubican en medio de una enorme formación rocosa que conforma diferentes aleros y cuevas, en cuyos alrededores se observan pequeños arroyos. Contextualmente, los tres paneles de arte rupestre se encuentran asociados a un camino antiguo, utilizado en tiempos prehispánicos y coloniales. El camino recorre el

interior de la quebrada y en las partes altas de la misma se pueden apreciar restos de torres funerarias. Además, el trayecto está relacionado con el sitio de Kandiatá, correspondiente a un *chullpar* Inka, en la cual se observa el estilo imperial (Helsley-Marchbanks 1988, Helsley-Marchbanks y Rivera 1984), denotando su importancia durante ese período. Se piensa que ese camino pudo ser la vía por la cual ingresaron los españoles a la región.

En una primera fase de la investigación, se realizó la sistematización y contextualización de los registros previos en el sitio. El trabajo de campo se centró en la documentación del arte rupestre, la identificación del contexto cultural arqueológico y en una exploración etnográfica. Durante esa primera exploración, algunos informantes señalaron que el sitio llevaba el nombre de Q'orini² y correspondía a la comunidad de Villa Irpoco del ayllu³ Qollana, parcialidad Aransaya de la Marka de Totora del Departamento de Oruro - Bolivia (Arenas et al. 2015).

Esta información presenta ciertas discrepancias con los antecedentes etnográficos documentados por investigadores previos, como Helsley-Marchbanks (1988) y Querejazu (1993), quienes caracterizaron el sitio como un espacio de uso ritual predominantemente asociado a los habitantes del poblado de Yaraque. Helsley-Marchbanks (1992) realizó su segunda visita al sitio en el año 1988, centrando su labor en una prospección arqueológica. Durante esta visita, trabajó desde el sector de Yaraque, el cual describió como un poblado ubicado aproximadamente a 12 km de Curahuara de Carangas cuya población alcanzaba unas 15 familias, estando su actividad productiva basada en el cultivo de papa, cebada y trigo, y en el pastoreo de llamas y ovejas. Por su parte la investigación de Querejazu (1994b) se llevó a cabo entre 1991 y 1993. Visitó el lugar en tres oportunidades (marzo, mayo y junio), reportando que los sitios ubicados en el sector de Korini pertenecían a las comunidades de Yaraque y Kollana, y que en las fechas del 1 de agosto y de 30 de noviembre (festividad de San Andrés) hasta hace algunos años se turnaban para realizar sacrificios de animales que propiciaban la fertilidad y la salud para la comunidad. Respecto de ambas comunidades el autor

1 Se escribe Korini en base a los registros previos de la bibliografía consultada.

2 Durante el trabajo de campo, nos explicaron que el topónimo está relacionado al oro (qori). Por tanto, en adelante la grafía del sitio será Q'orini.

3 Ayllu: La unidad básica de organización social en los Andes. Agrupación de naturaleza segmentaria y base territorial, vinculada estrechamente al acceso a la tierra, que en su dinámica identitaria configura un sistema socio-espacial de pertenencia que se imbrica a los lazos de parentesco y las posibilidades de acceso a los recursos del territorio (Izko 1992: 47).

comentó que Yaraque tenía alrededor de 35 familias y era un poco más grande que Kollana, estando separadas por aproximadamente 4 kilómetros.

A partir de estas informaciones desarrollamos una primera experiencia etnográfica en Yaraque. Sin embargo todas las personas consultadas aseguraron que el sitio Korini de arte rupestre, que era objeto de prácticas sacrificiales pertenecía a la comunidad de Villa Irpoco, correspondiente al ayllu Qollana de la *marka*⁴ Totorá. En cambio, Yaraque corresponde a un sector del ayllu Parqu de la misma *marka*. A partir de esta información, nuestro trabajo etnográfico se centró en el desarrollo de la investigación con la comunidad de Villa Irpoco.

Las comunidades que componen el Ayllu Qollana son Rosapata – Chuchoca, Pan de Azucarani, Qollpa Qollana y Villa Irpoco (Fig. 1). Esta última está conformada por alrededor de 20 familias, que se dedican tanto a la ganadería de llamas, ovinos y algunos vacunos, como al comercio o al servicio en la ciudad intermedia de Patacamaya o en las ciudades de La Paz o El Alto.

Según nos explicó uno de los profesores de la escuela, el poblado de Villa Irpoco surgió luego de la construcción en los años 80 de la escuela, en las cercanías de la estancia de don Simón Flores, cuyos terrenos recibían el nombre de Irpoco. Aún se puede apreciar la pequeña capilla que guarda las imágenes devocionales de las familias que ocupaban estos territorios de modo semi permanente como estancia, y que son más o menos las mismas familias que terminaron por nuclearse en torno a la escuela. Hoy la comunidad de Villa Irpoco es la más productiva del *ayllu*, tanto por su ganado como por sus tierras sembradas de quinoa y papa. El nucleamiento más antiguo es la comunidad de Rosapata – Chuchoca, que sería de principio de siglo XX según los relatos de los comunarios; sin embargo, la hermosa iglesia de piedra que se halla a la entrada de ese caserío, da cuenta de una agrupación más temprana.

El sitio de Korini 3 (que en adelante llamaremos Q'orini) se ubica en una larga quebrada, dentro de una gran formación rocosa que esculpió diferentes formas, y donde se localizan aleros y cuevas. El alero de pintura rupestre, visto desde lejos, presenta en su parte delantera una roca con forma de cabeza cóndor. Las pinturas muestran motivos zoomorfos (camélidos, cóndores y caballos), antropomorfos y escenas complejas pintadas en negro, como jinetes, caballos y una carabela (Fig. 2-3). El área central se destaca por la presencia de un cóndor con las alas abiertas, motivo recurrente a nivel

regional. Por las características de los motivos, se advierte una alta preponderancia de pinturas correspondientes al periodo Colonial.

En la parte baja del alero se ubica un amontonamiento de piedras, evidencia superficial de una urna de madera enterrada. Asociada a esta área, que corresponde a las ofrendas, se encuentra una gran mancha de sangre, la cual deja una pátina en la roca. A partir de un registro superficial adyacente se pueden identificar fragmentos de cerámica colonial y actual, además de vidrio de diferentes épocas. A ello se suman restos de botellas, plásticos, coca y sobre todo evidencias de quema en áreas contiguas al alero (Arenas et al. 2015).

Al inicio, la investigación tenía el objetivo de dilucidar los significados asociados a los motivos del arte rupestre que, para nosotras, parecían tener un lugar central en el rito. En ese contexto, formulamos preguntas sobre qué significaban para la comunidad esas antiguas pinturas en el alero. Las respuestas iniciales de los comunarios fueron: “*desaparecen en la noche los dibujos*”, o “*estaban avisando los inkas que venían*”, “*el Q'orini te da, si le das*”. Nada pudimos saber si aquellos cóndores, jinetes y hasta la carabela dibujados en el panel tenían un significado específico para las y los comunarios.

A lo largo de las distintas visitas al Q'orini y la participación de varios años en el ritual, pudimos evidenciar que el sitio es mucho más que un alero de arte rupestre, ya que los comunarios de Villa Irpoco realizan un rito a los pies de ese alero. Específicamente, cada 30 de noviembre, fecha en la que se celebra San Andrés, la comunidad realiza una ceremonia altamente ritualizada que se extiende por toda la jornada. En esa ocasión le “*entregan*” importantes ofrendas consistentes generalmente en dos llamas blancas, cuya sangre es ofrecida junto a “*mesas*”⁵, objetos rituales, baile, música, comida, quemados, juegos y alcohol. El objetivo de la ceremonia es, según los comunarios, mantener unido al ayllu y asegurar la reproducción del ganado y las siembras del siguiente año.

El trabajo que se presenta a continuación es una propuesta de interpretación respecto de qué es el lugar para quienes lo transitan y veneran, y cuáles son las claves de lectura del ritual que cada 30 de noviembre se realiza con profundo respeto. A partir de la potente experiencia etnográfica, planteamos que el sitio es una *huaca* prehispánica aún activa, con una potencia tal que se niega a tener una sola forma de interpretación.

4 Unidad territorial aymara, que dentro de su administración contempla varios ayllus.

5 Acto propiciatorio para comunicarse y agradecer a los poderes divinos (Bouysse-Cassagne y Harris 1987: 54)



Fig. 1. Mapa de ubicación de las comunidades (Carahuara de Carangas, Oruro).



Fig. 2. Vista del alero de arte rupestre, con la imagen del cóndor con alas abiertas en la parte central.
Fotografía: Constanza Tocornal.



Fig. 3. Representaciones antropomorfas, de jinetes y carabela en el alero de Q'orini.
Dibujo: Marco Arenas, tomado de Arenas et al. 2015.

Nuestra interpretación arranca desde las propuestas que desarrolla Martínez (2022) para el análisis y reflexión acerca del arte rupestre en los Andes del sur, quien a partir de los trabajos y finos análisis de autores como Cereceda (1993, 2006) Cummins (1998) y Dean (2010), se refiere a la existencia un estatus ontológico multisensorial en la creación y circulación de algunas imágenes y sus significados. Estatus donde lo visual va acompañado de acciones de movimiento, música y bebidas rituales, entre otras experiencias, siendo procesos que activan una semiótica compleja de producción y circulación de sentidos.

Algunas preguntas que guiaron la interpretación son ¿Qué es Q'orini? ¿Qué estrategias desplegadas por la comunidad han permitido su vigencia? ¿Por qué en la fecha de San Andrés? ¿Qué significaciones se ponen en circulación cada 30 de noviembre? Algunas respuestas se han dejado ver, otras aún permanecen más difusas.

A partir del tiempo de investigación transcurrido, que nos permitió profundizar los análisis históricos y etnográficos, podemos plantear como reflexión metodológica que, nuestra percepción e interpretaciones del lugar y su arte rupestre se ha ido modificando en función de la estrechez de la relación con la comunidad y con las nuevas experiencias vividas año tras año. Con ello hemos podido reflexionar respecto de sus posibles dinámicas de cambio, en sus componentes y en las memorias que ese espacio y acto ritual construyen y resignifican en cada fecha de San Andrés, donde se identifican componentes prehispánicos, coloniales y contemporáneos.

Dominación y contrahegemonía: formas de memorias heterogéneas

El devenir colonial que se inicia con la conquista por parte de la Corona Española en América trajo consigo nuevas formas de poder, de ordenamiento social y de organización productiva, (Gruzinski 1991:24) lo que entre otros efectos gatilló nuevas formas de memoria (Salomon 1994: 229).

Uno de los procesos más potentes de la colonia española fue la evangelización católica, que desplegó dispositivos especialmente creados para la persecución y destrucción de las prácticas religiosas nativas. Diversos autores han planteado que este cambio de condiciones tuvo como consecuencia la desestructuración de las religiones andinas (Duviols 1977, Estenssoro 2003). Uno de los dispositivos más potentes fueron las campañas de Extirpación de Idolatrías, llevadas a cabo durante los siglos XVI y XVII en la zona andina. Por su parte, el desarrollo de la minería colonial fue un potente factor económico y social que modificó las condiciones de vida de las personas

y de las relaciones entre seres, ya fueran vivos o ancestrales (Assadourian 1984).

Por otra parte, la caída del poderío Inka implicó el relajo del control cuzqueño de la religión, resurgiendo o revitalizando las tradiciones locales de los pueblos que se hallaban sometidos al poderío central (Duviols 1977: 123). Como plantea Lamana (2016), la imagen de la expansión española que nos llega en las crónicas, con propósitos claros y bien definidos y expandiéndose linealmente en el territorio, parece más bien el reflejo de los deseos de los conquistadores que lo que realmente sucedía. O en palabras del autor; “En el acto retrospectivo de lograr que la historia sea inteligible, los cronistas (y con frecuencia los estudiosos actuales) le otorgan a los conquistadores una supremacía que no tenían” (p. 178). En este sentido, los andinos no permanecieron impávidos, y desde sus propias trincheras simbólicas y territoriales desarrollaron alternativas para sobrellevar la nueva situación colonial. La explotación existió, pero los sujetos en esta nueva relación de fuerzas reaccionaron buscando espacios propios de significación y acción. De aquí se identifica un *“nuevo tipo de pensamiento político en los indios que no se basa en la tradición ni en la confrontación, sino en la apropiación y la coaptación”* (Lamana 2016: 174).

Parece ser que la relación colonial es mucho más compleja de cómo hasta hoy nos habían contado. La lógica binaria y antagónica de pueblos dominados que siguen y españoles dominadores que hacen, no fue la única, ya que como dice Adorno (1988) el sujeto se reconoce a sí mismo reconociendo al otro, y “la creación de la alteridad parece ser una exigencia y una inevitabilidad del sujeto, sea este colonizador o colonizado (p. 66)”. Así que, en la necesidad de diferenciarse, los discursos se van entreverando en los procesos de traducción de uno por el otro. De aquí que algunos autores han planteado el surgimiento de una criollización cultural, donde los grupos -colonizadores y colonizados- van interiorizando, como originarios, rasgos surgidos en el contexto de la interrelación y de la búsqueda por la efectividad de la comunicación entre dos mundos, proceso en el cual ambos grupos se modifican (Salomon 1994: 233). En este sentido, planteamos que los nativos andinos no se volvieron simples católicos ni mineros a secas. En palabras de Abercrombie (2006), “Han resistido las fuerzas de la dominación social apoyándose en una memoria social de elaboración colectiva para comprender las hegemonías a que están sujetos, con el fin de redesplegarlas creativamente en forma de contrahegemonía” (p. 59). En nuestra interpretación seguimos los planteamientos del autor, quien entiende la memoria social como “las formas concretas por las que la gente se construye a sí misma y sus formaciones sociales en acciones e interacciones comunicativas, haciéndose a sí misma al hacer, más que heredar sus pasados” (p. 61). Resulta que como argumentan los estudios de la memoria (Halbwachs 1950, Nora

2001, Jelin 2001), ésta es una representación del pasado que se hace en el presente, y por tanto -como también argumenta Abercrombie (2006)- el recuerdo de un pasado siempre se produce en contextos donde está en juego el poder. De aquí que, en los tiempos de conmemoración más que recordar algo dado, se construye nuevamente eso dado en función de las necesidades y circunstancias.

Lo anterior implica que los distintos sujetos que recuerdan, son activos en sus interpretaciones del pasado en función de sus contextos sociales y políticos. Por ello para el caso andino, lejos de aceptar la imposición de la evangelización católica, desde hace siglos que la síntesis local ha articulado una compleja red de interacción de prácticas públicas y clandestinas que invocan a seres ancestrales que son parte del paisaje sagrado donde también habitan los santos (Abercrombie 2006) y donde el tiempo no es separable del espacio. A partir de esto es que Molinié (1997), apunta a que las sociedades andinas construyen su relación con el pasado, más que a través del discurso, a través del ritual como sus propias formas de representarlo.

De aquí es posible plantear que existe una heterogeneidad de prácticas y narrativas que se vienen desplegando desde los inicios de la relación colonial para interpretar el pasado y el presente que a los andinos les ha tocado vivir. Narrativas que circulan no sólo en el registro escrito, sino también en las formas rituales y visuales. En este sentido, Martínez y Martínez (2013) plantean que hay una práctica oral subyacente, que permite que distintas textualidades compartan determinados procedimientos de construcción de narrativas, lo que les permite a las comunidades tener una visión general y complementaria del discurso entregado. Es decir, hay relaciones más profundas, a nivel de estructuras organizadoras del pensamiento y de meta-relatos, que pueden ser expresados por intermedio de distintos soportes y tipos de lenguajes, ya fueran corporales, táctiles y visuales u orales.

Rivera (2010) para el análisis de los procesos políticos ocurridos durante el último siglo en el altiplano boliviano, ha formulado los conceptos de memoria larga y memoria corta como dos horizontes de memoria colectiva que se entrecruzan y complejizan para la comprensión de la historia e identidad de los grupos campesinos y/o indígenas. La memoria larga apela a contenidos que se refieren al orden prehispánico y las luchas contra la opresión colonial, y la memoria corta al poder revolucionario de los sindicatos y milicias campesinas de la década de 1950. Donde, la referencia al pasado remoto es permanente, sintetizada y reformulada con la experiencia reciente, en función de las luchas políticas de los colectivos contra la opresión de indios y campesinos. Como apunta la autora: “La percepción de la continuidad colonial revela el predominio de la memoria

larga sobre la memoria corta y es fuente de identidad política autónoma, que no admite suplantación” (p. 214). Consideramos que esta formulación es también aplicable para una interpretación de lo que los comunarios realizan en el ritual al Q'orini, ya que hay una oralidad asociada al lugar, como también un registro arqueológico que recorre una larga cronología que conecta a las y los comunarios con los tiempos del Inka, con la Colonia y la explotación minera, pero también con el tiempo reciente.

Evangelización y minería en Carangas

Los trabajos de Medinacelli (2010) con fuentes tempranas del siglo XVI y XVII, dan cuenta de que el espacio Carangas estaba ocupado por pequeñas estancias que agrupaban un número variable de unidades domésticas emparentadas entre sí, donde la actividad productiva principal era el pastoreo. Cada unidad contaba con su autoridad local, que articulaba los pueblos dispersos con los centros rituales, formando una red jerárquicamente organizada, y como afirma la autora, “su población se movilizaba de estas unidades con fines pastoriles, de intercambio y también rituales para asistir a festividades. Y estas autoridades tenían no solamente un rol político, sino fuertemente ritual. (...) Autoridades y fiestas, entonces, son dos aspectos de una realidad que era política, ritual y económica” (p. 83).

Desde los inicios del tiempo colonial, la impronta minera del territorio tuvo una fuerte influencia en la forma de administración de los pobladores andinos y sus tierras por parte de los españoles, siendo la ciudad de Potosí el centro neurálgico de intercambio de bienes y fuerza de trabajo. Más tarde, se le sumaron otros enclaves mineros como Oruro o Turco en el siglo XVII. La evangelización temprana en Carangas estuvo a cargo de la orden Agustina quienes dejaron su sello en la construcción de impresionantes iglesias y capillas diseminadas por todo el territorio; tradición en la cual prontamente también tomaron parte las autoridades y caciques locales (Medinacelli 2012: 145). En 1569, con la llegada del Virrey Toledo, se buscó implementar una serie de reformas, como la reducción de las poblaciones indígenas, para lograr su evangelización y una administración eficaz. Sin embargo, según explica Serulnikov (2006: 27), estas reformas tuvieron difícil aplicación, quedando los pueblos de reducción como lugares de residencia de funcionarios estatales, curas doctrineros y vecinos mestizos o hispanos dedicados al comercio y la administración colonial. Lo que sí tuvo gran efecto en la dinámica económica y social de las poblaciones en el sur andino, fue la creación de la Mita Potosina que estableció cuotas de trabajo indígena en la mina, que según varios autores (Glave 2012, Zagalsky 2014, Gil 2022) implicó un complejo sistema de negociación entre la administración central del Virreinato y los grandes *mallkus* o jefes políticos indígenas.



*Fig. 4. Peñasco con forma de cabeza de cóndor en el alero Q'orini.
Foto: Pilar Lima.*



Fig. 5. Torre funeraria (chullpar) del sitio Kandiat, estilo Inka imperial. Foto: Pilar Lima.



*Fig. 6. Vista panorámica del alero del Q'orini.
Foto: Constanza Tocornal.*

Según Serulnikov (2006), la formación de jurisdicciones al estilo europeo no logró la esperada reubicación de los indios, pero sí tuvo consecuencias importantes en el funcionamiento de las sociedades andinas. Se introdujeron nuevos elementos en las instituciones tradicionales de gobierno comunitario, ya que los pueblos de reducción se habrían constituido como centros de la actividad ritual, debido a la creciente importancia de las ceremonias católicas en la religiosidad local.

El funcionamiento de una mina requería del transporte de numerosos insumos, además de tracción animal para algunas funciones en los ingenios. Esto permitió que un pueblo pastoril como el Carangas se articule con la minería de manera indirecta, ya que entregó los fundamentos para hacer posible su explotación, haciendo circular los bienes y la fuerza animal para la operación dentro y fuera de la mina (Medinacelli 2010).

También la minería informal tuvo una fuerte participación en Carangas. Mineros y azogueros se aventuraron en el territorio, lo que modificó el paisaje y la vida de sus habitantes originarios. Además de las cargas impuestas por el sistema colonial, los Carangas también debieron soportar la explotación de la minería informal. A fines del siglo XVIII la zona entró en crisis, producto del agotamiento de los minerales y de la aparición de otros centros más atractivos como San Agustín de Huantahaya (Gavira 2014). Según los datos censales, ya a fines del siglo XVIII se observa un empobrecimiento de los tributarios de los repartimientos más orientales que dependían de la arriería y del comercio de sal. Por su parte, el aumento de la categoría de forasteros en los censos evidencia la dificultad económica de los tributarios que dependían de este comercio. A ello se deben sumar las sequías y epidemias de principios del siglo XIX, que terminaron por agudizar la situación (Gavira 2014).

Si bien en la zona Carangas los esfuerzos evangelizadores fueron más bien aislados, las nuevas formas de administración del espacio, en conjunto con los intentos extirpadores del culto a los ancestros, parecen haber tenido un impacto importante en una reorganización de la jerarquía de los mismos. En Carangas, los ancestros y sus lugares de culto y memoria también cumplían funciones demarcadoras de espacios físicos y simbólicos de las distintas organizaciones espaciales, comunitarias y territoriales. Existían distintos niveles de articulación de los espacios, los cuales a su vez respondían a una pertenencia ancestral, localizada en marcadores ancestrales geográficos y ritualizados. Había distintas jerarquías de lugares de pertenencia ancestral; a nivel de la chacra, algunas piedras que eran animadas por el espíritu de un ancestro; a nivel del *ayllu* cada parcialidad tenía sus *huacas*, y así sucesivamente existían también *Apus* mayores como el Tata Sajama. Las *huacas* estaban

animadas por los ancestros y difuntos, de las cuales las más poderosas se hallaban en los linderos de las *markas* y de los *ayllus* (Bouysse Cassagne y Chacama 2012). Así, la nueva división territorial española fragmentó un territorio que era mucho más amplio, trastornando la cohesión de los espacios sagrados que vinculaba a los vivos con los muertos.

Las últimas décadas del siglo XVIII están marcadas por los procesos de sublevación indígena que buscaban el fin de la figura del corregidor y de la carga económica dada por el repartimiento de mercancías. La población Carangas tuvo una participación activa en la sublevación de 1781, ya que intervinieron en los sucesivos intentos de tomar la ciudad de Oruro y en el sitio de la ciudad de La Paz, además del involucramiento en acciones violentas dentro del mismo corregimiento (Gavira 2014). Más tarde, en el contexto del surgimiento de las luchas independentistas también articularon movimientos indígenas en función de sus propias demandas, centradas más que en la independencia política de la Corona, en reivindicaciones sociales y económicas de parte de la administración central, como el reconocimiento de las autoridades étnicas (Rivera [1984] 2010).

El siglo XX en Bolivia se inició con la Guerra Civil entre conservadores y liberales, ganando estos últimos con el apoyo del campesinado y del movimiento indígena. Sin embargo, los indígenas del Altiplano quedaron relegados en grandes latifundios. Durante los últimos años del siglo XIX se consolidó en Bolivia la economía exportadora de la plata, lo que permitió que las elites oligárquicas de las ciudades consideraran que era hora de solucionar el “problema del indio”, ya que éste no era el principal actor tributario de la economía nacional. Con una serie de medidas los distintos gobiernos centrales permitieron la expansión del latifundio convirtiendo al Altiplano en “una tensa frontera interna de asedio a los territorios comunales de los *ayllus*, que veían progresivamente constreñido su espacio de reproducción y desmantelado su universo ideológico con la ofensiva latifundista” (Rivera [1984] 2010: 85).

En los últimos tiempos, si bien los Carangas se han caracterizado por las actividades pastoriles, también han venido desarrollando la agricultura de manera sistemática. Hoy, ambos modos de producción se hallan en la base de la mantención de las dinámicas culturales ancestrales, pero han debido adaptarse a nuevas condiciones y requerimientos productivos, dados -en principio- por la situación colonial y más tarde por la influencia de la economía mercantil periférica (Izko 1992). Desde la creación del Estado Plurinacional de Bolivia (2009), con el reconocimiento de 36 naciones, los pueblos indígenas forman parte activa del sistema político en el país. En ese contexto, las organizaciones y *ayllus* de esta parte de Oruro, fueron sistemáticamente afiliadas a la Nación Originaria Suyu Jach'a Karangas. Este

*Fig. 7. Terraplén de preparación
de las ofrendas al Q'orini.
Foto: Pilar Lima.*



*Fig. 8. Saludo a los animales
que serán ofrendados al Q'orini.
Foto: Pilar Lima.*

*Fig. 9. Ofrenda de sangre al Q'orini.
Foto: Pilar Lima.*



reconocimiento del Estado central, junto a la inserción de nuevas políticas sociales y culturales, fortaleció la identidad de las poblaciones indígenas. Es posible que este reciente panorama socio-político hubiera promovido la reactivación del rito por parte del *ayllu* Qollana, pero también estuviera aportando a sus cambios.

El Q'orini

El lugar donde se desarrolla el rito, es el alero cóncavo que se halla bajo un peñasco de varias decenas de metros de alto, dividido transversalmente por lo que parece ser una caída de agua esporádica que, si bien no es permanente en la actualidad, parece haberlo sido en épocas anteriores. De esta manera, se ha esculpido en la roca dos secciones transversales que se unen al inicio de la gran concavidad que alberga las pinturas rupestres y el área de ofrendas al sitio. En ese lugar, al centro del panel cóncavo se despliegan las figuras de al menos tres cóndores en diferentes posiciones, donde la que más destaca es un ave que tiene las alas extendidas. Acompañan las figuras de los cóndores, algunos jinetes, figuras humanas e incluso la imagen de un torero. Al centro del panel, debajo de la figura del cóndor, se entrega todos los años la ofrenda en sangre obtenida en la *willancha*⁶ que se realiza todos los años, el 30 de noviembre.

Las oralidades

El Q'orini que significa el “*que tiene oro*” en lengua aymara, es una entidad que habita y anima las formas rocosas del bello cañón. Es una fuerza que desde el interior de la roca ayuda a propiciar la abundancia de la tierra, del ganado y la prosperidad económica de los integrantes del *ayllu*, pero bien puede enviar todo lo contrario; es una fuerza celosa de las obligaciones de la comunidad para con ella. Como dicen los comunarios “si le das al Q'orini, el Q'orini te da”. Es el lugar donde en distintas fechas del año se realizan actos rituales, como el cambio de autoridades y el Carnaval, momentos en los que se ofrecen importantes ofrendas. Así cuenta un comunario: “Q'orini nos apoya, cuando vamos a hacer algo, cuando vamos le llevamos una recompensa, una coachada, una wilanacha, te da, recursos te llega. Las wilanchas se hacen una vez al año. Ganado siempre hay que llevar, oveja, llama, chanco, hasta vacuno” (Reunión con autoridades, Anata Oruro 2015).

Es también un lugar que está presente en los relatos de memoria acerca de la presencia del Inka y de su lucha contra los españoles. En el relato oral, el paisaje y la memoria de los hechos coloniales se funden en trayectos subterráneos

por donde pasaron los ejércitos del Inka y los españoles en su lucha por definir el control del territorio. Las oralidades detallan lugares que se unen en el paisaje, y que son a la vez sitios arqueológicos con huellas de ocupación del Horizonte Tardío y Colonial Temprano. El Q'orini aparece en los relatos como un punto del trayecto entre la meseta Monterani⁷ y el poblado de Yaraque, que -como se mencionó antes- ostenta en el sitio de Kandiatá un imponente *chullpar* de factura Inka imperial (Fig. 5). “Los españoles llegaron a Tutacache porque ya sabían que habían ejércitos inkas y luego a Q'orini y hubo un combate en Yarabe. Los españoles estaban con la flecha que más larga distancia disparaba, los inkas con su macana, su honda. Pero los españoles con fusil entonces había un sitio que tiene rayo “ahora esta gente nos va a matar con rayo” había dicho pensando eso que cuando reventaba igual que el rayo” (Oruro, 2015).

Existen al menos tres relatos que se anclan en el sitio y que se entrelazan en función de connotar poder y riqueza. Un primer relato recogido por Querejazu (1994b) da cuenta de una cueva en lo alto del peñasco que conduce a una laguna subterránea donde se halla una yunta de toros de oro. Un segundo relato, también recogido por Querejazu (1994b), narra que en las noches oscuras, una junta de toros salen del Q'orini y se dirigen a Kandiatá, lugar donde se emplaza un sitio administrativo Inka, con el *chullpar* imperial antes descrita. Un tercer relato -muy conocido por todos en la zona- es de una época más reciente y se refiere a la visita de un extranjero, “*un gringo*” que, sabiendo de las riquezas que guardaba el Q'orini en sus entrañas, se aventuró a colgarse de lo alto del peñasco para llegar a ver lo que había en la gran pared vertical que divide el peñasco en dos. Pero, el Q'orini celoso de sus secretos y riquezas, rompió el lazo que sujetaba al gringo y lo hizo caer dentro del agujero, y nunca más se le vio.

En la narración los relatos se entremezclan de la siguiente manera: “Al final del cerro, había una cabeza de toro y encima una espada de oro, un día un gringo, trató de entrar directo con una pita por encima del cerro, para eso puso una pita a la espada para entrar con seguridad. La espada no soportó el peso y cayó y murió, se “comió” en aymara dicen “*manq'antiw*”, porque no apareció, solo aparecía colgando la pita” (Yaraque, 2013). Estas expresiones nos hablan de que el Q'orini es temible y peligroso, al mismo tiempo que sagrado. Por ende, las ofrendas y la *wilanacha* son actos simbólicos de convidar comida, de nutrir a la *huaca*, para asegurarse que la fuerza del lugar actuará recíprocamente ante los comunarios, dándoles prosperidad y fortaleza en la vida, evitando las desgracias. Según las interpretaciones

6 Sacrificio ritual que consiste en la ofrenda de una oveja o una llama para obtener beneficios en cualquiera de las actividades productivas que tenga una comunidad.

7 Meseta natural ubicada en la población de Curahuara de Carangas, en cuya cima se identificó un santuario prehispánico de uso actual. En este sitio ritual, los primeros días de enero se realiza el cambio de autoridades anual de la marka de Curahuara.

Fig. 10. Elaboración de arcos de papel.
Foto: Pilar Lima.



Fig. 11. Elaboración de arcos verde con blanco para el Q'orini.
Foto: Pilar Lima.

Fig. 12. Elaboración de arco para el Tío.
Foto: Pilar Lima.





*Fig. 13. Ceremonia de apertura y entierro de las ofrendas al Q'orini en la caja de madera.
Foto: Pilar Lima.*



*Fig. 14. Fogata de quema de las ofrendas del año anterior.
Foto: Pilar Lima.*



*Fig. 15. Lanzamiento de huevos al hueco del Q'orini.
Foto: Pilar Lima.*

actuales de los sacrificios en el sitio, el corregidor del *ayllu* mencionó: “El Q’orini tiene un hueco profundo y cuando realizaban antes el ritual le introducían un chanchito vivo” (Villa Irpoco, 2013). Ese parece ser el agujero por donde saldría la junta de toros que por las noches caminan hacia Kandiatá, agujero que conecta también con otros lugares, y donde al final de la ceremonia de San Andrés se jugará a lanzar huevos para predecir la bienaventuranza; agujero hacia el mundo de abajo, hacia el interior, hacia lo húmedo.

Territorialmente, el Q’orini es también un espacio que marca el límite entre las comunidades de Villa Irpoco y Yaraque, del *ayllu* Qollana y del *ayllu* Parqu respectivamente. Como se mencionó anteriormente, se trata de un límite que en su trayecto está acompañado de varios sitios de *chullpares*, un camino y dispersiones de material prehispánico. Una interpretación a esa disposición en el territorio, como límite entre *ayllus*, refuerza la idea de que se trata de un espacio transicional.

El ritual el día de San Andrés

Cada 30 de noviembre la comunidad de Villa Irpoco se reúne para realizar las ofrendas al Q’orini. Lo que se presenta en adelante es un relato de la participación del equipo de investigación, con registros entre 2015 - 2023. Aunque el rito presenta un protocolo bien establecido, se advirtieron algunas variaciones en su ejecución en diferentes momentos de tiempo, como se presenta a continuación.

El ritual se inicia por la mañana en el poblado de Villa Irpoco, donde todos se reúnen para hacer una alegre y larga caminata (3 horas aproximadamente) para llegar al sitio, que se encuentra detrás del poblado, subiendo una serranía para luego bajar el cordón rocoso que corona la línea del horizonte⁸. Bajando en lo hondo de la quebrada se encuentra el Q’orini; su forma es un alero cóncavo, bajo un formidable peñasco de varios metros de altura, como se describió anteriormente (Fig. 6). Una vez llegados al sitio, lo primero es saludar al Q’orini frente a una *pirca* de piedras ubicadas bajo una gran mancha de sangre, al centro del panel rupestre, debajo de la figura del cóndor con las alas desplegadas. “Se saluda al tata rey”, dicen los comunarios con coca y alcohol.

Cuando la mayoría de la gente ha llegado, uno de los *pasiri*⁹ sube al centro de la cavidad y allí extiende un

aguayo, en cuyo centro deposita el chicote del *Jilakata*¹⁰. Luego, todos los asistentes empiezan con el *pijcheo*¹¹ al Q’orini; para esto se dispone otro aguayo al centro del terraplén, frente a la *pirca* de piedras. En ese textil se colocan dos pares de vasos y hojas de coca; los hombres asistentes se ubican alrededor del aguayo, formando un círculo, más atrás se ubican las mujeres (Fig. 7). El *Jilakata* y su esposa, cuya dualidad conforma el denominado *chacha - warmi*¹², ofician las rondas de *pijcheos*. Existen varias rondas, acompañadas con un sorbo de alcohol; la primera ronda es por la buena llegada, luego un saludo a los *Apus* principales (cerros tutelares como el Sajama), por las almas y los ancestros (*chullpas*), por el Q’orini, por las autoridades de la comunidad y por los pasantes¹³. Las *chuspas* con hojas de coca de cada uno de los asistentes, junto a dos vasos de alcohol van circulando hacia la derecha.

Mientras, en otro sector del sitio se van preparando la ofrenda de animales, que consiste en dos llamas blancas o una llama y una oveja blanca, especies separadas de los hatos que deambulan en las cercanías y que pertenecen a los integrantes del *ayllu*; un ejemplar corresponde a la autoridad de la comunidad y el otro al pasante. Una vez terminados los *pijcheos* se procede con la *wilancha* o sacrificio de los animales; ambos se disponen de espalda al panel de arte rupestre, cada uno sobre un aguayo. Antes de oficiar el sacrificio cada integrante del *ayllu* y asistente al ritual debe pasar para despedirse con cariño de los animales, dándoles un mensaje al oído, besando su frente y *ch’allando* su lomo con alcohol, azúcar y flores (Fig. 8). Este es un momento solemne y todos los asistentes pasan de izquierda a derecha.

Luego el *pasiri* y las autoridades proceden a degollar a los animales y extraerles el corazón, el cual es *ch’allado* y aún tibio y latiendo es ofrendado al Q’orini. Al mismo tiempo, se deja fluir la sangre desde el cuello de los animales hacia la tierra en ofrenda a la Pachamama y luego se vuelca el resto de la sangre en un recipiente, desde el cual se ofrece a la roca (Fig. 9). El *pasiri* la lleva con prontitud frente al panel rupestre y la asperja en las paredes del sitio justo debajo de las imágenes de cóndores. Es un momento de urgencia y solemnidad dentro de la ceremonia, todo debe resultar bien; la sangre debe ser abundante y el Q’orini debe quedar satisfecho.

Pasado el mediodía y considerando que todo ha sido desarrollado en total solemnidad y ha resultado como dicta

8 Versiones locales indican que el tiempo de caminata se redujo considerablemente, ya que en 2024 se abrió un camino para auto que llega hasta la serranía.

9 Autoridad ritual de la ceremonia. responsable de la realización del rito.

10 Autoridad rotativa del *ayllu* por sistema anual de cargos.

11 Acto colectivo de mascar y ofrecer hojas de coca.

12 Dualidad hombre - mujer.

13 Personas responsables del ritual y la fiesta, ofrecen una llama para la ofrenda.

la costumbre, nuevamente todos adquieren un semblante festivo y alegre. La intensidad y urgencia del momento anterior se distiende en torno a los brindis y *pijcheos* de coca. Los hombres por su parte, sentados alrededor de la mesa principal, empiezan a confeccionar delicadas estructuras, una suerte de arcos en miniatura, elaborados con hebras de palos de coligue, cordel y papel volantín blanco, verde y amarillo. El *pasiri* conversa y bromea, como quien teje alrededor de una mesa de té. Las pequeñas estructuras portan también minúsculas serpentinas y banderines como los que adornan las figuras de los santos en las iglesias o las calles en Carnaval. Mientras van confeccionando esas estructuras, la mesa central también se va cargando de nuevos elementos como un feto de llama, mesas dulces¹⁴, lanas de colores, botellas de alcohol y dos platos que contienen cada uno las patas, orejas y pescuezo *ch'allados* de cada animal recientemente sacrificado.

El *pasiri* también elabora la mesa dulce que irá dentro de la caja del Q'orini y selecciona cuidadosamente las figuras de azúcar que van en el paquete, selecciona imágenes del sol, la naturaleza, animales, dinero, pero aparta la imagen de una virgen “*Aquí no entra la virgen*”, dice el *pasiri*. Los hombres confeccionan dos pares de arcos de colores verde y blanco para San Andrés (Fig. 10–11), y un arco de color amarillo para el Tío (Fig. 12), entidades que pasarán a ser el centro de los actos solemnes que vienen a continuación.

Las melodías de las tarkas empiezan a sonar, mientras se enciende una fogata para quemar las ofrendas del año anterior. El bombo y las tarkas se colocan en el lugar donde estuvieron los animales sacrificados; también se *ch'allan* los instrumentos y se les hace entonar melodías.

Cuando los pequeños arcos están listos se ubican en la mesa, el par verde y blanco para el Q'orini en un extremo, y al otro, el arco amarillo dedicado al Tío. Es la hora de “pedirle al Q'orini que abulte la billetera”. Todos depositan sus billeteras y monederos en la mesa central; se *ch'alla* con abundancia y esperanza, lanzando monedas y alcohol sobre ellas, “¡mientras más le des, más tendrás!”, “¡buen banco el Q'orini!”, “¡pesada la billetera está!” dicen los comunarios.

“Hay que darle al tío también, es celoso” dicen las y los participantes, para ello se recolectan monedas como parte de las ofrendas al Tío, que tienen un destino diferente, pues no se entregan en el mismo lugar que al Q'orini; son espacios distintos dentro de la quebrada. El lugar del Tío se ubica en la otra cara de la hondonada y a ese lugar sólo van los hombres, es un lugar vetado a las mujeres. Pero antes que

un grupo de hombres se dirija hacia allá, se debe hacer una ronda de *pijcheos*, especialmente dedicada al Tío. Esta vez la dirección de la ronda se invierte, circulando las *chuspas* hacia la izquierda y por detrás del hombro, de manera que se le da la espalda a quien está al lado. Una vez que se termina la ronda, un grupo de hombres en compañía de la banda de tarkas y el bombo se dirigen hacia el lugar del Tío, subiendo por la quebrada con el pequeño arco amarillo y las monedas recolectadas. Una vez llegados frente al hueco donde se ofrenda al Tío, los hombres evitan mirarlo de frente, entregan la ofrenda, *ch'allan*, le lanzan monedas y realizan algunas invocaciones. Todo se realiza con la mirada ladeada sobre el hombro, evitando verlo de frente.

Para quienes se quedan para la ofrenda al Q'orini llega el momento esperado; todos se dirigen a la *pirca* de piedras ubicada al centro del sitio. En principio, asperjan el centro del panel rupestre con batido de botellas de cerveza, luego los hombres van desarmando la *pirca* que cubre la caja del Q'orini, hasta llegar al suelo donde se localiza una losa de piedra que tapa un hueco en la tierra. Debajo de la losa se encuentra enterrada una caja de madera, la cual fue cambiada en 2016 por una caja nueva¹⁵. “¡Jallalla, Jallalla!” dicen las y los asistentes, abriendo la caja. Rezan, *ch'allan* y liban a la caja del Q'orini en una actitud seria y solemne, ya que se renovará la ofrenda consistente en mesas dulces, botellas de cerveza, alcohol, botellas pequeñas que contienen vino dulce, además del par de arcos blanco con verde que fueron elaborados durante la ceremonia. La caja contiene las ofrendas del año pasado, las cuales son llevadas a una fogata para su quema (Fig. 13). Asperjan nuevamente alrededor de la caja, depositan las nuevas ofrendas y la cierran, para luego reconstruir la *pirca* “¡jallalla, jallalla!”. El Q'orini debe estar alimentado todo el año, por lo cual esas ofrendas quedan enterradas, considerándose una agresión al *ayllu* si alguien las remueve.

No siempre la ofrenda al Tío y al Q'orini se hacen al mismo tiempo, pero la regla es que cuando los hombres encargados de hacer la ofrenda al Tío empiezan a bajar, la caja del Q'orini ya debe estar enterrada. Cierta vez que hubo algún retraso en la parte baja, los comunarios que llevaron la ofrenda al Tío, se detuvieron en su camino y pausaron la música. Al ver al grupo de hombres ya próximo al lugar del ritual, los oficiantes exclamaban: “Ya están bajando!, Apura, apura!”. Al parecer, mientras la caja del Q'orini está abierta, quienes vienen del lugar del Tío deben mantenerse alejados. Solo al haberse cerrado la caja los hombres reactivan su marcha, para llegar cuando la ofrenda ha sido enterrada. Es una especie de contaminación cruzada que debe evitarse.

14 Ofrendas a la Pachamama, compuesta por dulces, nueces y papeles brillosos.

15 Ese tipo de cambios solo lo puede hacer el pasante, siendo un regalo al Q'orini.

Realizadas todas las ofrendas, ya cerca del atardecer, todos los asistentes se reúnen en torno a la gran fogata, donde se colocan al centro las ofrendas guardadas durante todo un año en la caja del Q'orini, junto a los corazones de los animales que durante toda la ceremonia estuvieron en el altar (Fig. 14). También en ese lugar empieza un ambiente más festivo; se disponen cercanos a la fogata dos aguayos con comida en los que se observan granos cocidos, papas, chuño y los trozos faenados de los animales recientemente sacrificados. Desde allí se reparte una suculenta sopa entre todos los asistentes, momento en que se comparte la carne de los animales faenados.

Una vez terminado el *apthapi*¹⁶, al centro del panel del Q'orini, justo debajo de la gran abertura de la pared rocosa, los jóvenes se preparan para hacer su mejor lanzamiento de los huevos que horas antes se colocaron en la mesa central (Fig. 15). El huevo debe caer dentro del agujero de la roca, para traerle al lanzador suerte y riquezas; dando inicio al momento lúdico que es parte del ritual.

El sonido de los tambores y las tarkas de los hombres le da un ambiente festivo al momento, mientras las mujeres bailan alrededor, en una rueda que hace una vuelta hacia la derecha y otra a la izquierda. A partir de ese momento, y dependiendo de las circunstancias, se da rienda suelta al baile y a la fiesta que puede alargarse hasta la noche; la canción al Q'orini se toca una y otra vez y la ronda de baile se repite cuantas veces se toquen las tarkas. Es también en este contexto en el cual se elige al pasante del siguiente año, haciendo público el nombre del “recibiente” para garantizar la realización del ritual.

Al finalizar la jornada se emprende el camino de regreso a Villa Irpoco. En la comunidad continúa la fiesta con baile, música y bebidas alcohólicas, ésta puede extenderse hasta altas horas de la noche. Por tratarse de un ritual de comunidad la fiesta es algo modesta, se realiza en la casa del pasante y la música son las tarkas y tambores, o un aparato de sonido que transmite música chicha y cumbias.

Aunque el protocolo ritual es fielmente mantenido, a pesar de leves cambios que tienen que ver con el ordenamiento de las acciones y con las circunstancias en las que se encuentra la comunidad, algunos aspectos del evento están cambiando. Uno de los más preocupantes es que una buena parte de la comunidad profesa la religión evangélica, aspecto que les impide a los comunarios cristianos a participar activamente en el rito. Debido a ello, cada año es más difícil encontrar a un nuevo pasante, razón por la que algunas personas vuelven a organizar el ritual o la encargan a sus hijos. Una solución

que la comunidad encontró para preservar la fiesta al Q'orini es hacer parte del ritual a jóvenes, miembros externos de la comunidad que generalmente viven en las ciudades o fuera del país, e incluso a personas ajenas a la comunidad. Se verificó, por ejemplo, que un joven, hijo del dueño de los terrenos donde se encuentra el Q'orini, estuvo como pasante por al menos tres años. En otra oportunidad, estuvo a cargo del rito el hijo de un comunario que es comerciante en Arica, mientras que uno de estos últimos años el pasante fue un estudiante paceño, quien había participado del ritual un año antes, siendo convencido de ser pasante.

La participación de personas ajenas a la comunidad está ocasionando cambios en la percepción y realización del ritual y fiesta al Q'orini, aspectos que fueron percibidos claramente desde la primera vez que participamos. La incursión inicial tuvo que ser autorizada por la comunidad de un año al siguiente, pudiendo registrar por primera vez el rito en un contexto externo. La falta de pasantes, la influencia de la iglesia evangélica y la partida de algunos comunarios que mantuvieron una ceremonia tradicional, también incidió en que la fiesta del Q'orini tenga un tinte cada vez más urbano. Un año, como ejemplo, el pasante que es comerciante en la ciudad de Arica pudo ofrecer una gran fiesta en Villa Irpoco, con la presencia incluso de un grupo musical contratado, como se estilaba en gran parte de las fiestas del altiplano de Oruro.

Recorrido interpretativo

Es interesante haber empezado la investigación con preguntas sobre el significado de los motivos rupestres, y comprobar -en cierto sentido- que el arte rupestre es rebasado ritualmente por el valor simbólico del Q'orini, una *huaca* prehispánica, dejando esas interrogantes como algo menor después de la potencia de lo vivido en Villa Irpoco. Ese contexto permitió la formulación de nuevas preguntas ¿Qué sucedía en ese preciso rito? ¿Por qué en la fecha de San Andrés? ¿Qué significa la caja del Q'orini? ¿Cuál es la función del Tío en el rito?

Un primer nivel de interpretación del Q'orini es su ubicación en la geografía y sus características morfológicas. La *huaca* se halla al fondo de una imponente quebrada que parece esculpida en tiempos míticos. Para llegar al Q'orini hay que penetrar la quebrada, se debe bajar a las profundidades de la roca. A su vez, la quebrada es el límite de dos *ayllus*, que además está marcado por varios conjuntos de *chullpares* hasta Kandiatá, lugar de emplazamiento de un monumental *chulpar* Inka. En ese contexto, es posible pensar que parte del poder de la *huaca* está dado por su condición espacio

16 Comida colectiva compartida.

transicional con el mundo de los ancestros, con el límite mismo del *ayllu* y con las entrañas de la tierra, donde pastan los toros a la orilla de la laguna mítica. Esa condición espacio transicional, entonces, le otorga un poder genésico y criador.

Las características descritas nos remiten a lo que Cruz (2006) denomina *punku*¹⁷, que se relaciona con lugares de paso con presencia de restos arqueológicos, arte rupestre y estructuras funerarias. Se trata de formaciones rocosas particulares, denominadas *qaqas*, que pueden ser peñas de forma o coloración extraña y aspecto intrigante (p. 38). Este tipo de formaciones, en opinión del autor, son espacios de comunicación con el inframundo y entidades que las habitan, por lo que son altamente favorables para realizar ritos.

Otra mirada es la de José Luis Martínez (2022) quien realizó un análisis de la relación entre el arte rupestre y las memorias en el centro sur andino, donde se refiere al Q'orini. El autor analiza las oralidades relacionadas al sitio, y comenta que el espacio une al menos tres categorías temporales y significantes visuales de relevancia para la comunidad. Como explica, la ubicación del lugar como pasadizo a Kandiatá, conocido como cuartel del Inka, se refiere al tiempo prehispánico; la junta de toros que son seres de gran potencia se vinculan al período Colonial y lo europeo; por último, la figura del “gringo” parece estar asociado a predicadores o personas peligrosas, remitiendo al tiempo actual. A lo que nosotras agregamos, a partir de las propuestas de Rivera (1984), que el Q'orini es una entidad espacial que remite a la memoria larga del tiempo prehispánico y la explotación colonial. En los sucesivos actos rituales y propiciatorios que conmemoran ese tiempo se fue construyendo una memoria corta que quedó plasmada en algunos motivos rupestres como las figuras taurinas o jinetes del panel o en las oralidades, donde se mezclan ciertos sujetos como la aparición de un gringo, o un par de toros, o el mismo Tío. Son significantes que se han ido entreverando a lo largo del tiempo y que han hecho del ritual al Q'orini en San Andrés una memoria que opera en clave multisensorial.

Respecto de su profundidad histórica, la densidad del rito presenciado, las oralidades asociadas y la morfología del lugar permiten plantear que el sitio de Q'orini se asemeja a lo que el doctrinero Bartolomé Álvarez¹⁸ describió como cultos al demonio en el Obispado de Charcas, en pleno siglo XVI. El doctrinero agustino escribió entre los años 1587 y 1588, *De las Costumbres y Conversión de los Indios del Perú*, donde entrega descripciones que nos ayudan a remontarnos

al pasado virreinal y visualizar algunas prácticas, que bien podrían estar haciéndose frente al panel del Q'orini casi cinco siglos atrás. “138 (...) El demonio les decía que le mochasen en el sepulcro donde estaba enterrado aquel que el decía que era, o en algún peñasco o lugar dificultoso; o decía “esta piedra, “vesla aquí que esta de tal forma? Esta toma y llevála a tu padre o parientes, y que la pongan en tal lugar y que allí me ofrezcan” (Álvarez [1588] 1988:76).

Incluso en su texto el doctrinero entrega descripciones de cómo se inscribían algunos motivos en la piedra. “(...) [Se hacía] en lugar cierto, o hecho junto al camino, un majano [un montón] de piedras que de antigüedad allí han juntado los que pasan; [demás] de las cuales unos ofrecen allí la coca mascada o por mascar; o las ojotas, que son los zapatos de su usanza; o una pluma si la llevan, de las que traen plumajes; o maíz de lo que lleva para comer; y de los colores que llevan las mujeres para sus afeites llegan a pintar la piedra a quien reverencian” (Álvarez [1588] 1988:78). También nos entrega claves de interpretación para entender algunas de las figuras que muestra el panel: “143. Así mismo, mochan los indios al cóndor y al halcón con reverencia y miedo cuando les ven pasar volando, con ceremonias de manos y palabras llamándoles “Hacedor de hombres”: disparate extraño en gente [que] tiene ánima racional” (Álvarez [1588] 1988: 79).

Mochar o hacer ofrendas en lugares dificultosos o peñascos donde, a ojos del doctrinero habitaba el diablo; *pircas* de piedra que están en caminos transitados por los nativos que en sus viajes hacen ofrendas y pintan la piedra; ofrendas al cóndor, considerado un ser generador de hombres. Prácticas, entidades y significantes, todos presentes en un sistema de significación que permiten entender al Q'orini como una *huaca* prehispánica aún activa que, a lo largo de siglos de relación colonial, también ha cooptado e incorporado prácticas y significantes específicos. De esa manera, muta en una respuesta activa de sus comunarios a los procesos de reordenamiento social, político y religioso.

La relación entre proceso de evangelización, presencia del diablo y extirpación de idolatrías es un tema largamente analizado por diversos autores, tales como Duviols (1977), Grusinky (1991), Gisbert (2001), Bouysse-Cassagne (2005), entre otros. La evangelización católica, aplicó a las prácticas religiosas y rituales de los indios un imaginario donde magia y religión estaban divididas por una delgada frontera, definida por la presencia o ausencia del

17 Término que se traduce como puerta.

18 Álvarez habría llegado a América entre 1567 y 1575; su llegada al territorio andino, específicamente al obispado de Charcas, se produjo a más tardar el año 1575. Allí fue doctrinero en al menos tres pueblos, Aullagas, Sabaya y Potosí, y luego de su trabajo como evangelizador habría desarrollado su memorial.

diablo, condición que por la segunda mitad del siglo XVI terminó por polarizarse en torno al concepto de idolatría (Bernard y Gruzinski 1992: 51).

En el área andina, será con la llegada del Virrey Toledo y los aportes de Acosta que la idolatría se transformó en un problema de Estado. Luego, con los postulados del jesuita Joseph de Arriaga es que las prácticas rituales de los andinos se tiñen completamente de demonología. Su relación con sus ancestros también entraron en el eje demoníaco al igual que las *huacas*, aquello que Molina (1575) describió como “todas las veces que alguna cosa se esmerase entre los de su género en ser más hermosa, luego la adoraban y la hacían huaca y adoratorio” o que Garcilazo (1609) definió como “Todas estas cosas y otras semejantes llamaron huaca, no por tenerlas por dioses ni adoradas, sino por la particular ventaja que hacían a las comunes; por esta causa las miraban y trataban con veneración y respeto” (p. 68).

Respecto del diablo, Taylor (1980) analiza el devenir histórico de los significados asociados al campo semántico del demonio o *supay*, tal como se lo suele llamar en el mundo andino actual. Establece una relación entre el concepto de “sombras” y el de *supay*, término dado, o más bien elegido por los evangelizadores, entre otros, para denominar al demonio. El autor señala que en épocas coloniales hubo una transformación desde un concepto de características ambivalentes en cuanto a lo benigno y maligno, a uno que -con sus derivados- se refiere al demonio, a lo poseído y a la sombra de la persona o fantasma. Sin embargo, como plantean Bouysse-Cassagne y Harris (1987), esta identificación no tuvo el efecto deseado para erradicar a esas entidades, más bien las reubicó en un contexto subterráneo e interior, donde -a su vez- el diablo cristiano cambió de carácter de manera significativa.

Pero específicamente nos preguntamos: ¿Cuál es la función del rito que realiza la comunidad cada 30 de noviembre en la fecha de San Andrés? Nos inclinamos a pensarla como una contrahegemonía de los comunarios al proceso de evangelización y a la opresión minera colonial y republicana, que parecen ser centrales para entender lo que es el Q’orini hoy. De ahí que el Tío y el Santo, dos figuras centrales del rito, nos ayudan a desentrañar sus significados.

El *supay* es ampliamente conocido en los centros minero altiplánicos; se identifica más propiamente con la figura del diablo europeo, con sus cuernos y su mirada inquietante; es el Tío, dueño del mineral en las entrañas de la tierra. Es voraz en su apetito, pero también desmedido en su generosidad; algunos son comidos por él y otros son enriquecidos con grandes regalos. Muchas veces el Tío es también conceptualizado como un gringo, rubio, con bigotes y botas altas. (Bouysse-Cassagne y Harris 1987).

En torno a la minería colonial altiplánica, Thérèse Bouysse-Cassagne (2005) identifica una serie de prácticas que dan cuenta de la pervivencia de ritos y creencias prehispánicas. Una de ellas es que la boca de la mina no sólo era el lugar sagrado de ofrendas, sino que también era el almacén de los minerales que contenía las piedras cosechadas, llamadas “*mamas*”, que además eran propiciadoras de la reproducción de las mismas. Los ritos asociados a esta creencia garantizaban la “cosecha minera”; por ende, el culto a los socavones perduró por largo tiempo en la Colonia. Como explica la autora, al remitirse al diccionario de Gonzales Holguín, se designa con la misma palabra “*koya*” a aquello que significa “socavón”, pero también “reina”. Por tanto, la mina es la “*koya*”, en tanto agujero donde se siembra la papa, así como la “*koya*” era también donde en cuyas entrañas crecía el Inka.

Aún en nuestros días, la mina es un lugar peligroso y habitado por el Tío. Existen, entonces, una serie de protocolos de comportamiento dentro de la mina que los hombres cumplen a cabalidad, para asegurar su vida y la extracción del mineral. Entre ellas, está por ejemplo la prohibición de ingreso a la mina de mujeres, curas o imágenes religiosas; ni menos oficiar misas, ya que éstas comprometerían la producción y disuadirían al Tío a traspasar su umbral subterráneo (Absi 2005).

En función de las penurias causadas por el sistema de explotación minero colonial, no es de sorprender que los pobladores andinos asociaran los minerales al peligro, y al mismo mal que los colonizadores habían traído. Los cambios que provocó la minería colonial en las dinámicas de las comunidades también implicaron muchas veces la desestabilización de los *ayllus*. Como argumenta Hidalgo (2004), con la imposición del sistema de la mita y el pago de tributos en especies y luego en moneda hacia la Corona, se va produciendo paulatinamente la desarticulación y desorganización de los grupos étnicos. En este contexto el “indio de comunidad” huye de su lugar de origen para evitar los abusos, al trasladarse a otra comunidad es aceptado como forastero donde paga una tasa menor, o se inserta en una hacienda y pasa a ser agregado o arrendero y queda vinculado a la tierra. En ambos casos, procura cortar con los lazos con su comunidad de origen, la cual al reducirse el número de tributarios debe aumentar la carga de los que quedan. Por su parte, la búsqueda de moneda para pagar los tributos empujó al sujeto andino a buscar trabajo temporal en haciendas, minerales y obrajes. Sin embargo, como reflexiona Spalding (1974) los procesos de cambio de las sociedades indígenas se dieron tanto por dinámicas internas como por el impacto de factores y acontecimientos externos. Por ende, para entender los cambios y el desarrollo de los pueblos andinos durante los siglos XVI y XVII, deben considerarse también sus estrechas interrelaciones de colaboración con el

gobierno y las instituciones coloniales. En este contexto, se puede entonces pensar en que también se activan procesos de construcción simbólica que combinan componentes andinos y cristianos.

En el ingreso norte de Potosí, el más importante centro minero del imperio colonial español, se halla la quebrada de San Bartolomé, lugar donde según la tradición oral el diablo encontró refugio luego de haber sido vencido por el Santo. Como explican Absi y Cruz (2006), la victoria de los santos sobre los demonios es una narrativa recurrente que alude a los intentos de evangelización de los cultos nativos. La quebrada es una garganta estrecha y dentro de ella hay dos cuevas, la cueva del diablo que en sus paredes aún pueden notarse algunas pinturas rupestres con figuras de llamas cargadas y personajes antropomorfos, y más al norte se ubica la cueva desde donde habría aparecido San Bartolomé acompañado de San Ignacio. Según las oralidades asociadas antes de la llegada del santo a la quebrada, quienes pasaban por ahí para dirigirse a la ciudad de Potosí eran devorados, pero con la llegada del santo que premunido de un cuchillo o una cruz aplastó al diablo, los mineros pudieron pasar sin mayores peligros por la quebrada. El diablo derrotado se refugió en su propia cueva. Estas cuevas o *punkus*, son más bien puertas a pasadizos hacia otros lugares de significación asociada a riquezas y fuerte carga ritual, como son el mismo Cerro Rico, el santuario de Manquiri, el mismo infierno o la cumbre del cerro Condori, ubicado a varios cientos de kilómetros.

Las similitudes con el Q'orini son muchas, entre ellas la más obvia es su localización en una quebrada profunda y la presencia de arte rupestre, su condición de *punku* o pasadizo interior a otros lugares del paisaje con una alta carga de memoria, la presencia del Tío y la prohibición de la entrada del cura o de la imagen de la virgen entre otros. De ello deriva el planteamiento de que la festividad de San Andrés en el Q'orini se inserta dentro de un vasto y extendido sistema significativo, cuyo núcleo es una memoria larga del ancestro que asegura la abundancia y las transiciones, con una memoria del trabajo minero y la búsqueda de riquezas para cumplir con los requerimientos de trabajo y tributos, primero a manos del sistema Colonial y luego a manos de los grandes Barones de la minería republicana. Sin embargo, también hay diferencias, entre ellas -por ejemplo- las pinturas rupestres, que además de llamas ostentan figuras de cóndores y toros; pero la más evidente es que el santo esta vez no es San Bartolomé, sino San Andrés.

¿Quién es este santo? El cura oblato Jacques Émile Monast que llegó a Carangas por la década del 50 del siglo XX, en su texto *Los Indios Aimaraes* comenta lo siguiente: “En todo el territorio de Carangas no hay ni una sola iglesia, ni capilla, ni un altar que esté consagrado a San Andrés.

Y más notable aún: no hay ni siquiera una imagen de este apóstol. Lo cual es explicable, ya que San Andrés es un demonio. Por lo tanto, un ser superior que anda en dirección contraria de las otras divinidades. Y en consecuencia hay que tratarlo así, en sentido contrario.” - “San Andrés no nos jugará la mala pasada de hacer que no llueva.... Cuando se lo trata a su gusto” (Monast 1972: 80).

A este dato, Bouysse-Cassagne y Harris (1987) agregan que San Andrés es más bien el *anchachu* o *supay* de la lluvia, siendo también el patrón de los ladrones. Según la oralidad, el santo era amigo de Santiago y cumplía las funciones de ser su mensajero y cuando éste estaba descontento mandaba a San Andrés a robar las cosechas de la gente.

Por su parte, según la descripción de Monast, los *anchachus* son demonios que figuran como un enano corpulento, viejo pero ágil, de sonrisa burlesca, que lleva sombrero de plata y vestidos tejidos en oro. Es un personaje que se hace visible a voluntad y vive en las cuevas y en las grietas de las montañas. El autor además destaca que, a diferencia de la fiesta de otros santos, para su celebración no hay misa, ni víspera y la única imagen cristiana es la cruz de San Andrés. No es a fin de cuentas una celebración de un Santo Patrono. En este sentido, la fecha del 30 de noviembre es también un dato importante, ya que ésta marca el inicio de la época de lluvias, fundamental para los cultivos de las comunidades y de allí también su relación directa con la figura del *anchanchu*.

De los datos anteriores se desprenden una serie de asociaciones de sentido, a veces lineales y otras veces más bien dadas por una interconexión de sistemas significantes, cuyo vehículo son los distintos soportes (bailes, ofrendas y sacrificios, juegos, cantos, colores, relatos míticos e incluso comidas) que confluyen en la fecha de San Andrés en el sitio de Q'orini.

A partir de lo anterior consideramos posible plantear que el Q'orini ha adquirido su espesor o densidad semiótica a lo largo de siglos, en que las poblaciones lo han transitado, poblado y alimentado. Es un espacio de memoria altamente efectivo para la construcción de las identidades de poblaciones asociadas, que se sustentan en un intrincado conjunto de narrativas que sólo es posible notar y comprender estando y actuando con la comunidad y con el Q'orini. Aquí dos claves de interpretación son relevantes: la primera es la caja del Q'orini, y la segunda el relato del gringo muerto; una remite a las prácticas prehispánicas de propiciación de la abundancia y por tanto a la memoria larga, y la otra a la presencia de personas foráneas a las comunidades que buscan sus riquezas minerales y por tanto a la memoria corta.

Desenterrar la caja del Q'orini y renovar sus ofrendas, es el momento culmine de la ceremonia. Dentro de la caja hay ofrendas que se reemplazan y otras son exactamente las mismas, ya que solo se sacan para luego volver a ponerlas. Las ofrendas que se renuevan son botellas de alcohol, hojas de coca, mesas dulces sin imágenes de la virgen y los arcos de color verde y blanco. Las ofrendas que se vuelven a poner son las piedras y las pequeñas botellas de agua. Lo que ponen dentro los comunarios es para alimentar al Q'orini y activar su poder genésico. Es conocido que las ofrendas más extendidas en los Andes son la coca y el alcohol, igualmente las mesas dulces son en sí mismas un complejo sistema ritual¹⁹.

Por otro lado, las piedras nos recuerdan a la práctica de las *mamas* y las botellas de agua a las prácticas rituales para asegurar la lluvia (Gil, 2012). Todo parece calzar, ya que San Andrés también es el *anchachu* de la lluvia. ¿Y los arcos en miniatura, qué son? Recordemos que éstos se asemejan a las andas de los santos, pero también llevan el color de los ponchos de la *marka* de Totora. Son estructuras en color verde y blanco, tal como la comunidad se viste para la Anata del Carnaval; pensamos entonces que estas pequeñas construcciones en color son finalmente los mismos comunarios. Son la permuta del sacrificio humano que exige un ancestro de la potencia del Q'orini para mantener confinado al Tío, al otro lado de la quebrada. Por ello también, el sacrificio de las llamas blancas y el mensaje que cada comunario da a los animales en el oído, los besos que les dan y su rocío con azúcar. Recordemos que también para el Tío se confecciona una estructura en amarillo, ya que para él la mejor ofrenda es el minero mismo, siendo amarillo también el traje de los diablos en el carnaval. Ambos tienen hambre.

Hace casi 10 años, cuando llegamos preguntando por el Q'orini y qué había ahí, la primera respuesta solía ser el relato del gringo que había intentado entrar al agujero del peñasco colgándose desde arriba de la quebrada, y que la fuerza del lugar para impedirlo había cortado la soga del gringo, quien cayó dentro del agujero y nunca más salió. Otras versiones agregan que luego de unos días salió del agujero una pequeña lagartija ¿Será entonces que el gringo es el Tío, que saliendo de su mundo subterráneo en busca de nuevas riquezas llegó al Q'orini e intentó someterlo a sus deseos? Según nuestra interpretación, el Q'orini en su propia voracidad lo impidió, tragándose al Tío y expulsándolo luego al otro lado de la quebrada, desde donde sigue acechando al ancestro para apoderarse de sus riquezas ¿Será entonces que, en la fecha de San Andrés, además de asegurar la lluvia se asegura también que el Q'orini tenga las fuerzas necesarias

para luchar con el Tío? Es una interpretación posible que pone al centro a los comunarios del *ayllu* Qollana y a su propia versión de la historia.

Un cierre...

El Q'orini es mucho más que el rito específico que ocurre en San Andrés, pero las ritualidades que ocurren ese día permiten entender la potencia del lugar y su pervivencia. Un espacio/ tiempo donde el ancestro vence a la codicia del Tío, un ser que habita en las profundidades de la roca y que se hizo dueño de los minerales en tiempos coloniales. Hoy el Tío acecha al Q'orini de cerca, pero éste logra mantenerlo alejado, al otro lado de la quebrada, gracias a la colaboración de todo el *ayllu* en la fiesta, pero también a la potencia del lugar. Con esto se asegura la cohesión del *ayllu* y los seres que en él viven.

Postulamos que al abrir la caja del Q'orini y renovar las ofrendas los comunarios se están plantando a sí mismos, asegurando la reproducción del *ayllu*. Están también plantando las piedras para asegurar la cosecha de la tierra, del ganado y también del mineral. Al ofrendar los animales al Q'orini y al entregar los corazones de esos animales sacrificados al fuego, están permutando su propia vida como ofrenda. El Q'orini y la comunidad han logrado mantener alejado al Tío, y por ende han asegurado la unidad del *ayllu*.

Consideramos que el rito de San Andrés en el Q'orini es la representación de la pugna entre la codicia del modo de producción minero que atenta fuertemente con destruir a la comunidad y el modo de reproducción comunitario que asegura la reproducción de cada uno de los integrantes. Representación donde triunfa la comunidad y sus ancestros.

Pero en los Andes nada es bueno o malo, blanco o negro. Las entidades son ambivalentes y en su relación de más de 500 años entre ancestros y demonios, y todas sus formas, se han ido amalgamando, encarnando, transmutando y por ende adquiriendo los rasgos y poderes del otro. Es parte también de una estrategia de apropiación del poder del otro, es decir una contrahegemonía.

Cruzando múltiples significados interconectados y vehiculizados en distintos soportes en cada acto realizado al Q'orini, es que se devela un sistema signifiante que da cuenta de una pugna de fuerzas de más de 500 años. Es una meta narrativa del triunfo de la fuerza de los ancestros sobre los colonizadores y su explotación que por varios siglos acecha la integridad del *ayllu*. Por ende, con la realización del rito de San Andrés al Q'orini se asegura –por un año

19 Para mayor profundización se pueden revisar los importantes trabajos de Gerardo Fernández (1994).

más— no solo la lluvia sino también su autonomía productiva y simbólica.

Finalmente, y no menos importante, debe decirse que la comunidad y por tanto el rito está cambiando. Estos cambios tienen muchas vertientes, como que en algunos años ya no existirán *pasiris* tradicionales que manejen a cabalidad el protocolo ritual. También, es cada vez más evidente la falta de nuevos pasantes de la comunidad, propiciando la incorporación de personas foráneas. Algunas de esas señales las pudimos observar en el trabajo de campo y es posible que se hagan más recurrentes a futuro.

Sin duda, el ritual seguirá cambiado a partir del devenir actual de la comunidad, cada vez más inserta en las dinámicas globales y enfrentando procesos de cambio en las formas productivas y en los patrones de movilidad y circulación de sus integrantes. Nuestra misma participación ha sido y será un elemento que puede haber modificado la valoración de los comunarios por el ritual y por su preservación. Sin duda que la apertura del rito a nuestra presencia para su registro podría incidir en algunas incorporaciones y cambios en este ritual centenario. Otro aspecto que debe considerarse es que el Municipio de Totora, al cual pertenece Villa Irpoco, tiene planificado implementar un recorrido turístico por la zona, implicando el ingreso más frecuente de personas ajenas a la comunidad. No obstante, creemos que la *huaca* seguirá otorgando prosperidad a quienes le hagan las ofrendas, ampliando su influencia más allá de Villa Irpoco.

Agradecimientos

Deseamos dedicar este artículo a la memoria del Sr. Tomás Flores, autoridad de Villa Irpoco, que nos brindó la posibilidad de realizar la presente investigación y a quien recordamos como un gran amigo y compañero de aventuras. De la misma forma, un profundo agradecimiento a la comunidad de Villa Irpoco que nos abrió su espacio ritual, haciéndonos participar activamente del mismo. Este trabajo no hubiera sido posible sin el apoyo de la SIARB y de José Luís Martínez, responsables institucionales que auspiciaron las temporadas de campo. Por último, un agradecimiento especial a Marco Antonio Arenas y Luisa Alvarado, quienes participaron también del trabajo de campo, siendo parte del equipo de investigación.

Bibliografía

Abercrombie, Thomas.

2006 Caminos de la Memoria y del Poder, Etnografía e Historia en una comunidad Andina. IFEA, Instituto de Estudios Bolivianos, ASDI, La Paz.

Absi, Pascale

2005 Los ministros del diablo El trabajo y sus representaciones en las minas de Potosí. IFEA IDR, La Paz.

Absi, Pascale y Pablo Cruz

2006 La puerta de la wak'a de Potosí se abrió al infierno: La quebrada de San Bartolomé. En: Anuario de Estudios Bolivianos, Archivísticos y Bibliográficos. Archivo y Biblioteca Nacionales de Bolivia, Sucre.

Adorno, Rolena

1988 El sujeto colonial y la construcción cultural de la alteridad. En: Revista de crítica literaria latinoamericana, año XIV, N°28: 55-68. Universidad Nacional Mayor de San Marcos, Lima.

Álvarez, Bartolomé

1588 [1998] De las Costumbres y Conversión de los Indios del Perú. Memorial a Felipe II. Edición de María del Carmen Martín Rubio, Juan Villaria y Fermín del Pino (editores). Ediciones Polifemo, Madrid.

Arenas, Marco, Pilar Lima, Constanza Tocornal y Luisa Alvarado

2015 El arte rupestre de Q'orini, Oruro – Bolivia. Estudio preliminar. En: Boletín SIARB, N° 29: 28-50. La Paz.

Assadourian, Carlos

1984 El sistema de la economía colonial: mercado interno, regiones y espacio económico. Instituto de Estudios Peruanos, Lima.

Berenguer, José y José Luis Martínez

1986 El Río Loa, el arte rupestre de Taira y el mito de Yakana. En: Boletín del Museo Chileno de Arte Precolombino 1986:79-99. Santiago.

Bernard, Carmen y Serge Gruzinski

1992 De la idolatría. Una arqueología de las ciencias religiosas. Fondo de Cultura Económica, México.

Bouysse-Cassagne, Thérèse

2005 Las minas del centro-sur andino, los cultos prehispánicos y los cultos cristianos. En: Boletín del Instituto Francés de Estudios Andinos, 34 (3): 443-462. Lima.

Bouysse-Cassagne, Thérèse y Juan Chacama

2012. Partición colonial del territorio, cultos funerarios y memoria ancestral en Carangas y precordillera de

- Arica (siglos XVI-XVII). En: *Chungara*, Vol. 44, N° 4: 669-689. Arica.
- Bouysse-Cassagne, Thérèse y Olivia Harris
1987 Pacha en torno al pensamiento aymara. En: *Tres reflexiones sobre el pensamiento andino* (Thérèse Bouysse-Cassagne, Olivia Harris, Tristan Platt y Verónica Cereceda, eds.): 11-59. HISBOL, La Paz.
- Cereceda, Verónica
1993 Cette étendue entre l'Altiplano et la mer...: un mythe chipaya hors texte. En: *Mémoire de la Tradition* (Aurore Becquelin y Antoinette Molinié, comps.): 227-284. Société d'Ethnologie, Université de Paris X, Nanterre.
- 2006 Mitos e imágenes andinas del infierno. En: *Mitologías amerindias* (Alejandro Ortiz, ed.): 313-359. Enciclopedia Iberoamericana de Religiones, N° 5. Editorial Trotta, Madrid.
- Cruz, Pablo
2006 Mundos permeables y espacios peligrosos. Consideraciones acerca de punkus y qaqas en el paisaje altoandino de Potosí, Bolivia. En: *Boletín del Museo Chileno de Arte Precolombino*, Vol. 11 (2): 35-50. Lima.
- Cummins, Thomas
1998 El lenguaje del arte colonial: Imagen, ékasis e idolatría. En: *Primer encuentro internacional de peruanistas. Estado de los estudios histórico sociales sobre el Perú a fines del siglo XX*; Vol. 2: 23-43. Universidad de Lima, UNESCO y Fondo de Cultura Económica, Lima.
- Dean, Carolyn
2010 *A Culture of Stone. Inka Perspectives on Rock*. Duke University Press. Durham, NC.
- Duviols, Pierre
1977 *La Destrucción de las Religiones Andinas* (Conquista y Colonia). Universidad Nacional Autónoma de México, México, D.F.
- Estenssoro, Juan Carlos
2003 *Del Paganismo a la Santidad: La incorporación de los Indios del Perú al catolicismo (1532 - 1750)*. IFEA, Lima.
- Fernández, Gerardo
1994 El banquete aymara: Aspectos simbólicos de las mesas rituales aymaras. En: *Revista Andina*, Vol. 12, N° 1: 155-189. Cusco.
- Gavira Márquez, María Concepción
2014 El triunfo de la minería informal. Conflictos por el control de los recursos mineros en Carangas a fines del siglo XVIII. En: *Estudios Atacameños*, N° 48: 71-84. Universidad Católica del Norte, Antofagasta.
- Garcilazo de la Vega
1609 [2005] *Comentarios Reales de los Incas I*. Fondo de Cultura Económica, México, D.F.
- Gil, Francisco
2012 Lloren las ranas, casen las aguas, conténganse los vientos. Rituales para llamarla lluvia en el centro y sur andino. En: *Revista Española de Antropología Americana*, Vol. 42, N° 1: 145-168. Madrid.
- Gil, Raquel
2022 La Mita potosina en la segunda mitad del siglo XVII. En: *Diálogo Andino* N° 69: 81-90. Arica.
- Gisbert, Teresa
2001 El Paraíso de los Pájaros Parlantes. La imagen del otro en la cultura andina. Plural Editores, La Paz.
- Glave, Miguel
2012 La petición grande de don Gabriel Fernández Guaracha y el debate sobre la mita minera en un contexto de crisis colonial. En: *Mita, caciques y mitayos: Gabriel Fernández Guarache, memoriales en defensa de los indios y debate sobre la mita de Potosí, 1646-1663* (Roberto Choque Canqui, ed.). Archivo y Biblioteca Nacionales de Bolivia, Fundación Cultural Banco Central de Bolivia, Sucre.
- Gruzinski, Serge
1991 *La Colonización de lo Imaginario, Sociedades indígenas y occidentalización en el México español, Siglos XVI-XVIII*. Fondo de Cultura Económica, México, D.F.
- Guerra Gutiérrez, Luis
1977 El arte en la prehistoria orureña. En: *Documentos Orureños*, Vol. II (Carlos Condarco Santillán, ed.): 123-158, Oruro.
- 1984 El arte rupestre en Yaraque. En: *Cultura Boliviana*, Año XX, N° 42: 6. Universidad Técnica de Oruro, Oruro.
- Halbwachs, Maurice
1950 *La Memoire Collective*. Press Universitaire de France, París.

- Helsley-Marchbanks, Anne
1988 Las pictografías de Kelkata, Yaraque, Oruro. Ponencia en el I Simposio de Arte Rupestre, SIARB, Cochabamba.
- 1989 Yaraque revisitado: Las pictografías de Korini. Ponencia en el II Simposio de Arte Rupestre, SIARB, La Paz.
1992. Una vuelta a Yaraque: las pinturas rupestres coloniales de Korini y Kelkata, Depto. de Oruro, Bolivia. En: *Arte Rupestre Colonial de Bolivia y Países Vecinos*, Roy Querejazu (Ed.). Contribuciones al Estudio del Arte Rupestre Sudamericano, N° 3: 36-42. SIARB, La Paz.
- Helsley, Anne y Oswaldo Rivera
1984 Exploración del sitio con pinturas rupestres „Kelkata de Yaraque“, corregimiento auxiliar de la prov. San Pedro de Totora, Depto. de Oruro. Documentación de dibujos. INAR y SIARB, La Paz.
- 1986 Prospección Yaraque Oruro. Ponencia en la IV Reunión Internacional de Arqueología Boliviano-Peruana, Copacabana.
- Hidalgo, Jorge
2004 Complementariedad ecológica y tributo en Atacama. En: *Historia Andina en Chile* (Jorge Hidalgo, ed.): 107-126. Editorial Universitaria, Santiago.
- Izko, Xavier
1992 La Doble Frontera. Ecología, política y ritual en el altiplano central. Hisbol - Ceres, La Paz.
- Jelin, Elizabeth
2001 Los trabajos de la memoria. Siglo XXI, Madrid.
- Lamana, Gonzalo
2016 Dominación sin dominio. El encuentro inka-español en el Perú colonial temprano: 171- 203. Instituto Francés de Estudios Andinos – Centro Bartolomé de las Casas, Cusco.
- Martínez, José Luis
2022 Rock Art and Memories in the Southern Andes: “This Was Left to Us by the Incas”. En: *Rock Art and Memory in the Transmission of Cultural Knowledge* (Leslie Zubieta, ed.). Springer, Cham, https://doi.org/10.1007/978-3-030-96942-4_10
- Martínez, José Luis y Paula Martínez
2013 Narraciones andinas coloniales. Oralidad y visualidad en los Andes. En: *Journal de la Société des Américanistes*, Vol. 99, N° 2: 41-81. París.
- May, Sally, Inés Domingo y Paul Tacon
2015 Arte rupestre de contacto: la versión indígena de los encuentros interculturales en el noroeste de la Tierra de Arnhem (Australia). En: *La vitalidad de las voces indígenas: arte rupestre del contacto y en sociedades coloniales* (Fernando Berrojalbiz, ed.). Universidad Autónoma de México, Coyoacán.
- Medinacelli, Ximena
2010 Sairiri Los llameros y la construcción de la sociedad colonial. IFEA, Plural editores, ASDI, Instituto de Estudios Bolivianos, La Paz.
- Medinacelli, Ximena (Coordinadora)
2012 Turco Marka: Hombres, Dioses y Paisaje en la Historia de un Pueblo Orureño. Instituto de Estudios Bolivianos, La Paz.
- Molina, Cristóbal de
1575 [1988] Relación de las fabulas y Ritos de los Incas (Henrique Urbano y Pierre Duviols, eds.). Historia 16, Madrid.
- Molinié Fioravanti, Antoinette
1997 Buscando una historicidad andina: una propuesta antropológica y una memoria hecho rito. En: *Arqueología, antropología e historia en los Andes. Homenaje a María Rostworowski: 691-708*. I.E.P. - Banco Central de Reserva del Perú. Lima.
- Monast, Jacques Émile
1972 Los Indios Aimaraes ¿Evangelizados o solamente bautizados? Cuadernos Latinoamericanos. Ediciones Carlos Lohé, Buenos Aires – México.
- Nora, Pierre.
2001 Entre mémoire et histoire. En: *Les lieux de mémoire*, Pierre Nora (Ed.). La République, 2a ed., Gallimard, París.
- Querejazu Lewis, Roy
1986 El Arte Rupestre Nativo en la Época Colonial. En: *Presencia*, La Paz, 23.2.1986, y *Los Tiempos*, Cochabamba, 22.5.1986.
- 1994a. Uso contemporáneo de dos sitios de arte rupestre en el Altiplano. En: *Reunión Anual de Etnología 1992*, Tomo I: 201- 214. Museo Nacional de Etnografía y Folklore (MUSEF), La Paz.

1994b Contemporary indigenous use of traditional rock art sites at Yaraque, Bolivia. En: Rock Art Research, Vol. 11, N° 1: 3-9. Australian Rock Art Research Association (AURA), International Federation of Rock Art Organizations (IFRAO). Melbourne.

Rivera Cusicanqui, Silvia

[1984] 2010 Oprimidos, pero no vencidos Luchas del campesinado aymara y qhechwa 1900-1980. La Mirada Salvaje, La Paz.

Salomon, Frank

1994 La textualización de la memoria en la América Andina: Una perspectiva etnográfica comparada. En: América indígena, Vol. 54, N° 4: 229-61. México, D.F.

Serulnikov, Sergio

2006 Conflictos sociales e insurrección en el mundo

andino. El norte de Potosí en el siglo XVIII. Fondo de Cultura Económica, Buenos Aires.

Spalding, Karen

1967 Indian Rural Society in Colonial Perú: The Example of Huarochirí. Disertación de Doctorado, Universidad de California.

Taylor, Gerald

1980 Supay. En: Amerindia N° 5: 47-63. París.

Zagalsky, Paula

2014 La Mita de Potosí: una imposición colonial invariable en un contexto de múltiples transformaciones (siglos XVI-XVII; charcas, virreinato del Perú). En: Chungara, Volumen 46, N° 3: 375-395. Arica.

Matthias Strecker
SIARB, La Paz

Lilo Methfessel
SIARB, Tarija

Françoise Fauconnier
SIARB, Beersel, Bélgica

Mujeres en el arte rupestre del sur y del este de Bolivia. Una aproximación preliminar

Women in rock art of South and East Bolivia. A preliminary approach

Recibido: 26 de enero, 2025 – Aceptado: 27 de abril, 2025

Resumen

En Bolivia existen pocos estudios de mujeres representadas en testimonios arqueológicos y todavía ninguno respecto a los grabados y pinturas rupestres. Nuestro estudio es una primera aproximación a esta temática en el arte rupestre boliviano. Presentamos ejemplos de dos regiones del departamento de Tarija (sur de Bolivia), además del Municipio de Roboré, departamento de Santa Cruz (parte de la Chiquitania en el este de Bolivia). En los sitios de Tarija encontramos una gran cantidad de vulvas, en parte asociadas a figuras femeninas, además representaciones femeninas con un feto en su vientre, que parecen vincularse con la fertilidad y la procreación. Por otro lado, en Roboré suponemos una relación con actividades diarias como el cuidado de infancias, la recolección y actividades de agricultura inicial.

Palabras clave: Bolivia, Tarija, Santa Cruz, arte rupestre, representación de mujeres

Abstract*

In Bolivia, very few studies on women represented in archaeological testimonies exist and so far none with respect to rock art. This article is a first approach to the subject in Bolivian rock art. We present examples from two regions in the department of Tarija (south Bolivia), and also from Roboré municipality, department of Santa Cruz (part of Chiquitania in east Bolivia). A large number of vulvas, sometimes associated with female figures, occur in sites of Tarija; besides, at Orozas, female figures present a fetus in their body. These images seem to relate to fertility and procreation. On the other hand, in Roboré we suppose a relation to daily activities, such as child care, collecting and initial agriculture.

Key words: Bolivia, Tarija, Santa Cruz, rock art, representation of women

Introducción

En este estudio presentaremos el tema de mujeres y parcialmente también de niños en el arte rupestre a partir de tres casos en Bolivia que se ubican tanto en los valles centrales del Depto de Tarija, en el sur de Bolivia, como en la región geográfica y cultural de la Chiquitania, en el oriente del país (Fig. 1). Nuestro objetivo es lograr una evaluación preliminar de representaciones de mujeres en el arte rupestre regional, considerando sus características formales –

estilísticas e iconográficas –, sus atributos y asociaciones con otros motivos. A partir de este primer nivel de análisis, deseamos llegar a algunas conclusiones respecto al posible contexto social y simbólico en las sociedades prehispánicas respectivas. Sin embargo, en la situación actual de este estudio preliminar, estamos limitados por la falta de datos arqueológicos, aunque en el caso de Orozas contamos con resultados de excavaciones de un sitio habitacional y en Roboré han empezado excavaciones.

* Texto revisado por Monica Barnes

Enfocaremos las figuras femeninas, que en Erquis y Coimata (Tarija) se hallan asociadas a vulvas y que en Orozas (Tarija) se presentan con feto en su vientre. Por otro lado, en Roboré (Santa Cruz) aparecen escenas de hombres y mujeres en actividades cotidianas, por ejemplo, cuidando a un hijo o una hija.

Los registros y documentaciones de los sitios forman parte de nuestros estudios por muchos años, en el caso de Orozas en el marco de nuestro proyecto de crear un parque arqueológico, cuya primera fase se desarrolló en los años 2022-2023. En Roboré estamos realizando un proyecto interdisciplinario de estudios arqueológicos y especialmente el registro, la documentación y conservación de numerosos sitios de arte rupestre desde el año 2020.

Nuestra metodología de registro y documentación del arte rupestre varía en los diferentes sitios. En el caso de Erquis logramos fotografías a distancia que fueron procesados con el programa DStretch y dibujos basados en las mismas; en una visita reciente (agosto de 2024) repetimos y mejoramos la documentación sistemática. En Coimata pudimos aproximarnos a los paneles, sin embargo, por el vandalismo en este sitio tan visitado suponemos que parte de las pinturas que existían inicialmente se ha perdido. En Orozas contamos con una amplia documentación fotográfica, un plano detallado del sitio principal basado en tomas aéreas de un dron y dibujos meticulosos (ver Fauconnier 2024). En nuestro proyecto en curso en Roboré ya registramos más de 100 sitios, de los cuales solo una parte fue documentada en forma rigurosa con fotografías y dibujos. La conservación de estos sitios está afectada por diversos factores como microclima, intemperismo, agentes biológicos, etc., además de vandalismo de los visitantes, lo que limita nuestra visión del arte rupestre (ver Strecker, Taboada y Lima 2022: 66-79).

El rol de mujeres en estudios arqueológicos

Los estudios de género y, en particular, del rol de las mujeres en las sociedades del pasado fueron desarrollados desde los años 1970, específicamente como fuerte reacción a la obra de R. B. Lee e I. De Vore (1968) quienes pretendían en su libro “Man the hunter” que el rol de los hombres para la cacería determinaba las sociedades de cazadores ignorando otras actividades como pesca, recolección y agricultura (ver también Díaz-Andreu 2005). En consecuencia, el discurso feminista en los estudios arqueológicos deseaba denunciar la distorsión androcéntrica y la desigualdad sexual en la práctica arqueológica, detectar los prejuicios sexistas incorporados a la interpretación arqueológica y aclarar el rol de las mujeres en las sociedades del pasado. En particular en los últimos treinta años, los estudios sobre arqueología y género se han multiplicado (Conkey y Gero 1997).

En Sudamérica, son trabajos pioneros las publicaciones de M. Rostworowski (1986) sobre mujeres en el Incario, obra basada en gran parte en fuentes etnohistóricas, de C. L. Costin (1998, 2018) sobre el rol de las mujeres en la producción de tejidos, igualmente en el imperio incaico, además de Burkholder (2018) sobre imágenes de mujeres y ciclos de vida en los Andes del Sur. También podemos destacar el artículo de María Cristina Scattolin (2006) quien analiza la cerámica Aguada en el NO argentino, del primer milenio d.C., de la sociedad aldeana del valle Yocavil. Toma el ejemplo de la “mujer que carga el cántaro” para discutir las representaciones femeninas y masculinas: la mujer vs. “el guerrero”. Se han multiplicado estos estudios en los últimos veinte años, como demuestra Bejarano Espinoza (2022).

Por otro lado, en la investigación arqueológica en Bolivia, contamos con escasos estudios de esta temática – siendo los estudios de Rivera (2011), Villanueva (2017) y Choque (2009, 2023) raros ejemplos –, aún menos que en Colombia donde Salas (2007: 59) lamenta que “son muy pocos los estudios relativos al tema que no pasan de la asociación entre la representatividad de lo femenino en y con algunos elementos del registro arqueológico, en los cuales no se explican las representaciones ni las relaciones como indicadores de procesos de identidad o roles de género.”

Mujeres en los estudios de arte rupestre

A partir de los años 2000, el enfoque de la arqueología de género fue aplicado a la temática de arte rupestre. El libro de Kelley Hays-Gilpin del año 2004, “Ambiguous images: gender and rock art”, tuvo un impacto especialmente influyente. Entretanto tenemos una cantidad de investigaciones sobre el rol de mujeres en el arte rupestre de Norteamérica, Europa (Díaz-Andreu 1999, Goldhahn y Fuglestad 2012) y Australia (McDonald 2012). Estos estudios han enriquecido nuestra visión de las antiguas culturas o sociedades cuestionando postulados e interpretaciones de roles según el género desde una perspectiva simplicista, por ejemplo, atribuyendo todos los avances tecnológicos a los hombres y atribuyendo a las mujeres un rol auxiliar y más bien pasivo. Se trata de identificar representaciones femeninas en el arte rupestre y analizar su rol en el corpus de arte rupestre y en general en las sociedades prehistóricas. Los investigadores también cuestionan el postulado que las obras de arte rupestre hayan sido producidas siempre por hombres, según algunas hipótesis por hombres especialistas ejerciendo el rol de un “shamán”. En realidad, tales obras han quedado en el anonimato y no se sabe si hombres o mujeres fueron los o las artistas.

Natalia González Vázquez (2022: 9) reconoce en el arte rupestre diversas facetas de sexo, por ejemplo, pene, seno y embarazo; aparte la sexualidad se puede ver

en escenas (por ejemplo: coito) y elementos, tales como menstruación y fluidos.

Tilman Lenssen-Erz se destacó en los estudios de género en el arte rupestre de África. En el Brandberg, Namibia, distinguió tres tipos de figuras antropomorfas: Se notan en primer lugar y en la mayoría de los casos *hombres*, con su pene, aparte de algunas *mujeres*, con su pecho; además *personas*, que no presentan características de sexo (Lenssen-Erz y Erz 2000: 71-77). Las figuras antropomorfas generalmente son sencillas y tienen cabezas redondas sin detalles. Vemos características muy parecidas en representaciones en muchas regiones del mundo entero.

En Sudamérica, en los últimos decenios, el rol de mujeres en el arte rupestre prehispánico fue tratado en una cantidad de estudios; sin embargo, en Bolivia esta temática es muy poco estudiado. En la Argentina, por ejemplo, Ezequiel Gilardenghi (2010) enfocó las relaciones de género en el arte rupestre de Los Cerrillos, Valle Calchaquí norte (Provincia de Salta). Tentativamente, el sitio ha sido adscrito a los periodos de Desarrollos Regionales y/o Periodo Tardío (900-1470 DC). El autor consta que existe mayor cantidad de representaciones masculinas en comparación con las femeninas, en realidad estas últimas aparecen raramente. Además, el trabajo de María Victoria Isasmendi y Sara López Campeny (2022: 54) sobre el arte rupestre de un sitio en Antofagasta de la Sierra (Argentina) clasificó un 96% de las figuras antropomorfas como asexuales, un 3% de representaciones masculinas y solo 1%, una sola figura femenina, en una escena que muestra a una pareja.

Vulvas y mujeres en Erquiz y Coimata, Tarija

En el sur de Bolivia registramos numerosos sitios con representaciones de vulvas, por ejemplo, en la región del río San Juan del Oro (Methfessel y Strecker 2014: 44, Figs. 2-4). Hay una concentración especial en la primera sección de la provincia Eustaquio Méndez, centro del Depto. de Tarija, donde se encuentran los sitios de Erquiz y Coimata.

Las llamadas “vulvas” pertenecen a un repertorio de motivos de arte rupestre que aparece prácticamente a nivel universal. Existen como grabado o pintura en Europa (Kühn 1971: 75, Fig. 30; Bahn y Vertut 1997: 187), Australia (Layton 1992: 213), Polinesia (Isla de Pascuas: Lee 1992: 193-196, Fig. 8.2), Norteamérica (McGowan 1978), México (Crosby 1975: 130; Strecker 1987) y Sudamérica; raramente se trata de una combinación de pintura y grabado (Strecker 1987).

En Bolivia, se registraron vulvas en una cantidad de sitios: en la región del Lago Titicaca, también en el lado

peruano (Strecker y Hostnig 2016: 77-78); en Chaupisuyo, Depto. de Cochabamba (Cordero et al. 2013: 57, Fig. 9); en Pachene, Depto. del Beni (Daillant 1997: 64-65); en una cantidad de sitios de Tarija y regiones vecinas, donde encontramos la mayor concentración de estas figuras.

Su forma puede variar considerablemente. Frecuentemente, la vulva consta de una figura ovaloide abierta hacia abajo y con una línea en su interior. En otros casos, como numerosas vulvas que encontramos en el Depto. de Tarija, se trata de una forma triangular (ver abajo, en el sitio de Erquiz). En la región del Lago Titicaca, las vulvas han sido adscritos al período Formativo (Strecker y Hostnig 2016: 78), lo mismo en el NO argentino (Podestá et al. 2005: lámina 10) y en la región de Atacama en el norte de Chile (Horta 1998: 415). Por otro lado, en la región del río San Juan del Oro (departamentos Tarija, Potosí y Chuquisaca) hay figuras humanas que incorporan una vulva triangular, con línea adentro, que podrían pertenecer a los Desarrollos Regionales tardíos o al Horizonte Tardío (Françoise Fauconnier, com. pers., marzo de 2024).

Los investigadores normalmente interpretan estas figuras como representación del órgano sexual femenino, ya desde principios del siglo XX cuando Henri Breuil explicó que se trataría de “*Pudendum muliebre*” o vulvas (según Bahn y Vertut 1997: 187). Sin embargo, se han expresado también dudas al respecto. Paul Bahn y Jean Vertut (ibid.), refiriéndose a representaciones de “vulvas” en el Paleolítico europeo, opinan que las únicas vulvas que pueden ser identificadas sin duda alguna son las que aparecen en contexto, es decir, como parte de una figura femenina, la que a su vez es sumamente escasa.

Por otro lado, en la literatura a nivel mundial persiste la noción de que se trata de símbolos íntimamente relacionados con conceptos de sexualidad y fertilidad. En tiempos históricos, mujeres muy jóvenes de la tribu Diegueño de California, Norteamérica, grabaron tales figuras durante los *Rites de Passages* (McGowan 1978). En la región de Inacaliri, norte de Chile, hay “cierta información relativa” a que grabados de vulvas operan hasta nuestros días dentro de un contexto de ritos de fecundidad de ganado (C. Aldunate y V. Castro, comunicación personal de 1985, citada en Berenguer 1995: 31).

En consecuencia, en la interpretación de estas representaciones, los investigadores deberían considerar varias líneas de evidencias: las características de los sitios, el corpus del arte rupestre y la importancia de las vulvas dentro de ello, el contexto arqueológico y/o las tradiciones etnográficas que aportan datos sobre ritos realizados en esos sitios.

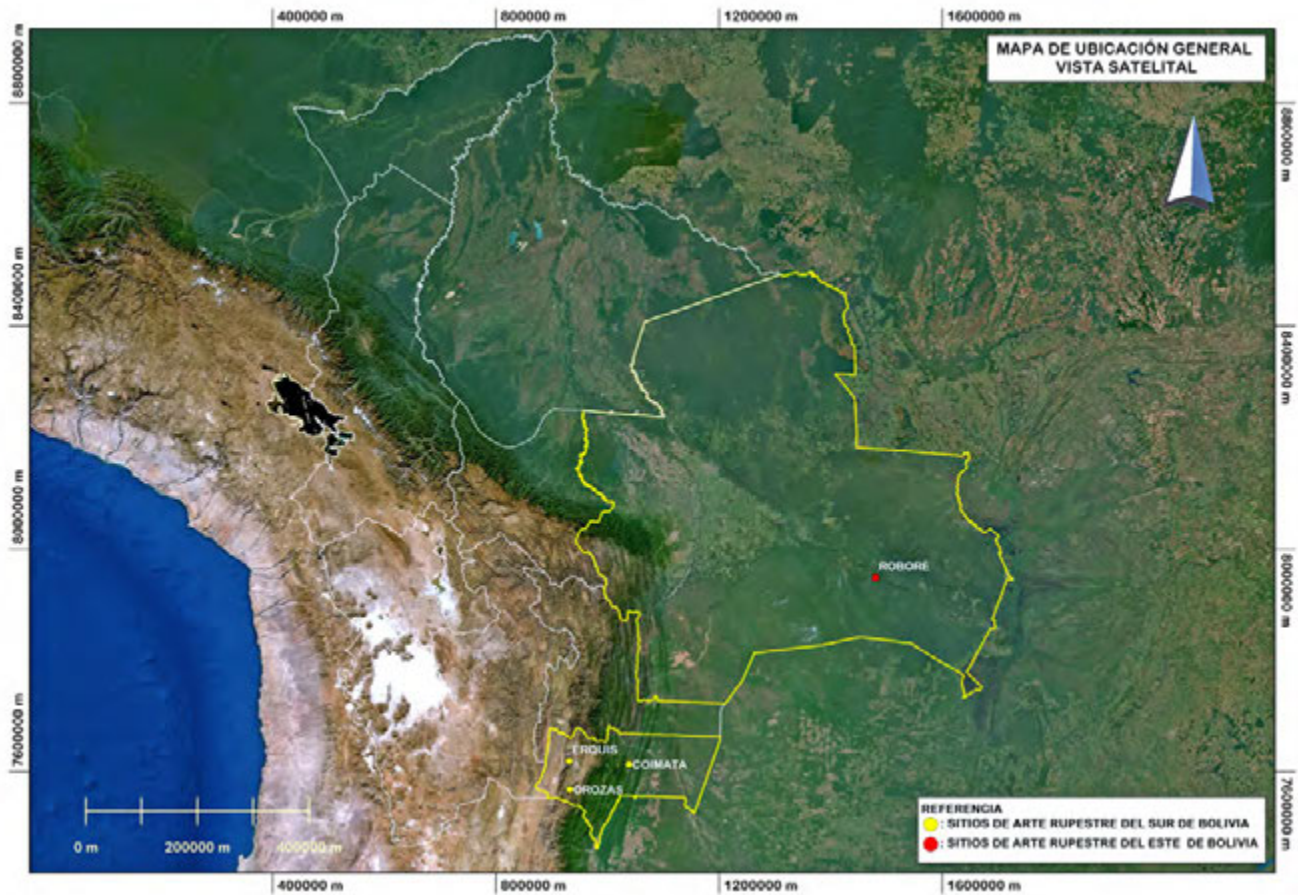


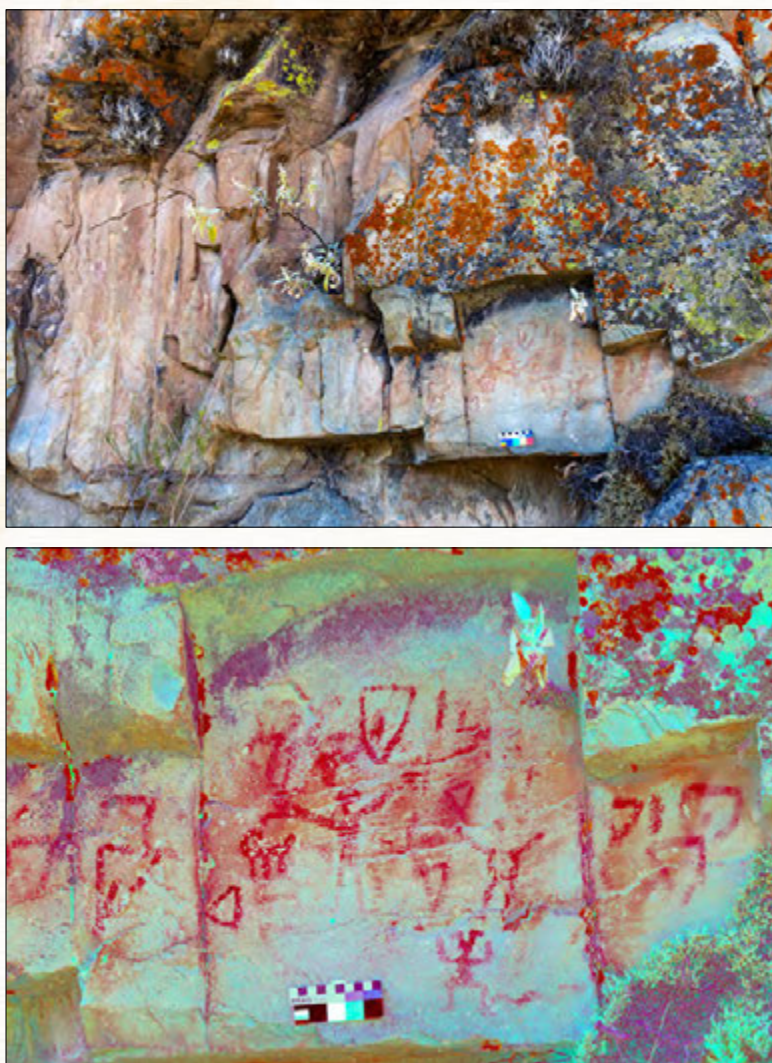
Fig. 1. Mapa con ubicación de los sitios, mencionados en el texto, en los departamentos de Tarija (sur de Bolivia) y de Santa Cruz (este de Bolivia).



Fig. 2. Río Erquis y la roca pintada. Foto: Lilo Methfessel.



*Fig. 3a,b. Erquiz, cara oeste.
Foto: Lilo Methfessel (b: DStretch, Ire).*



*Fig. 4a,b. Erquiz, cara norte, detalle.
Foto: Lilo Methfessel (b: DStretch, Ire).*



Fig. 5a,b. Erquiza, cara norte, detalle. Foto: Lilo Methfessel (b: DStretch, Ire).



Fig. 6a,b. Erquiza, cara norte, detalle. Foto: Lilo Methfessel (b: DStretch, Ire).

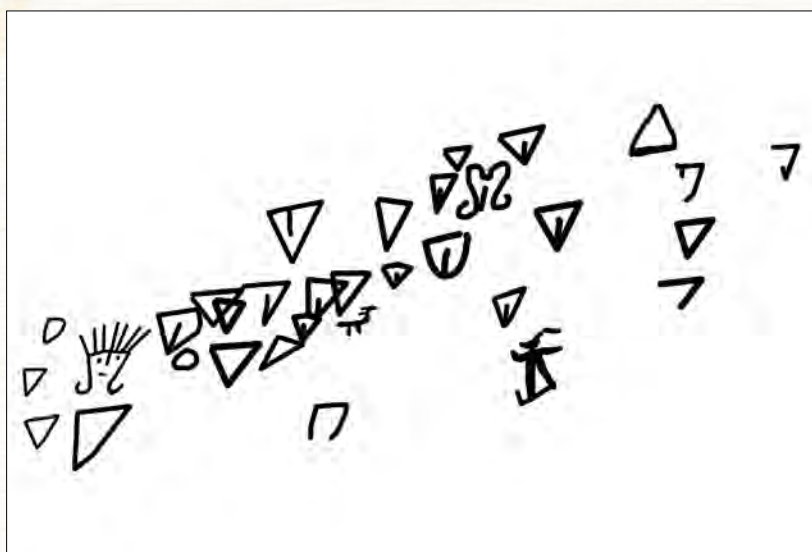


Fig. 7a,b,c. Erquiz, cara norte, detalle.
Foto y dibujo: Lilo Methfessel (b: DStretch, Ire).

Una roca notable al margen del **río Erquiz** (región a una altura aproximada de 2160 m.s.n.m., Depto. de Tarija) lleva pinturas en varios lados (Fig. 2; ver Methfessel y Strecker 2014: Fig. 5-7). La mayoría de los motivos se halla en el lado norte, aparte de un conjunto de pinturas en su lado oeste. El hecho de que los paneles se hallan a gran altura, hace difícil su documentación; sin embargo, logramos un registro sistemático en dos visitas. Este sitio ya fue visitado por Leo Pucher (1950: 231) quien documentó el panel derecho (oeste) con una foto, lamentablemente después de haber tizado las figuras que el reconoció (posiblemente en parte en forma equivocada). Nuestras fotografías y la aplicación DStretch comprueban que existen numerosas figuras que se superponen. Reconocemos una figura femenina con vulva triangular en el centro, rodeada por otras seis figuras antropomorfas con manos levantadas, once o más vulvas y un animal. (Fig. 3)

El panel grande en la cara norte presenta numerosos elementos –en su gran mayoría vulvas o figuras parecidas (triángulos), aparte de pocos motivos figurativos–, distribuidos sobre diferentes sectores de la roca (las Figs. 3-6 muestran detalle). Estimamos que en total existen por lo menos unos 250 motivos pintados. Casi todas las pinturas son rojas, notamos algunas pocas figuras en negro.

Las vulvas muestran una variedad de formas. Aunque la mayoría son triangulares, existen algunas cuyo contorno es trapezoide o rectangular. Pueden tener una línea adentro, pero también notamos algunos casos con una forma ovaloide en el interior del motivo (Figs. 5b y 6b,c; ver también Methfessel y Strecker 2014: Fig. 14).

Hay varias figuras antropomorfas con brazos levantados (Figs. 3b, 4b, 5b), incluyendo una representación femenina con vulva en el panel oeste (Fig. 3b). Además, notamos algunas pocas figuras zoomorfas (probablemente camélidos -¿llamas?, ver Figs. 3b, 7b,c) y una representación de cabeza antropomorfa con tocado de plumas (Fig. 7b,c).

Coimata (Provincia Méndez) es un balneario popular frecuentado por muchos visitantes que disfrutan del paisaje impresionante con sus cascadas y del baño en las varias pozas (Methfessel y Strecker 2014: Fig. 15). El sitio de arte rupestre se halla a una altura aproximada de 2100 m.s.n.m. Existen petroglifos y pinturas rupestres de color rojo en varios sectores. Lamentablemente, los visitantes han dejado numerosas inscripciones en las paredes rocosas afectando gravemente la conservación de los vestigios de arte rupestre. En nuestra reciente visita de agosto de 2024, ya no encontramos algunos paneles que habíamos documentado años atrás.

Una concentración de las pinturas se halla más arriba de la última cascada, cerca de varias pozas. Constatamos un panel principal de unos 4,60 m de extensión, en el que las pinturas se ubican entre 0,80 m y 1,50 m desde el suelo. Los motivos pintados constan en su mayoría de vulvas, las que en parte se superponen (Figs. 8-10).

Existe una diversidad entre las formas de vulvas, aparte de triangulares – con o sin línea interior vertical – hay otras que son más rectangulares, abiertas en su parte baja. También notamos una gran diferencia en el uso de la pintura respecto al grosor de las líneas, algunos pocos ejemplos tienen líneas delgadas. Estas observaciones nos hacen pensar en diferentes autores. Además, existen tres conjuntos de figuras antropomorfas en grupos de dos (Methfessel y Strecker 2014: Figs. 17-18), siempre con las manos levantadas, y una cara triangular (ibid.: Fig. 22) que por su forma se asemeja a las vulvas. El primer grupo de figuras humanas (Fig. 10) muestra una figura grande, vestida con una especie de “falda”, con una línea vertical interior, que recuerda una forma parecida a una vulva que registramos en Erquiz (ibid.: Fig. 14f). De esta manera, interpretamos a esta figura tentativamente como mujer. A su lado, en un nivel inferior, existe otra representación que se ha conservado en forma incompleta y parece sostener objetos en ambas manos.

Tanto en Erquis como en Coimata, la relación del sitio con una fuente de agua está clara. Confirmamos la interpretación muy difundida de las vulvas como símbolos de la sexualidad y fertilidad considerando que encontramos una figura femenina representada con una vulva. La mayoría de las vulvas tienen forma triangular, pero existe una variedad de formas. Se requieren mayores estudios para aclarar la antigüedad y el contexto cultural de estas manifestaciones.

El hecho de que en ambos sitios encontramos vulvas repetidas, en superposición a vulvas anteriores, refuerza la interpretación de la pintura de las imágenes como parte de un rito.

Al parecer, los autores no se preocupaban por una composición de los motivos, era más importante el acto de pintar que el aspecto final del producto en la pared rocosa. La repetición de los mismos motivos o la apariencia casi exclusiva de un solo motivo o conjunto de motivos indica claramente el uso ritual del sitio. En un estudio de arte rupestre de Coahuila en el norte de México, S. A. Turpin y H. Eling Jr. (2014: 191) explican que “la repetición, aparentemente excesiva, de (ciertos) objetos (en el arte rupestre) parece indicar... una manera de lograr la redundancia ritual”. Asimismo, R. Joyce (2001, citado en Gillette et al. 2014: 4) identifica rituales en base a “secuencias repetidas de acciones relacionadas a creencias”.

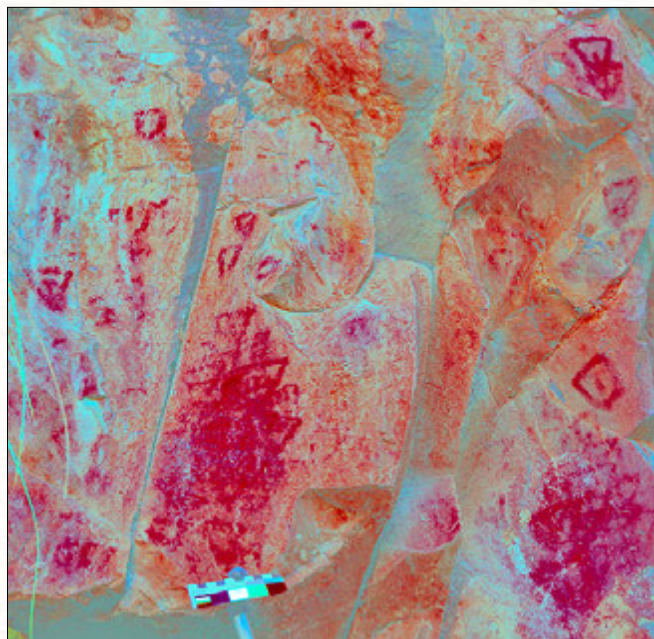
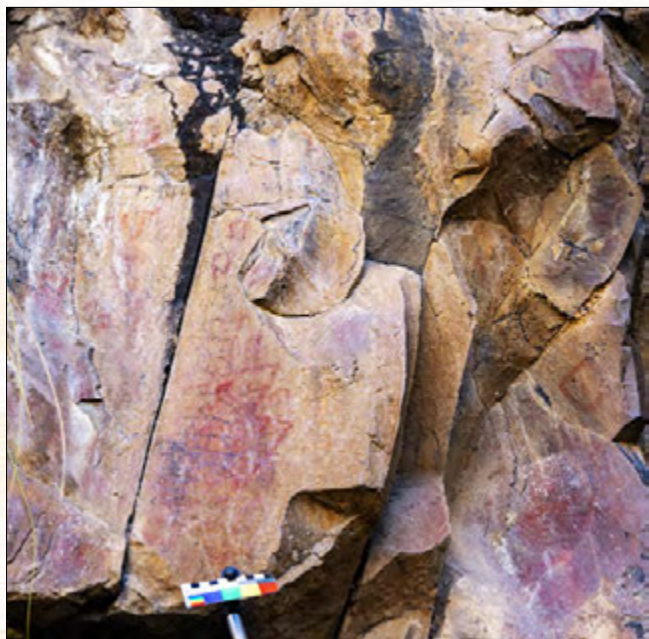


Fig. 8a,b. Coimata, detalle.
Foto: Lilo Methfessel (b: DStretch, Ire).

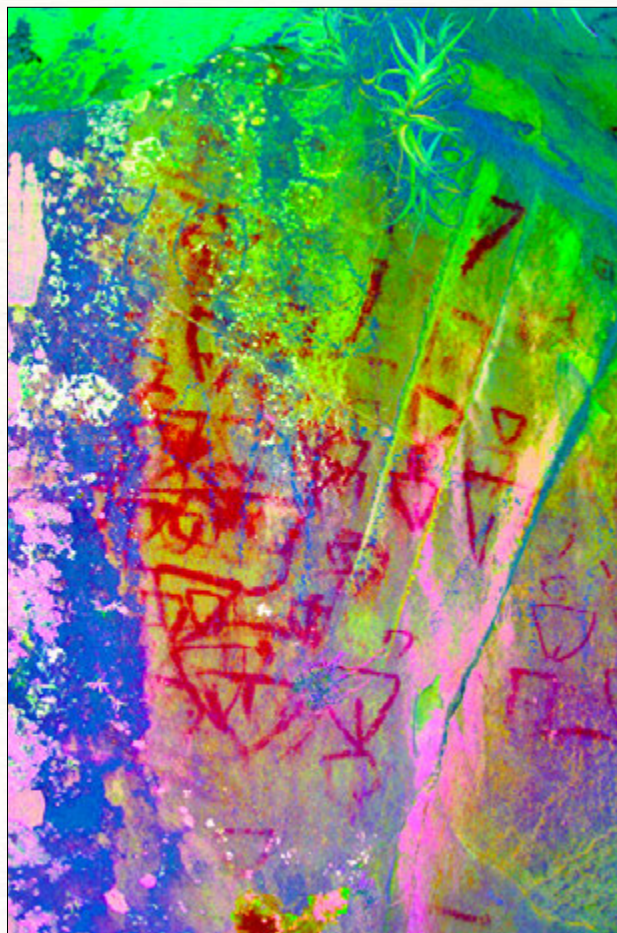
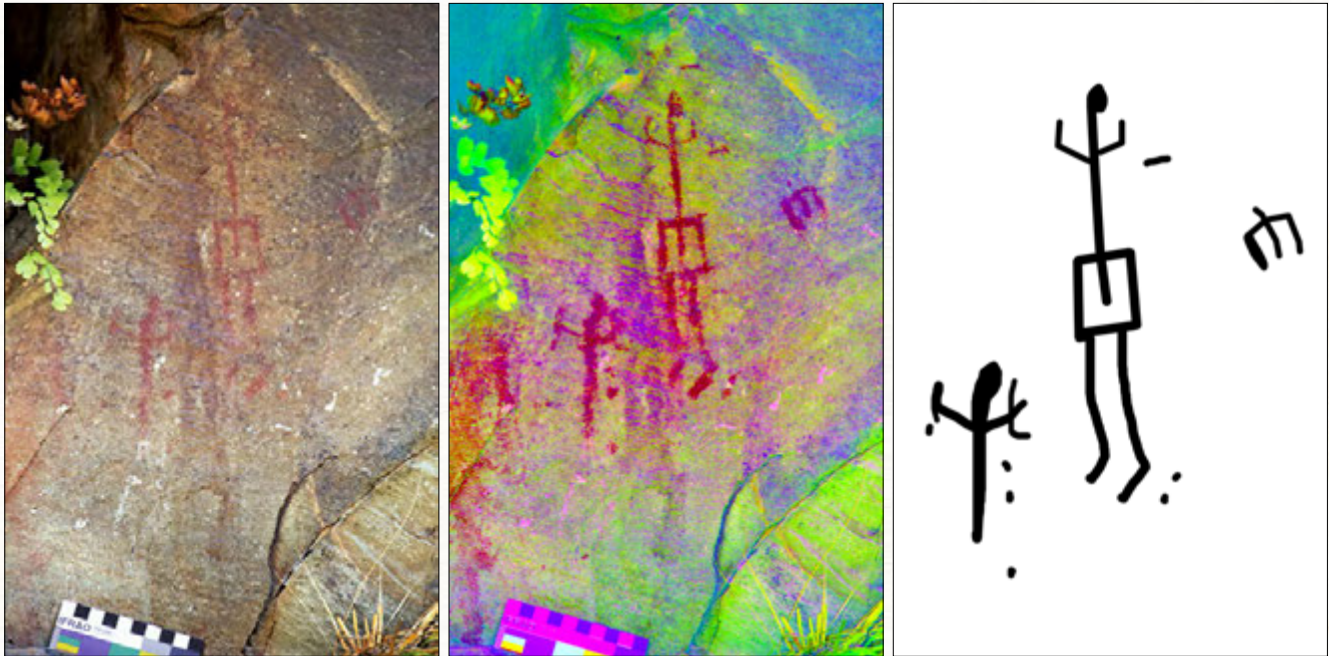


Fig. 9a,b. Coimata, detalle.
Foto: Lilo Methfessel (b: DStretch, crgb).



*Fig. 10a,b,c. Coimata, detalle.
Foto: Lilo Methfessel (b: DStretch, crgb). Dibujo: Lilo Methfessel.*



Fig. 11. Orozas, losa con grabados, detalle. Foto: Lilo Methfessel.



Fig. 12. Orozas, loza con grabados, detalle. Foto: Lilo Methfessel.

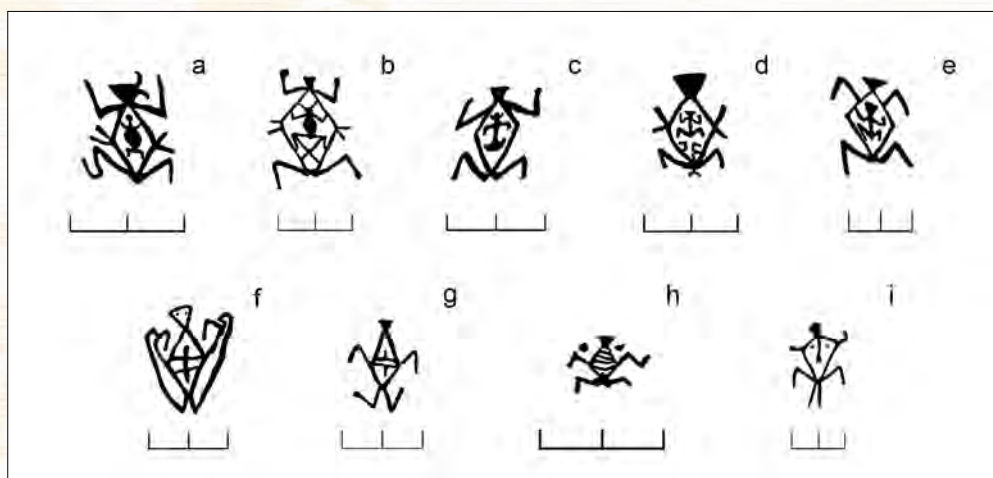


Fig. 13. Orozas, Figuras antropomorfas femeninas. Dibujo: Françoise Fauconnier. Escala: 20 cm.

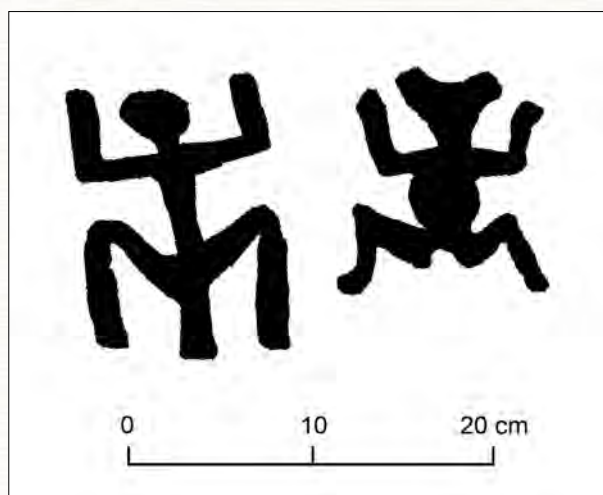


Fig. 14. Representación de una posible pareja. Orozas. Dibujo: Françoise Fauconnier.

Las mujeres con feto en el vientre de Orozas, Tarija

Los petroglifos de Orozas (Municipio Padcaya, valles centrales de Tarija) constituyen una de las mayores concentraciones de arte rupestre del sur de Bolivia (Fauconnier et al. 2023). Su estudio ya empezó en los años 1940, su documentación avanzó con numerosos trabajos de campo de Carlos y Lilo Methfessel desde 1992. En 2022-2023, un equipo de la Sociedad de Investigación del Arte Rupestre de Bolivia (SIARB) logró trabajos interdisciplinarios en topografía, geología, arqueología, documentación y estudio de los grabados, propuesta de conservación y un plan de manejo inicial.

El equipo de arqueólogos, dirigido por Mirtha Gómez Saavedra y Claudia Rivera, realizó un estudio de la arqueología regional, una prospección y excavaciones en un sitio habitacional en el Cerro Bella Vista, que se ubica más arriba del campo principal de los petroglifos (ibid.: 12-21). Registraron restos de conjuntos residenciales, pozos de basura, batanes, artefactos como cerámica e instrumentos líticos. Gracias a la colaboración de José Capriles (PennState University) se dataron muestras orgánicas entre el 800 al 1200 d.C., es decir, fines del período de Desarrollos Tempranos y durante los Desarrollos Regionales Tardíos.

En varios sitios –en su mayoría al margen del río Orozas– registramos casi 1300 grabados que presentan diferentes técnicas de producción (ibid.: 22-23) y una gran gama de motivos: figuras antropomorfas; representaciones de huellas de pie humano, manos, caras o “máscaras”; objetos: hachas, cuchillos y pectorales; figuras fitomorfas; diversas figuras zoomorfas; figuras “abstractas” o geométricos”, incluyendo composiciones abstractas (ibid.: 48-53).

En nuestra aproximación a la cronología de los grabados (ibid.: 54-56), nos referimos a los resultados de la investigación arqueológica. Nos parece seguro que los habitantes del asentamiento en la cima del cerro utilizaron los sitios de arte rupestre para fines rituales o religiosos produciendo parte de los grabados que encontramos. Por otro lado, la producción del arte rupestre fue un proceso largo, con muchos cambios. Se añadieron nuevas figuras, algunas en superposición sobre manifestaciones anteriores. Parte de los motivos muestra similitudes iconográficas y estilísticas con el arte rupestre del Río San Juan del Oro, que pertenece a los últimos periodos prehispánicos, según varios indicadores, incluyendo la representación de típicos objetos metálicos (Fauconnier et al. 2027), también presentes en Orozas. Por otro lado, logramos identificar algunos elementos que ya pertenecen a la Colonia (ibid.: 56).

En el contexto del presente estudio, nos interesan particularmente las figuras femeninas con feto en el vientre

(Figs. 11-13) que hasta ahora no fueron encontradas en ningún otro sitio de arte rupestre boliviano. Encontramos este tipo de figuras en lugares de la Amazonía del Perú y del Brasil (Fauconnier et al. 2023: 57, 59). En Orozas, se caracterizan por su cuerpo romboide, pequeña cabeza triangular, brazos y piernas flexionados. En gran parte, la pequeña figura del feto se asemeja a la forma de la madre. En tres ejemplos, dos pequeños trazos emergen de los ángulos laterales (Figs. 11, 13a,b,d).

Registramos 7 ejemplares con una pequeña figura humana dentro del tronco delineado, que interpretamos como representación de feto en el cuerpo de la madre (Fig. 13a-g); además dos ejemplares (Fig. 13f-g) que muestran el feto en forma muy esquematizada, está representado por una línea vertical atravesada por dos horizontales. En el tronco de la Fig. 13i, se observa una línea vertical y dos puntos (¿senos?). Las Figs. 13b, 13c, 13e, 13f y 13h presentan una pequeña concavidad o V invertida entre las piernas (¿apertura de la vagina?). Respecto a las Figs. 13d y 13i, se distinguen dos pequeñas líneas entre las piernas que podrían representar a los labios.

En el Sector 15-1 de la loza (Fauconnier 2024: Fig. 24) se hallan dos figuras antropomorfas que parecen representar una pareja: el hombre a la izquierda presenta un cuerpo lineal y entre las piernas una pequeña línea (¿sexo masculino?), la mujer a la derecha se caracteriza por su tronco redondeado, tiene una pequeña concavidad (¿sexo femenino?) entre sus piernas (Fig. 14).

Suponemos que parte del arte rupestre de Orozas se vincula con un culto de fecundidad. En este contexto es importante la ubicación de los sitios principales en la cercanía del río.

Hombres, mujeres e infancias en las pinturas rupestres de Roboré, Santa Cruz

El Municipio de Roboré forma parte de la Chiquitania en el oriente de Bolivia, que se ubica en el espacio entre la Amazonia húmeda por el norte y el Gran Chaco semiárido por el sur, el río Grande o Guapay al oeste y el río Paraguay al este. Las investigaciones arqueológicas en esta región están recién empezando.

En el proyecto interdisciplinario de la SIARB sobre arqueología y arte rupestre de Roboré, a partir del año 2020, se realizó una prospección arqueológica en tres áreas de la serranía de Santiago y los alrededores de Roboré y Chochis. Pilar Lima y William Castellón excavaron el alero de Abra del Puente. Gracias a la colaboración de José Capriles (PennState University) se dataron muestras orgánicas entre cal 620 – 1440 d.C. (calibración 2σ, 95%

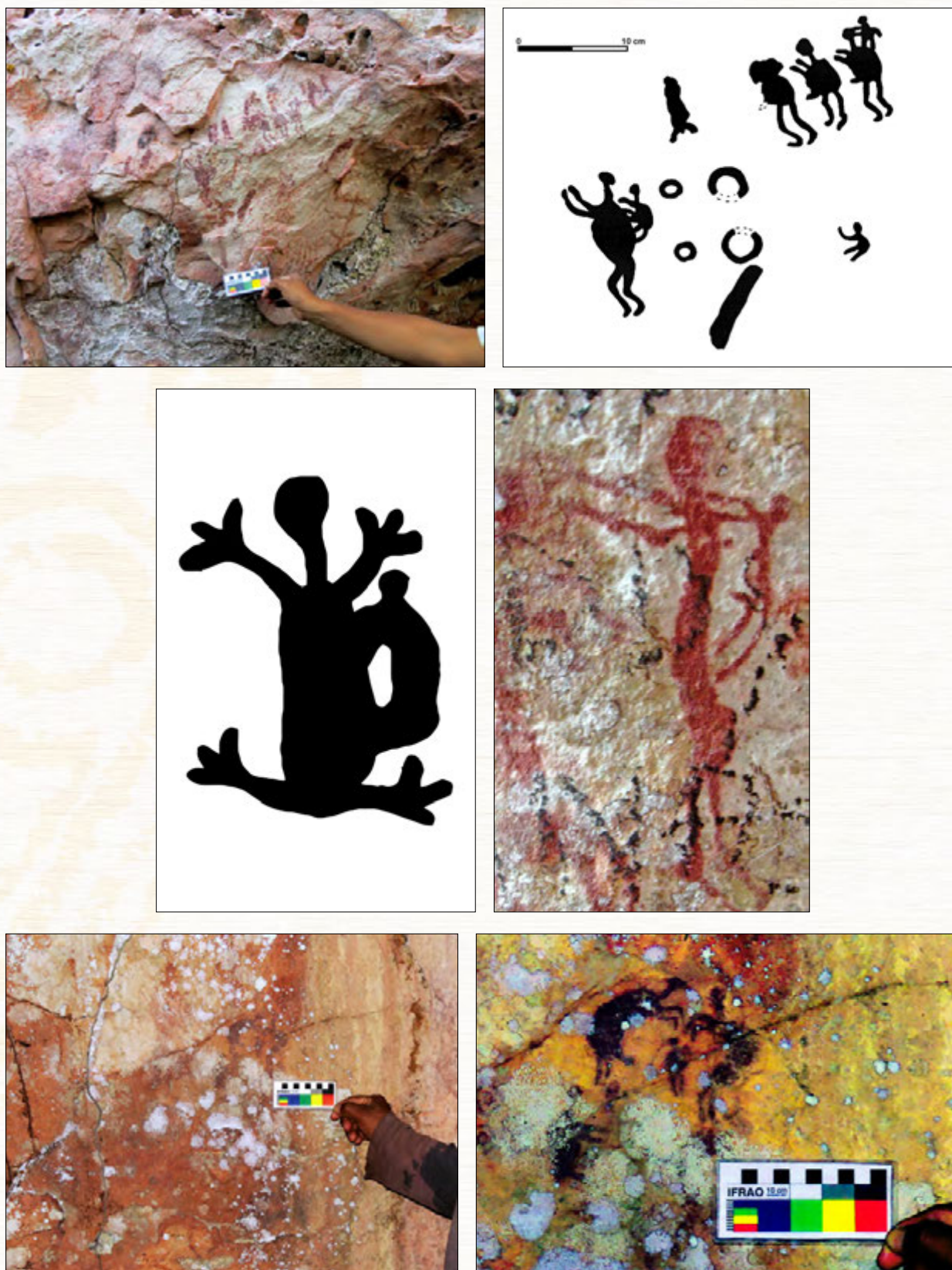


Fig. 15. Representaciones de personas adultas e infantiles en pinturas rupestres de Roboré. a,b: Cántaros 5. Foto: Anne Mie Van Dyck. Dibujo: Erica Pia (1987: 58), modificado por M. Strecker. - c: Cántaros 5. Dibujo: Erica Pia (1987: 72). - d: Juan Miserendino. Foto: Anke Drawert.- e,f: La Torta. Foto: Anne Mie Van Dyck (f: DStretch, lds).

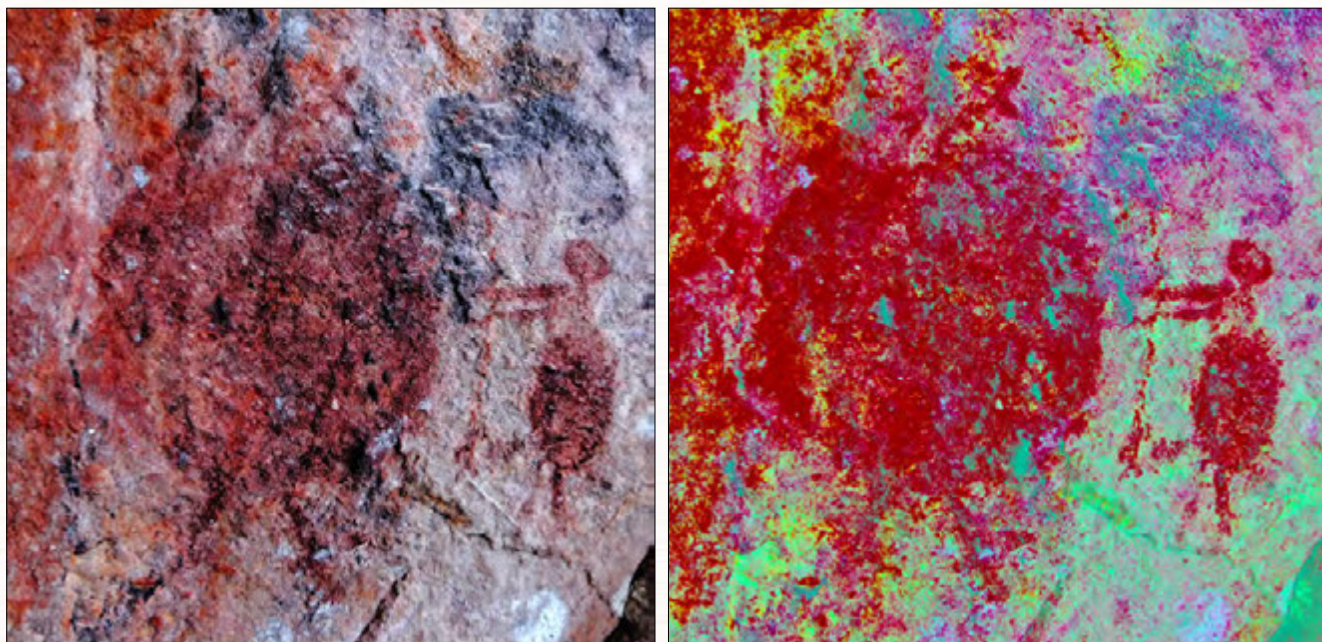


Fig. 16a,b. San Luis 2. Foto: Roland Félix (b: DStretch, yrd).



Fig. 17a,b,c. a: Juan Miserendino. Foto: Roland Félix. – b,c: Santa Bárbara 3. Foto: Anne Mie Van Dyck (c: DStretch, lds).

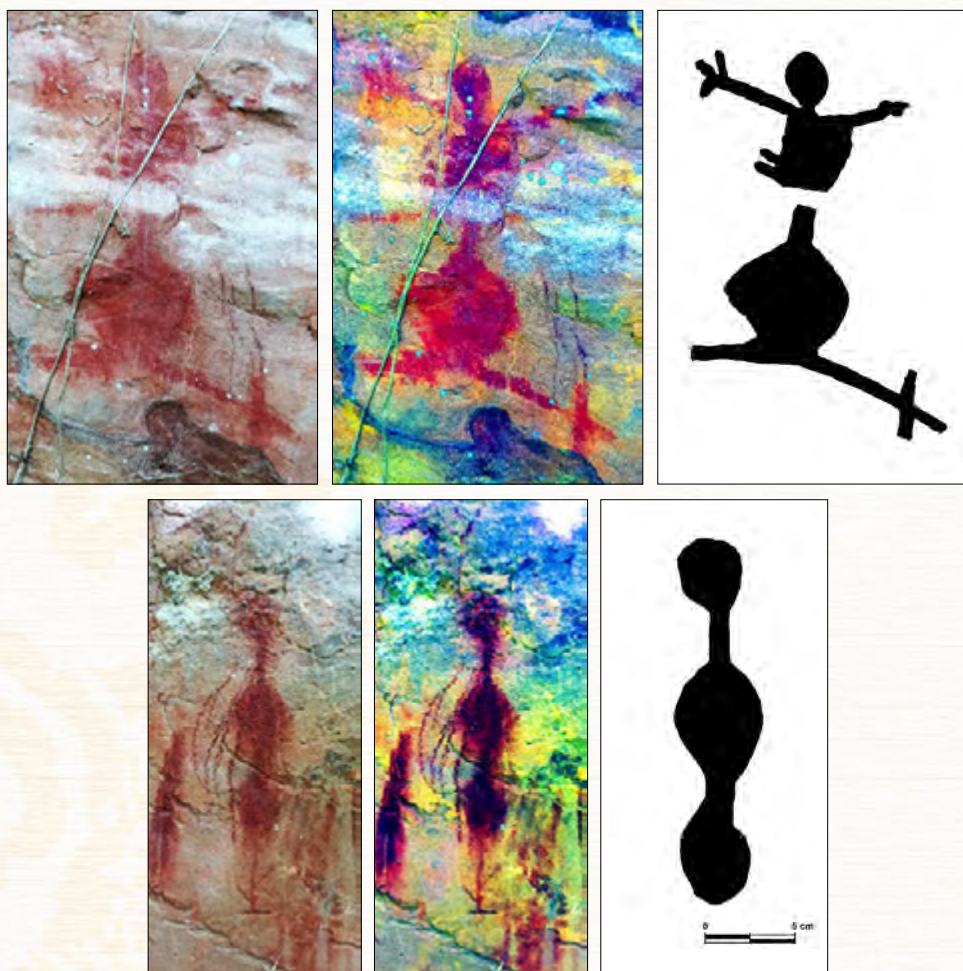


Fig. 18a-f. Quitunuquiña 5. Fotos: Anne Mie Van Dyck (b, d: DStretch, Ire). Dibujos: Renán Cordero.



Figura 19a,b. Cerro Flecha. Foto: Roland Félix (b: DStretch, yrd).

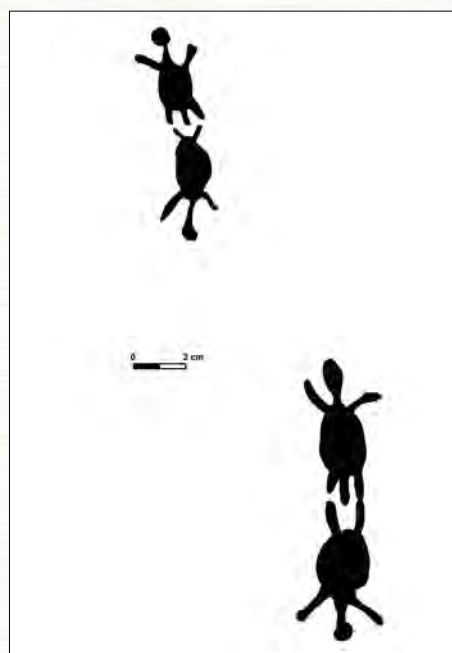


Fig. 20. Urasiviquia 3, dibujo de E. Pia (1987: 56).

probabilidad). Sin embargo, suponemos un desarrollo humano en la región de por lo menos 3.000 años, considerando de que en el municipio vecino de San José, en el área del proyecto minero Don Mario, existe una cronología prehispánica en un rango de 1500 a.C. - 1500 d.C. (Rivera y Michel 2016).

Matthias Strecker y Pilar Lima revisaron la amplia literatura de estudios etnohistóricos sobre la población indígena de la Chiquitania, que indica la existencia de cuatro grupos: Arawak, Chiquitana, Chapacura y Otuke, a las que pertenecían 47 grupos étnicos (Métraux 1942). Según las fuentes de los misioneros – por ejemplo, la crónica del Padre Juan Patricio Fernández del año 1729 – los indígenas chiquitanos practicaban la agricultura a pequeña escala, aparte de las actividades de recolección, caza y pesca. Los productos eran transportados en unos cestos de hojas de palmera que cargaban sobre las espaldas. El padre Julian Kogler informa sobre los bailes de hombres y mujeres (Riester 1970: 325).

Hemos definido provisionalmente 17 tipos de figuras antropomorfas (ver Strecker et al. 2023: 15 tipos, a los que hemos añadido últimamente otros dos). Los tipos 1 o 2 de nuestra tipología (parecidos al Estilo Seridó y la Tradición Nordeste del Brasil) representan a hombres, reconocibles por su representación del pene.

Tanto hombres como mujeres participaron en el cuidado de los niños, ya que vemos una vez un hombre con pene y varias veces una “persona”, posiblemente la madre, cargando un niño o una niña en su espalda (Fig. 15a-d). Estas escenas de la vida diaria son raras en el panorama del arte rupestre boliviano.

La Fig. 16 muestra una escena de dos personas: una figura grande con cuerpo redondo, cuyos detalles son poco visibles por el mal estado de conservación, y a la derecha una figura pequeña que extiende sus brazos hacia la grande. Tentativamente interpretamos a este conjunto como representación de una persona adulta (¿mujer?) con un infante.

Parece que tanto hombres como mujeres participaron en las tareas de recolección. La Fig. 17a muestra a un hombre que trata de cosechar un objeto redondo (¿miel?) de un árbol mediante un palo largo. En la Fig. 17b reconocemos a una persona que carga una bolsa o cesta colgando de su cabeza y parece agarrar un palo que termina en una especie de gancho; suponemos que se trata de una herramienta parecida a la que aparece en la escena de la cueva Juan Miserendino (Fig. 17a). En los años 1970, mujeres ayoróde cargaron una bolsa de la misma manera en la espalda, sujeta en la frente mediante una cinta, como muestra una foto en la obra de E. Kühne (1994: 43, Fig. 18).

Podemos destacar algunos casos de la representación de una mujer. En el sitio Quitunuquiña 5 vemos dos figuras antropomorfas inusuales, que exhiben una pequeña cabeza redonda y el cuerpo inferior en forma redonda (altura: unos 20 cm). La Fig. 18a-c muestra una figura con brazos y piernas extendidas; reconocemos un pecho (senos) que permite identificarla como mujer. La Figura 18d-f muestra otra imagen parecida aunque más simple y esquemática (altura: unos 15 cm).

En varios sitios vemos la representación de una pareja, posiblemente un hombre y una mujer. En Cerro Flecha, la figura de una supuesta mujer – con pecho representado como redondo – está a la izquierda, el hombre a la derecha (Fig. 19).

En el sitio Urasiviquia 3 existen dos conjuntos que interpretamos tentativamente como escenas de relación sexual, vistos desde arriba, el hombre arriba y la supuesta mujer abajo (Fig. 20).

Discusión y conclusiones

El objetivo de nuestro estudio ha sido facilitar una aproximación preliminar a la temática de arte rupestre y mujeres en base a tres sitios del departamento de Tarija (sur de Bolivia) y una cantidad de sitios en el Municipio de Roboré (este de Bolivia), que presentan diferencias considerables respecto a su iconografía y posibles significados.

El registro y la documentación en los sitios de Erquis y Coimata han demostrado una gran cantidad de vulvas que claramente predominan. En Erquis, en el centro de un panel, aparece una figura femenina con vulva rodeado por vulvas y otros elementos. En ambos sitios, el repertorio de los motivos es muy limitado, se repiten y fueron puestos en superposición sobre elementos ya existentes. Las vulvas y la figura de una mujer indican un culto específico en estos sitios ubicados al lado de fuentes de agua.

En Orozas encontramos figuras femeninas con feto en el vientre, como una faceta de muchas manifestaciones rupestres diversas y complejas; se relacionan con un sitio habitacional cercano, datado entre el 800 al 1200 d.C. (calibración 2σ). Sin embargo, considerando las diferencias estilísticas y algunas superposiciones, es obvio que los grabados pertenecen a diferentes fases, posiblemente ya antes de las pocas dataciones disponibles para el complejo residencial; además algunas figuras fueron producidas todavía en la Colonia. De esta manera, suponemos que varios grupos en diferentes períodos ejecutaron el arte rupestre. Las “mujeres con feto” pueden haber tenido un significado parecido a las figuras femeninas y vulvas de Erquis y Coimata y se relacionaron probablemente con la temática de procreación.

Por otro lado, en el Municipio de Roboré estamos en una situación muy particular: hemos registrado ya más de 90 sitios, que en gran parte fueron documentados en forma parcial. Existen graves problemas de conservación que limitan nuestras documentaciones. De todas maneras, hemos podido registrar representaciones de mujeres, aparte de hombres e infantes. Podemos deducir de las escenas que tanto hombres como mujeres se dedicaban a actividades diarias como el cuidado de infancias, la recolección y agricultura inicial; raras veces aparecen en escenas sexuales.

En el estado actual de nuestro proyecto, todavía no contamos con un marco cronológico para el arte rupestre. La primera excavación de nuestro equipo arqueológico (Pilar Lima y William Castellón, informe en preparación) de un alero con pinturas rupestres en Roboré dio material orgánico de fogones (fecha por ^{14}C entre 620 y 1440 d.C., calibración 2σ). Hemos planificado otras excavaciones y “dataciones directas” de pinturas negras, que podrían indicar otras fechas. De todas maneras, la diversidad de estilos y numerosas superposiciones en las pinturas rupestres indican un largo desarrollo cultural, probablemente de varios milenios.

¿Quiénes fueron los productores del arte rupestre? ¿Participaron mujeres en esta actividad? No tenemos respuesta a estas preguntas; sin embargo, nos parece posible que las mujeres hayan producido parte de las obras.

En un estudio sobre la representación de mujeres (siluetas femeninas y vulvas) en el arte rupestre de las provincias de Buenos Aires, La Pampa, Neuquén, Río Negro y Chubut, Argentina, Boschín (2018) menciona las habilidades artísticas de las mujeres de las sociedades sudpampeanas y norpatagónicas en la confección de pinturas, con las que se pintaban a sí mismas e inclusive se ocupaban de la pintura facial de los hombres (Boschín 2018: 54-55); además confeccionaban objetos decorados (cueros pintados, textiles). La autora concluye que “las imágenes de las mujeres, de sus bienes personales y de sus productos marcan el papel activo que ellas tuvieron en las sociedades originarias” (Boschín 2018: 92).

Los casos de representaciones femeninas en el arte rupestre de Bolivia, que presentamos en este estudio preliminar, indican igualmente un rol importante de las mujeres en las sociedades indígenas en dos regiones diferentes y en distintos contextos socio-económicos. Suponemos que estas imágenes en el departamento de Tarija son producto de pobladores que vivían de agricultura y pastoreo considerando las dataciones del sitio habitacional de Orozas y la atribución de vulvas al periodo Formativo en otras regiones; mientras las escenas de Roboré nos ofrecen una visión de la vida cotidiana de hombres, mujeres e infancias en una sociedad de cazadores-recolectores con agricultura inicial.

En el caso de Roboré, el padre jesuita Julian Knogler informa, en el siglo XVIII, que las mujeres chiquitanas practicaron tatuajes en su rostro, de diversas figuras como “una estrella, una flor, un ave, un animal” (Riester 1970: 306-307, nuestra traducción). Basándonos en este testimonio, nos preguntamos si también aplicaron sus habilidades artísticas en otros medios y produjeron parte de las pinturas rupestres.

Una reflexión al final: Considerando que género es un constructo social (ver Conkey y Gero 1997: 417), admitimos que nuestra aproximación al tema de las representaciones de mujeres en el arte rupestre no toma en cuenta los criterios de los productores y su visión del género, los que no conocemos; seguramente difieren considerablemente de los conceptos en la “cultura occidental” y los roles de hombres y mujeres en nuestro ambiente, los cuales están cambiando continuamente según ciertas tendencias predominantes en contextos específicos.

Agradecimientos

Nuestros trabajos interdisciplinarios en Orozas (Tarija) se desarrollaron dentro de un proyecto auspiciado por la Embajada de la República Federal de Alemania en Bolivia en los años 2022-2023. El proyecto sobre arqueología y arte rupestre de Roboré (Santa Cruz) cuenta con el financiamiento de la Fundación Gerda Henkel de Alemania. Estamos muy agradecidos por los aportes de varios documentalistas, en particular, quisiéramos agradecer a Roland Félix, Anke Drawert y Anne Mie Van Dyck quienes han contribuido al registro y la documentación fotográfica de numerosos sitios, además a William Castellón por la confección del mapa de ubicación de los sitios. Agradecemos a Martin Künne, a Rainer Hostnig y a tres evaluadores anónimos por su lectura de la versión preliminar de nuestro estudio y sus comentarios constructivos.

Bibliografía

- Ardren, Traci
2008 Studies of Gender in the Prehispanic Americas. En: *Journal of Archaeological Research*, 16: 1-35. Springer.
- Bahn, Paul y Jean Vertut
1997 *Journey through the Ice Age*. Weidenfeld & Nicolson, Londres.
- Bejarano Espinoza, Laura
2022 *Arqueología de género. Aproximaciones desde América Latina*. Universidad Nacional Autónoma de México, Centro de Investigaciones y Estudios de Género. México, D.F.

- Berenguer R., José
1995 El arte rupestre de Taira dentro de los problemas de la arqueología atacameña. En: Chungara, Vol. 27, N° 1: 7-43. Universidad de Tarapacá, Arica.
- Boschin, María Teresa
2018 Las mujeres en el arte rupestre sudpampeano y norpatagónico. En: Género, Saberes y Labores de las Sociedades Indígenas Pampeano-Patagónicas (M. Fernández, ed.): 53-105. Editorial Universidad Nacional de Luján, Luján.
- Burkholder, JoEllen
2018 Mothers and Others: Female Images and Life Cycle Rituals in the Southern Andes. En: Images in Action, The Southern Andean Iconographic Series (W. H. Isbell, M. I. Uribe, A. Tiballi y E. P. Zegarra, eds.): 601-630. Cotsen Institute of Archaeology Press, University of California, Los Angeles.
- Choque, Mary Luz
2009 Un estudio acerca de figuras y vasijas antropomorfas en contextos Tiwanaku del periodo IV-V: Desde un punto de vista de género. En: Reunión Anual de Etnología, 22: 67-74. Museo Nacional de Etnografía y Folklore, La Paz.
- 2023 Registro arqueológico de las cerámicas de la colección del Museo Nacional de Arqueología (MUNARQ) - muestra selectiva de la cerámica antropomorfas en vasijas y figurinas: desde un enfoque de género. Tesis de licenciatura. Carrera de Arqueología - Antropología, Universidad Mayor de San Andrés, La Paz.
- Conkey, Margaret W. y Joan M. Gero
1997 Programme to praxis: gender and feminism in archaeology. En: Annual Review of Anthropology, 26: 411-437.
- Cordero, Renán, Matthias Strecker, María de los Ángeles Muñoz y Mary Luz Choque
2013 El arte rupestre de Chaupisuyo (Municipio Morochata, Depto. de Cochabamba) - una aproximación preliminar. En: Boletín N° 27: 46-66. SIARB, La Paz.
- Costin, Cathy Lynne
1998 Housewives, chosen women, skilled men: cloth production and social identity in the late prehispanic Andes. En: Archaeological Papers of the American Anthropological Association, Vol. 8, N° 1: 123-141.
- 2018 Gender and status in Inca textile and ceramic craft production. En: The Oxford Handbook of the Incas (S. Alconini y A. Covoy, eds.): 282-301. Oxford University Press.
- Crosby, Harry W.
1975 The cave paintings of Baja California. Copley Books.
- Daillant, Isabelle
1997 La Salina de los Chimanes y la destrucción de sus petroglifos, p. 53-67. En: Boletín N° 11: 53-67. SIARB, La Paz.
- Díaz-Andreu, Margarita
1999 El estudio del género en el arte levantino: una asignatura pendiente. En: II Congrès del Neolítica la Península Ibérica, SAGVNTVM-PLAV, Extra-2: 405-412.
- 2005 Género y arqueología: una nueva síntesis. En: Arqueología y género (Margarita Sánchez Romero, ed.): 13-51. Editorial Universidad de Granada.
- Fauconnier, Françoise
2024 Los grabados rupestres de Orozas, Tarija. Documentación y análisis. En: Boletín N° 38: 44-79. SIARB, La Paz.
- Fauconnier, F., M. Gómez S., L. Methfessel, C. Rivera C.,
2023 M. Strecker y F. Taboada
Arqueología y arte rupestre de Orozas (Padcaya, Tarija). Guía para visitantes. SIARB, GAM Padcaya, Museo Nacional Paleontológico y Arqueológico, Embajada de la República Federal de Alemania, La Paz.
- Fauconnier, Françoise, Matthias Strecker y Lilo Methfessel
2017 Representaciones de objetos de metal en el arte rupestre del sur de Bolivia. En: Boletín N° 31: 34-57. SIARB, La Paz.
- Giladenghi, Ezequiel
2010 Los nenes con los nenes, las nenas con las nenas: relaciones de género en el arte rupestre del sitio Los Cerrillos, Valle Calchaquí norte (Pcia. de Salta, Argentina). En: La Zaranda de Ideas, Revista de Jóvenes Investigadores en Arqueología, N° 4: 71-89. Buenos Aires.
- Gillette, Donna, Mavis Greer, Michel Hayward y William B. Murray
2014 Introduction to rock art and sacred places. En: Rock Art and Sacred Landscapes (D. Gillette, M. Greer, M. Hayward y W. B. Murray, eds.): 1-10. Springer, New York.

- Goldhahn, Joakim e Ingrid Fuglestedt
2012 Engendering North European rock art: bodies and cosmologies in Stone and Bronze Age imagery. En: *A Companion to Rock Art*: 237-260. Chichester, GB.
- González Vázquez, Natalia
2022 Figuras de mujeres en el arte rupestre de la sierra de San Francisco, Baja California Sur. Tesis de Licenciatura en arqueología, Universidad Nacional Autónoma de México, Facultad de Ciencias Políticas y Sociales. México, D.F.
- Hays-Gilpin, Kelley A.
2004 Ambiguous images. Gender and rock art. Altamira Press, Walnut Creek, Calif.
- Horta, Helena
1998 Taira. Definición estilística e implicancias iconográficas de su arte rupestre. *Chungara* 28 (1-2, 1996, publ. 1998): 395-417. Universidad de Tarapacá, Arica.
- Isasmendi, María Victoria y Sara López Campeny
2022 Entre pachamama y las estrellas... rituales pastoriles de fertilidad, arte rupestre y género. En: *Boletín del Museo Chileno de Arte Precolombino*, Vol. 27, N° 1: 47-66. Santiago.
- Joyce, Rosemary
2001 Archaeology of ritual and symbolism. En: *International Encyclopedia of the social and Behavioral Sciences* (N. J. Smelser y P. B. Baltes, eds.): 13371-13375. University of Pennsylvania Press, Philadelphia.
- Kühn, Herbert
1971 Die Felsbilder Europas. Stuttgart, Alemania.
- Kühne, Eckart
1994 Martin Schmid 1694-1772. Missionar – Musiker – Architekt. Ein Jesuit bei den Chiquitano-Indianern in Bolivien. Luzern, Suiza.
- Layton, Robert
1992 Australian rock art, a new synthesis. Cambridge University Press, Cambridge.
- Lee, Georgia
1992 The rock art of Easter Island. *Monumenta Archaeologica* 17. The Institute of Archaeology, University of California, Los Angeles.
- Lee, R. B. e I. De Vore, eds.
1968 Man the Hunter. The First Intensive Survey of a Single, Crucial Stage of Human Development - Man's Once Universal Hunting Way of Life. Aldine, Chicago.
- Lenßen-Erz, Tilman y Marie-Theres Erz
2000 Brandberg – Der Bilderberg Namibias. Kunst und Geschichte einer Urlandschaft. Jan Thorbecke Verlag, Stuttgart.
- McDonald, Jo
2012 Pictures of women: the social context of Australian rock. En: *A Companion to Rock Art*: 214-236. Chichester, GB.
- McGowan, Charlotte
1978 Female fertility themes in rock art. En: *Journal of New World Archaeology*, 2(4): 15-27. Institute of Archaeology, University of California, Los Angeles.
- Methfessel, Lilo, Carlos Methfessel y Matthias Strecker
2014 Representaciones de vulvas en el arte rupestre del sur de Bolivia. En: *Boletín N° 28*: 43-56. SIARB, La Paz.
- Métraux, Alfred
1942 The native tribes of Eastern Bolivia and Western Matto Grosso. Bureau of American Ethnology Bulletin 134. Washington, D.C.
- Oakland, Ann
1972 Sex, gender and society. Temple Smith and New Society, Londres.
- Pia, Erica
1987 Proyecto de Investigación "Oriente Boliviano 1986". Asentamientos y Pinturas Rupestres en el Oriente Boliviano. Ms. mimeografiado, en Archivo SIARB, La Paz.
- Podestá, Mercedes, Diana S. Rolandi y M. Sánchez Proaño
2005 El arte rupestre de la Argentina indígena. Union Académique Internationale, Academia Nacional de Historia, Buenos Aires.
- Pucher, Leo
1950 El auquérido y cosmogonía amerasiana. Universidad Tomás Frías, Potosí.
- Riester, Jürgen
1970 Julian Knogler S. J. und die Reduktionen der

- Chiquitano in Ostbolivien. En: *Archivum Historicum Societatis Iesu*, Tomo 39: 268-348. Roma.
- Rivera Casanovas, Claudia
2011 Textiles qaraqara prehispánicos en las regiones de Yura y Carma, Potosí, Bolivia: tecnología, iconografía y género. En: *Revista Mundo de Antes*, núms. 6-7: 163-192.
- Rivera Casanovas, Claudia y Marcos Michel
2016 Arqueología de Don Mario: evidencias de una tradición prehispánica temprana y de hornos de fundición de metales coloniales. En: *Anales de la XXX Reunión Anual de Etnología*: 79-102. MUSEF, La Paz.
- Rostworowski, María
1986 La mujer en la época prehispánica. Instituto de Estudios Peruanos, Lima.
- Salas Medellín, R.
2007 Reflexiones sobre “Las Mujeres de Barro”. Una Aproximación Interpretativa desde la Arqueología de la Identidad, El Género y el Arte en el Contexto del Paisaje. En: *International Journal of South American Archaeology*, 1: 58-65.
- Scattolin, M. Cristina
2006 La mujer que carga el cántaro. En: *Género y etnicidad en la arqueología de Sudamérica* (V. Williams y B. Alberti, eds.), Serie Teórica, N° 4, pp. 43-72. Ediciones INCUAPA, Olavarría.
- Strecker, Matthias
1987 Representaciones sexuales en el arte rupestre de la región maya. En: *Mexicon*, IX(2): 34-37, IX(4): 78. Berlín.
- Strecker, M., A. Drawert, A. M. Van Dyck, P. Lima, W.
2023 Castellón & E. Kühne
Representaciones antropomorfas en las pinturas rupestres del Municipio de Roboré (Santa Cruz, Bolivia). En: *Boletín N° 37*: 93-129. La Paz: SIARB.
- Strecker, M., R. Félix, A. Drawert, A. M. Van Dyck y R.
2022 Cordero
Escenas de violencia en el arte rupestre de Roboré, Santa Cruz, Bolivia. En: *Boletín N° 36*: 84-102. SIARB, La Paz.
- Strecker, Matthias y Rainer Hostnig
2016 Grabados rupestres del Formativo en la región del Lago Titicaca – una aproximación preliminar. En: *Arte Rupestre de la Región del Lago Titicaca* (Perú y Bolivia): 75-93. Contribuciones al Estudio del Arte Rupestre Sudamericano, N° 8. SIARB, La Paz.
- Strecker, Matthias, Damián Rumiz, Anke Drawert y Anne
2024 Marie Van Dyck
Figuras zoomorfas en las pinturas rupestres del Municipio de Roboré (Santa Cruz, Bolivia). Análisis preliminar. En: *Boletín N° 38*: 80-113. SIARB, La Paz.
- Strecker, Matthias, Freddy Taboada y Pilar Lima
2022 Arte rupestre de Roboré. Guía para visitantes. SIARB, GAM Roboré, Embajada de Suiza – Solidar Suisse, Fundación Gerda Henkel, La Paz.
- Turpin, Solveig A. y Herbert H. Eling Jr.
2014 Trance and transformation on the northern shores of the Chichimec Sea, Coahuila, Mexico. En: *Rock Art and Sacred Landscapes* (D. Gillette, M. Greer, M. Hayward y W. B. Murray, eds.): 177-193. Springer, New York.
- Villanueva, Juan
2017 Ideales de género en la cerámica antropomorfa de la ofrenda Tiwanaku de la isla Pariti. En: *Otras Miradas: Presencias femeninas en una historia de larga duración* (W. Sánchez y C. Rivera, eds.): 163-180. Instituto de Investigaciones Antropológicas y Museo Arqueológico de la Universidad Mayor de San Simón, Cochabamba.

Nuevas publicaciones sobre el arte rupestre sudamericano (2021-2025)

Acevedo, Agustín

2025 Arte rupestre y construcción de nicho. En: Estudios Atacameños, Vol. 71. (*Arte rupestre del sur de Mendoza, Argentina*)

Acosta, Gustavo Gabriel, Guillermo Adrián De La Fuente,
2023 Domingo Carlos **Nazar** y Daiana **Amaya**

Arte, grafos (γράφειν) rupestres y técnicas: reflexiones desde la antropología de la tecnología a partir de un estudio de caso en el alero La Sixtina y El Hornero (La Tunita, Ancasti, Catamarca). En: Anales de Arqueología y Etnología, Vol. 78, N° 1: 273-309. Mendoza, Argentina.

Andes, Antropología e Historia, Universidad Nacional de
2024 Salta “Prof. Eduardo Ashar”, Argentina

Vol. 35, N° 2, incluye: Dossier del IV Congreso Nacional de Arqueología del Arte Rupestre, Salta; con los siguientes artículos: **Ledesma, R.**: Cuarto Congreso Nacional de Arqueología del Arte Rupestre Argentino, tras la pandemia, p. 1118-126. – **Soria, S. S.**: In memoriam Dra. Lidia Clara García, p. 127-128. – **García, L. C.**: El arte rupestre de una zona de transición. Azul Pampa, Jujuy, Argentina, p. 129-144. – **De Feo, M. E.**: Mapeando el arte rupestre en las quebradas de Incahuasi y Las Cuevas (Salta, Argentina), p. 145-171. – **López, G., S. Seguí, F. Coloca, J. Orsi, S. Araya y P. Solá**: Nueva evidencia de arte rupestre prehispánico en las cuencas de Pastos Grandes y Ratones, puna de Salta: primeras aproximaciones comparativas, p. 172-197. – **Paya, T.**: Relevamiento preliminar de las manifestaciones rupestres en los pukaras de Takuil, Gualfin y Peña Alta de Mayuco (Valle Calchaquí medio, provincia de Salta), p. 198-232. – **Cardozo, R., J. Villaruel y V. Torres López**: Arte rupestre y emplazamientos arqueológicos: aportes a los estudios de interacción en la Quebrada de las Conchas, p. 233-269. – **Basile, M. y N. Ratto**: Relaciones entre imágenes y minerales. El caso de los grabados de El Saltillo-1 (Dpto. Tinogasta, Catamarca), p. 310-337. – **Hart, L.**: Las partes y el todo. Intervenciones rupestres en el oeste de San Juan, Argentina, p. 338-366. – **Martínez, L. y A. Re**: Los colores del centro-oeste de Santa Cruz (Argentina). Primera caracterización del registro arqueológico de pigmentos y soportes móviles con sustancias colorantes, p. 391-425. – **González Dubox, R., G. Gutiérrez, E. Moreno y J. Gómez Otero**: ¿Un geoglifo en la costa atlántica patagónica? Desafíos metodológicos para el estudio

de un hallazgo inesperado en Puerto Madryn, Chubut, p. 426-457. – **Strecker, M., A. Drawert, A. M. Van Dyck y D. Rumiz**: Guerra y félidos en pinturas rupestres de Roboré (Chiquitania, Depto. de Santa Cruz, Bolivia, p. 458-477.

Anick, Peter

2024 Rediscovering Borikén through Puerto Rico's Rock Art. En: La Pintura, Vol. 50, N° 3-4: 5-11. ARARA, USA.

Babot, Pilar y Álvaro Martel

2025 Marks on the floor. Instant and memory in the foundation of an agro-pastoralist place in the Puna high desert, Northwest Argentina (ca. 1500 BP). En: Journal of Anthropological Archaeology, N° 77 (2025), 18 p. (*A set of visual representations and marks made on the red plastered floor within a domestic enclosure, are analyzed. They belong to low scale agro-pastoralist societies that inhabited the Argentine Puna in the South Central Andes, ca. 1500 BP. The prepared floor would have configured a proper surface for a multisensory ritual performance. This type of material is reserved for specific places such as graves and offering deposits in the study area. The drawn visual representations are interpreted as to lineage emblems and, due to restricted visual access, they would pertain to the private sphere and therefore, would be aimed at communication within the social group. They are analyzed within the framework of ritual archaeology and feasting to propose that they could be part of the ritualization of the domestic place as an ordering element of the social group, and as a way of claiming the family territory.* – p. 4, Fig. 2: arte rupestre de las tradiciones estilísticas Peñas Coloradas y Peñas Chicas, Antofagasta de la Sierra, Argentina.)

Basile, M., N. Ratto, L. Coll y J. P. Miyano

2021 Escasos pero emblemáticos: los grabados del sitio Piedra Escrita en la región de Fiambalá (Catamarca, Argentina). En: Cuadernos del Instituto Nacional de Antropología y Pensamiento Latinoamericano - Series Especiales, Vol. 9, N° 1: 25-35. Buenos Aires.

Carden, Natalia y Laura Miotti

2025 Rock art and social memory in the Deseado Massif: an approach from the study of superimpositions in Cueva 2, Los Toldos, Santa Cruz Province,

- Argentina. 26 p. En: *Arts*, Vol. 14, Nº 2. <https://doi.org/10.3390/arts14020042>
- Castro Esnal, A., L. A. Gutiérrez, M. L. Casanueva y M. R. Campos**
2024 “Paredón sur y después”: Pinturas y grabados del sitio Puesto Blanco, Río Mayo, sudoeste de Chubut, Argentina. En: *Arqueología*, Vol. 30, Nº 2, 22 p. Buenos Aires.
- Cisneiros, D. y N. Nogueira**
2022 Momentos cenográficos do sítio arqueológico Casa Santa, Carnaúba dos Dantas, RN. Uma análise das sobreposições gráficas. En: *Clio Arqueológica*, Vol. 37, Nº 2: 81-113. Universidade Federal de Pernambuco.
- Cisneiros, D., N. Nogueira y C. Santos**
2020 A utilização de adornos corporais na pré-história da área arqueológica do Seridó – RN. En: *Clio Arqueológica*, Vol. 35, Nº 3: 199-235. Universidade Federal de Pernambuco.
- Coll, L., M. Basile y N. Ratto**
2021 Afinando resultados: una reevaluación de la visibilidad del sitio Los Morteros (Región de Fiambalá, Catamarca). En: *Cuadernos del Instituto Nacional de Antropología y Pensamiento Latinoamericano - Series Especiales*, Vol. 9, Nº 1: 87-98. Buenos Aires.
- Etchevarne, Carlos**
2023 Entre traços, figura e efeito. Algumas inferências sobre as representações gráficas rupestres da Chapada Diamantina, Bahia. En: *Clio Arqueológica*, Vol. 38, Nº 2: 145-166. Universidade Federal de Pernambuco.
- Etchevarne, Carlos, Lage, M. C. S. M., B. B. Farias Filho y F. E. P. dos Santos**
2020 Contextos temporais em sítios de Pinturas rupestres, em Morro do Chapéus, Bahia. En: *Clio Arqueológica*, Vol. 35, Nº 1: 14-38. Universidade Federal de Pernambuco.
- Ferraro, L. P., A. Vidal y M. T. Pagni**
2023 Dancing on the rocks at Puerta de Talampaya, Talampaya National Park, Argentina. En: *Clio Arqueológica*, Vol. 38, Nº 1: 41-54. Universidade Federal de Pernambuco.
- García, Alejandro**
2024 Representaciones rupestres de llamas montadas, llamas caballizadas y caballos en la provincia de San Juan (Centro Oeste Argentino). 23 p. En: *Mundo de Antes*, año 2024. Instituto de Arqueología y Museo, Fac. de Ciencias Naturales e Instituto Miguel Lillo, Universidad Nacional de Tucumán.
- Gheco, Lucas, Eugenia Ahets Etcheberry, Matías Landino, Marcos Tascon, Emilia Halac, Marcos Quesada y Fernando Marte**
2025 Ritualidad y chamanismo en el Centro Oeste argentino. Identificación de posibles casos en la provincia de San Juan. En: *Cuadernos de Arte Prehistórico*, Nº 19: 1-31. Editorial Cuadernos de Sofia, España.
- The snake that grew on the wall: A combined macroscopic and microscopic archaeometric approach to rock art making through the case of La Candelaria cave (Northwestern, Argentina). 11 p. En: *Journal of Archaeological Science: Reports*. (The analytical category of motif, used by most rock art studies as a unit of observation and analysis, is commonly associated with single painting acts, assuming that each motif was made by an artist in a particular time. Notwithstanding, deeper insights on the history of production of rock art mainly describe complex processes of painting that comprised different stages of elaboration, as well as changes in the final configuration of the motif over time. This paper takes as a case study a rock art motif from the shelter of La Candelaria (northwestern Argentina), usually interpreted as a snake figure with several heads. In order to explore its history of production, we employed a multi-analytical approach combining detailed macroscopic studies with microscopic analysis of rock paintings by Scanning electron microscopy with energy dispersive X-ray and micro-Raman Spectroscopy. This methodology allows us to elucidate the several stages that create and transform this motif throughout its history. Although traditionally interpreted as a static figure, results obtained show solid proof that its morphology and materiality has changed over time. This discovery sheds light not only to a new and more complex understanding of the rock art from this archaeological site, but also highlights the theoretical and methodological challenge of recognizing each motif as a historical product.)
- Gontijo, D. M., M. A. Faria Fontes, F. A. de Aguiar Montes, T. M. Soares, J. A. Moura de Brito y D. V. Rodrigues de Lima**
2021 Caracterização e análise dos sítios de pintura rupestre de Canapi, Alagoas. *Clio Arqueológica*, Vol. 36, Nº 3: 22-49. Universidade Federal de Pernambuco.

- Gutiérrez, Lucía A., Adelphine Bonneau, María Ana Castro y Analía Castro Esnal**
2025 The shades of red: First chemical analysis of red paintings from Casa de Piedra de Roselló, Aldea Beleiro, SW Chubut, Argentine Patagonia. En: Journal of Archaeological Science, Vol. 64.
- Henry, Laurie**
2025 Des peintures rupestres vieilles de 3 000 ans découvertes dans la région de Rio de Janeiro. En: Science & Vie, 15.4.25
- Hostnig, Rainer**
2024 Arte rupestre de Chojata. Rescatando lo desvanecido. 140 p. Autoedición, 2024, (*Libro ricamente ilustrado con mapas, fotos de paisajes, flora y fauna, etc., disponible en formato digital en www.academia.edu – p. 16-19: Notas sobre el contexto arqueológico e histórico; p. 20- 106, 111-114: El arte rupestre de Chojata, con mapas, fotos, dibujos. Una obra excelente.*)
2025 Arte rupestre del Perú. Bibliografía. 367 p. Disponible en Academia.edu. Enero de 2025. (De la Introducción: *Esta bibliografía sobre el arte rupestre del Perú es el fruto de más de veinte años de recopilación continua de referencias. La primera versión fue publicada en 2003 como anexo del Inventario Nacional de Arte Rupestre, con el auspicio de CONCYTEC. En los 19 años transcurridos desde entonces, la bibliografía sobre arte rupestre en el Perú ha crecido de manera exponencial. Dado que la producción de documentos sobre el tema evoluciona rápidamente, una publicación impresa quedaría obsoleta en muy poco tiempo. Por ello, para compartir y difundir de manera eficiente los recursos bibliográficos disponibles, el formato electrónico resulta más adecuado, ya que permite ofrecer actualizaciones periódicas tanto a los investigadores como al público interesado. Hasta la fecha, la bibliografía incluye cerca de 3.000 referencias: 2.472 sobre pinturas rupestres y petroglifos, 434 sobre geoglifos y 92 sobre arte rupestre mueble de tradición rupestre. Se ha añadido, para algunas de las referencias, el nombre del sitio o sitios rupestres tratados en los documentos, entre paréntesis y en cursiva, cuando el título no lo especifica claramente. Además, en los documentos que solo abordan parcialmente el tema rupestre, se indican los números de páginas relevantes para facilitar la búsqueda a los usuarios.*)
- Martins, A. J. D. de, D. L. de Oliveira, M. Santos da Costa y V. dos Santos Júnior**
2020 As gravuras rupestres da área arqueológica do Seridó, No Estado Do Rio Grande Do Norte, Brasil. En: Clio Arqueológica, Vol. 35, N° 3: 170-198. Universidade Federal de Pernambuco.
- Masotta, Carlos**
2023 La re-inscripción del ‘arte rupestre’ en Argentina. Una genealogía (1870-1960). En: Indiana, Vol. 40, N° 2: 195-220. Ibero-amerikanisches Institut, Berlín.
- Moulian, Rodrigo, Carolina Lema, Francisco Bahamondes Muñoz et al.**
2024 Antükura: un calendario solar del siglo XIII en territorio mapuche, Chile. En: Arqueología Iberoamericana. 54: 125-136. (*Este trabajo analiza los resultados de una investigación arqueológica del sitio Antükura de Bahía Coique, en el sur de Chile, que alberga el único calendario solar lítico documentado hasta ahora en el territorio mapuche. La datación por termoluminiscencia (TL) de fragmentos de cerámica proporciona una fecha de ocupación entre 1210 y 1525 DC. A través del estudio de sus funciones calendáricas y ceremoniales, los autores discuten la antigüedad de los patrones de organización espaciotemporal vigentes en la cultura mapuche, configurados a partir de principios comunes entre las culturas del espacio andino central.*)
- Novedades de Antropología, INAPL, Buenos Aires**
2024 El N° 97 (diciembre de 2024) incluye: **Zitzke, C. y A. Murgo**: La importancia de proteger el entorno de un sitio de patrimonio mundial con arte rupestre. Mapa de riesgo del sitio Cueva de las Manos (Alto Río Pinturas, Santa Cruz), p. 3-6. - **Funes, M. L. y M. Torres**: Aportes para una base de datos de Cueva de las Manos, p. 7-10. - **Radovich, J. C.**: Memoria y experiencia a 80 años de la fundación del INAPL, p. 11-14. - p. 30-31: XII Jornadas de Arqueología de la Patagonia.
- Páez, Leonardo**
2021 Etnohistoria del arte rupestre tacarigüense. Producción, uso, función y significación de los petroglifos de la región histórica del Lago de Valencia, Venezuela. 2450 a.C. – 2008 d.C. 819 p. Universidad de los Andes Venezuela, Museo Arqueológico “Gonzalo Rincón Gutiérrez”, Ediciones Dabánatà. Mérida, Venezuela.
- Pessis, A.-M., A. C. de B. Côrrea, G. Martin, M. Amâncio y P. M. Souto Maior**
2022 Análises arqueométricas do sítio Tauá com

pinturas rupestres, Ibimirim, PE. En: *Clio Arqueológica*, Vol. 37, N° 2: 114-153. Universidade Federal de Pernambuco.

Pessis, A.-M. y G. Martin

2020 As pinturas rupestres da Tradição Nordeste na região do Seridó, RN, no contexto da arte rupestre brasileira. En: *Clio Arqueológica*, Vol. 35, N° 3: 18-59. Universidade Federal de Pernambuco.

Rodrigues, Meghie

2025 Niède Guidon (1933-2025). Archaeologist who questioned when humans populated the Americas. En: *Nature*, Vol. 643, 3 de julio, 2025.

Romero Villanueva, Guadalupe, Mercedes Podestá y Ruth

2025 **Magliolo**
Carahuasi revisitado: aportes para visibilizar el arte rupestre inca en el Noroeste argentino. En: *Estudios Atacameños*, Vol. 71 (2025): 1-48.

Romero Villanueva, Guadalupe, Marcela Sepúlveda, José

2024 **Cárcamo-Vega et al.**
Earliest directly dated rock art from Patagonia reveals socioecological resilience to mid-Holocene climate. En: *Science Advances*, N° 10, 15 p. (*Los autores informan sobre motivos de arte rupestre del sitio Cueva Huenul 1 – NE de Patagonia, Argentina, datados con C14 hasta 8.400 a.p., en una fase árida extrema. Sugieren que las pinturas rupestres forman parte de la respuesta de los antiguos pobladores a la crisis ecológica.*)

Santos Júnior, V. dos, D. L. de Oliveira y A. J. D. de A.

2024 **Martins**
As gravuras rupestres do Lajedo do Soledade, município de Apodi, estado do Rio Grande do Norte, Brasil. En: *Clio Arqueológica*, Vol. 39, N° 1: 63-82. Universidade Federal de Pernambuco.

Sepúlveda, Marcela y Aline Lara Galicia (eds.)

2025 Camélidos en el arte sudamericano. 274 p. EnredARS, Universidad Autónoma de Chile, Santiago. Incluye: **Vilá, B.**: Prefacio I, p. 9-11. – **Manzano R., R.**: Prefacio II, p. 13-14. – **Sepúlveda, M. y A. Lara**: Introducción, p. 15-21. – **Rivera C., C.**: Nacimos del agua y las montañas: los camélidos en las sociedades precolombinas del occidente de Bolivia, p. 23-53. – **Strecker, M., R. Saavedra, L. Methfessel, F. Fauconnier, F. Taboada y M. del P. Lima**: Camélidos en el arte rupestre de Bolivia (altiplano y valles), p. 55-72. – **Horta T., H. y M. Paulinyi**: El camélido sobrenatural y su vínculo con la fertilidad en el arte prehispánico altoandino

(Bolivia y Perú), p. 73-100. – **Guerrero-Bueno, Z., M. Sepúlveda y C. Castillo**: Camélidos silvestres y domésticos en el arte rupestre del extremo norte de Chile. Interacciones milenarias entre animales y humanos en la precordillera de Arica, p. 101-130. – **Yacobaccio, H. D. y M. Rouan S.**: Los camélidos en el arte rupestre de Barrancas (Puna de Jujuy, Argentina), p. 131-145. – **Nielsen, A. y M. P. Falchi**: Lógicas pastoriles prehispánicas en el Cerro Cuevas Pintadas (Guachipas, Salta, Argentina), p. 147-168. – **Cardozo, R., C. Codemo y M. Lepomi**: Camélidos en el arte rupestre del Noroeste Argentino: una ventana al pasado y presente de la relación humano-animal, p. 169-199. – **Troncoso, A.**: Cosmopolítica y el eco-habitar de humanos y camélidos en la cultura Diaguita del centro norte de Chile, p. 201-219. – **García, A.**: Representaciones de llamas en el arte rupestre de la Provincia de San Juan (Centro Oeste Argentino), p. 221-244. – **Aschero, C. y P. Schneier**: Guanacos, escenas de caza y estilística rupestre en Río Pinturas: Patagonia Centro-Meridional Andina, p. 245-274.

Santos Gaspar Melo, Pedro Henrique, Sebastião Lacerda de Lima Filho, Suely Amâncio-Martinelli, Martha Judith Hernández Velasco y Marcos Tadeu Ellery Frota

2025 Consideraciones sobre el estudio preliminar de conservación del yacimiento arqueológico de arte rupestre Ponta da Serra Negra, Parque Nacional de Sete Cidades, Región de Piracuruca, Nordeste del Estado de Piauí - Brasil. En: *Cuadernos de Arte Prehistórico*, N° 19: 140-158. Editorial Cuadernos de Sofía, España.

Van Hoek, Maarten

2024 The Cupules of Cerro La Cal. En: *TRACCE - Online RockArt Bulletin*, Italia.

2024 The petrified people of Miculla. En internet, Researchgate.

2024 The “Majes spitter”. Contextualising an Enigmatic Zoomorph in Rock Art. 51 p. En el internet, Researchgate. (*Valle central de Majes, en particular Toro Muerto, Arequipa, Perú*)

2025 Reevaluating the role of females in the ancient Majes peoples of southern Peru: a rock art approach. En: *Expression*, N° 47: 43-58. Capodiponte, Italia.

Vega-Centeno Alzamora, Milena

2025 La Gran Rebelión surandina y el Ejército del Rey en la pintura rupestre de Ccancahuani, provincia

de Carabaya, Puno. En: *Americanía. Revista de Estudios Latinoamericanos*. Nueva Época, N° 21: 1-31. Sevilla. (*El sitio de Ccacahuani, ubicado en Carabaya, departamento de Puno, destaca como uno de los lugares más representativos de arte rupestre post conquista en la región. A pesar de los desafíos metodológicos inherentes a los estudios del arte rupestre, aplicamos un análisis iconográfico específico para este caso. Los resultados muestran representaciones de un emblema de la orden militar de Santiago y de combatientes ataviados con vestimenta española del siglo XVIII. Esta escena resalta la marcha triunfal de un escuadrón de dragones en la coyuntura de la segunda fase de la revolución de Tupac Amaru en 1781 en Carabaya. Considerando que, hacia finales del siglo XVIII, esta provincia desempeñó un papel activo durante la Gran Rebelión andina, se infiere que*

esta pintura rupestre constituye una alegoría a la victoria del ejército realista en 1781. Este trabajo incluye 2 fotos de un sitio en Bolivia, tomada de Strecker 2018.)

Villar Quintana, Anthony y José Palomino Gutiérrez

2024 El arte rupestre de Huancha (Daniel Alcides Carrión - Pasco) y sus implicancias en las rutas interregionales del centro peruano durante los periodos Arcaico y Formativo. *Arqueología y Sociedad*, N° 40, 2024: 15-47, Museo Nacional de Arqueología, Universidad Mayor de San Lima.

Zborover, D., A. E. Badillo, M. C. Lozada, E. Simborth

2024 **Lozada y D. W. Huashuayo Chávez**
Petroglyphs in context: Another look at the Chillihuay archaeological complex in Southern Peru. En: *Andean Past*, Vol. 14: 101-137. Dept. of Anthropology, University of Maine.

Nuevas publicaciones sobre el arte rupestre de Bolivia

Alconini, Sonia

- 2024 La pucara de Oroncota: territorialidad, ritualidad y mito de Inkarry en el sur andino. En: Avances de Investigación Arqueológica N° 6. Arqueología del subandino y áreas de interacción (V. Edmundo Salinas C., compilador): 15-34. Museo Antropológico, Instituto de Investigación Antropológica y Arqueológica (INIAA), Universidad Mayor, Real y Pontificia de San Xavier de Chuquisaca, Sucre. (*Centro Inka de Oroncota ubicado en la cima de la Pucara, También conocido como Inkarry. Se realizó una prospección intensa de cobertura regional (93 km²) que reveló una larga secuencia ocupacional (308 sitios); de los siguientes periodos: Yampara Temprano, 400-800 d. C.; Yampara Clásico, 800-1300 d. C.; Yampara Inka-Tardío, 1300-1536 d. C. Se documentaron tres sitios con arte rupestre: S-284, Cueva Pintada y El Descansadero.*)

Aranda Álvarez, Karina

- 2024 Asentamientos prehispánicos en la cuenca de Hampaturi (La Paz, Bolivia). Consideraciones en torno a la modificación del paisaje y el control de recursos de valle y yungas, entre el Horizonte medio y la Colonia. En: Boletín SALP N° 2: 36-98. Sociedad Arqueológica de La Paz. (p. 77, 90-91: petroglifos)

Rivera Casanovas, Claudia, Hortensia Nina Vargas, Wara

- 2024 **Siles Escobar** y Fernando **Arispe Poepzel** Bofedales y quebradas profundas: las manifestaciones rupestres en la quebrada de Qara Tica, Potosí, a través del tiempo. En: Textos Antropológicos, Vol. 22 N° 1: 9-36. UMSA, La Paz. (*Región de Chaquilla, Municipio de Porco*)

Soux, María Luisa (ed.)

- 2024 Historia de Bolivia. Miradas plurales en su bicentenario. 770 p. Coordinadora de Historia, Plural Eds. La Paz 2024. (*El concepto del libro es parecido a la obra "Bolivia, su historia", publicada por la Coordinadora de Historia, bajo la coordinación de Ximena Medinacelli, en 2015, en cuatro tomos. Esta vez participaron 17 autor@s, entre ell@s nuestra compañera Pilar Lima. Contenido: 1- De los orígenes a los Estados Prehispánicos, siglo XVIII a.C. – XVI d.C. – 2- La experiencia colonial (1532-1700) – 3- Reforma, rebeliones e independencia – 4- Los cien primeros años de la República, 1825-1925 – 5- Derrumbe del liberalismo y emergencia de lo nacional y popular – 6- De la revolución nacional a*

la conquista de la democracia – 7- Consolidación de la democracia y proyectos económicos y sociales en disputa: 1985-2005. Incluye fotos del archivo de la SIARB: p. 43, Fig. 1.2, Improntas de manos en Paja Colorada, Santa Cruz; p. 47, Fig. 1.3, 2 fotos, Arte rupestre en Juan Miserendino, Roboré, Santa Cruz).

Strecker, Matthias, Anke Drawert, Anne Mie Van Dyck y
2024 **Damián Rumiz**

Guerra y félidos en pinturas rupestres de Roboré (Chiquitania, Depto. de Santa Cruz, Bolivia. En: Andes, Vol. 35, N° 2: 458-477. Salta, Argentina. (Resumen: Los autores presentan escenas de hombres armados en pinturas rupestres del municipio de Roboré, a veces acompañados por un gato silvestre. Además, constatan la existencia de "hombres jaguares" con atributos de estos animales. Se refieren a informes de los cronistas españoles sobre conflictos permanentes entre diversas etnias de la Chiquitania y a la transformación de hombres en gatos salvajes en tiempos prehispánicos, como evidencian las figuras llamadas uturuncos en el NO argentino y las chachapumas de Tiwanaku.)

Strecker, Matthias, Rosario Saavedra, Lilo Methfessel,
2025 **Françoise Fauconnier, Freddy Taboada y María del Pilar Lima**

Camélidos en el arte rupestre de Bolivia (altiplano y valles). En: Camélidos en el arte rupestre sudamericano (M. Sepúlveda y A. Lara Galicia, eds.): 55-72. Enredars, Universidad Autónoma de Chile, Universidad Pablo Olivade. Santiago – Sevilla.

Strecker, Matthias y Freddy Taboada

- 2025 Rock art conservation and management in Bolivia. En: La Pintura, Spring 2025: 5-8. American Rock Art Research Association (ARARA), USA.

Strecker, Matthias, Freddy Taboada, Pilar Lima y Pilar
2025 **Fatás**

Arte rupestre de Roboré (Chiquitania, Bolivia) en el Museo Nacional de Altamira, España. En: Cuadernos de Arte Prehistórico, N° 19: 32-55. Cuadernos de Sofía Editorial, España.

Taboada, Freddy y Matthias Strecker

- 2025 Los incendios en el Bosque Chiquitano y sus efectos sobre el arte rupestre de Roboré. En: Textos Antropológicos, Vol. 22, N° 2: 140-159. UMSA, La Paz.

Nuevas publicaciones de otros países

Baffier, D. et al. (eds)

2024 La Grande Grotte d'Arcy-sur-Cure (Yonne). Editions Universitaires de Dijon. Dijon.

González-Riancho Fernández, Candela y Jian María
2024 **García Lobo**

Estudio de los consorcios microbianos coloreados que se encuentran en la cueva de Altamira. Monografías, 30. Museo Nacional y Centro de Investigaciones de Altamira, Santander. *(Desde el punto microbiológico, las cuevas son ambientes subterráneos desarrollados la gran mayoría en rocas solubles de carbonato. Constituyen hábitats naturales con presencia de microorganismos específicos bien adaptados y que han evolucionado hasta alcanzar un equilibrio estable pero delicado, siendo muy sensible a intervenciones que pueden producir efectos impredecibles y no deseados. El estudio de los consorcios microbianos, presentado en este libro, es analítico, descriptivo y, a la vez, orientado al diseño de medidas de conservación preventiva para salvaguardar las pinturas rupestres.)*

Horn, Christian, Rich Potter y Mark Peternell

2023 Water flows and water accumulations on bedrock as a structuring element of rock art. En: Journal of Archaeological Method and Theory (2023): 828-854.

Loendorf, Lawrence y Nancy Medaris Stone

2025 Ten steps for recording pictographs & petroglyphs. Methods and technologies. xiii, 129 p. The University of Utah Press, Salt Lake City 2025. *(Manual práctico del procedimiento de documentación del arte rupestre, muy útil. Trata: qué es el arte rupestre – logística – la identificación y definición de paneles, el relevamiento de sus alrededores – documentación fotográfica y con dibujos, mejoramiento digital de imágenes – la relación con elementos del medio ambiente – mapeo del sitio – análisis de la composición de los pigmentos – cómo establecer la antigüedad del arte rupestre – trabajos en el laboratorio y el análisis de la tipología de las imágenes, su distribución – cómo preparar el informe sobre el sitio. En el anexo, los autores presentan su formulario de registro de un sitio. Esta obra refleja la experiencia adquirida por la organización Sacred Sites Research, fundada en 2010. Sus proyectos de investigación de sitios de arte rupestre incluyen trabajos multidisciplinarios*

que toman en cuenta las características del medio ambiente, arqueología, arte rupestre y los conocimientos de los pueblos nativos sobre estos lugares, muchas veces considerados de importancia histórica o lugares de ritos y ceremonias. De esta manera, el respeto de las nociones de los grupos nativos de su patrimonio cultural es un principio básico de los investigadores.)

Loendorf, Lawrence y Kathleen Rodrigues

2025 The implications of Fremont pottery in Montana. En: Arte, Vol. 14, N° 1. <https://doi.org/10.3390/arts14010017> *(Este artículo es fascinante ya que presenta un raro caso de relación entre cerámica y arte rupestre, basado en excelente trabajo arqueológico y documentación de arte rupestre.)*

Loendorf, Lawrence L., Karen L. Steelman y Amanda M.
2023 **Castañeda**

The Archer and the Shield-Bearing Warrior. En: American Antiquity, N° 88: 252-260. *(Pinturas rupestres en el sitio de Painted Coulee, Montana, EE.UU., representan tanto la tecnología del atlatl como la del arco. Los autores han utilizado oxidación de plasma seguida de espectrometría de masas con acelerador para fechar directamente por radiocarbono el material orgánico en dos muestras de pintura. La pintura roja de un antropomorfo, que sostiene un escudo y un posible atlatl y que está en conflicto con una persona que huye sosteniendo un arco, data de 1790 ± 50 RCYBP (cal 120-90 d.C.). Otro antropomorfo rojo, que usa raquetas de nieve y sostiene un arco, data de 1710 ± 45 RCYBP (cal 240-425 d.C.). Las fechas de radiocarbono para los minerales de oxalato subyacentes proporcionaron edades máximas para las pinturas que son consistentes con las edades directas. Este ejemplo temprano de arte rupestre Plains Biographic es significativo porque ilustra una escena entre un guerrero con escudo, un posible atlatl y un antropomorfo con un arco y una flecha en un momento en que los arcos comenzaron a usarse por primera vez en las llanuras del noroeste durante el Arcaico tardío.)*

Motta, Ana Paula, Sven Ouzman, Peter Veth et al.

2025 Linear Naturalistic Figures: a new Mid-to-Late Holocene Aboriginal rock art style from the northeast Kimberley, Australia. En: Australian Archaeology (2025), <https://doi.org/10.1080/03122417.2025.2457860>

Vézian, R., J.-P. Alzieu y R. Vézian

2024 La Grotte Ornée du Portel (Ariège, Pyrénées).
Chef d'Oeuvre de l'Art Préhistorique. Ariège
Pyrénées Département.

Viramontes Anzures, Carlos y Aline Lara Galicia (eds.)

2025 Fronteras rupestres en México. 291 p. Publicaciones
Enredars – Arte, Creación y Patrimonio
Iberoamericanos en Redes / Universidad Pablo de
Olivade. Sevilla, España. (*Ver reseña*)

Reseñas

Carlos Viramontes Anzures y Aline Lara Galicia (eds.): Fronteras rupestres en México. 291 páginas. Publicaciones Enredars – Arte, Creación y Patrimonio Iberoamericanos en Redes / Universidad Pablo de Olivade. Sevilla, España 2025

Este libro intenta ofrecer una nueva visión del arte rupestre en México, además, se ha incluido una contribución sobre Guatemala, lo que es un desafío enorme. Obviamente, en algunas regiones mexicanas contamos ya desde hace muchos años con investigaciones profundas y documentaciones detalladas de los grabados y pinturas rupestres de parte de equipos científicos, en otras regiones los estudios han progresado en las últimas décadas de forma significativa (ver, por ejemplo, Viramontes et al. 2012, Murray et al. 2016, Vega et al. 2021).

Los editores han reunido trabajos presentados en el sexto seminario Manifestaciones Rupestres en América Latina, que se realizó entre enero y marzo de 2024 bajo el lema “Fronteras Rupestres en México”, término que ellos entienden como “una construcción social... (que) representa un límite que separa al ‘otro’ o de lo ‘otro’, pero también cohesiona, identifica y proporciona identidad.” Se refieren a “estructuras móviles, simbólicas, liminales, tanto físicas como imaginarias, a partir de estructuras bien definidas... Las diferentes propiedades fisiográficas, como, por ejemplo, mar y tierra y/o su interpretación cosmogónica, ... han dado sentido a cómo entender la elección de lugares de algunas tradiciones rupestres... integrando características naturales y culturales.”

Los 13 artículos que componen el libro están organizados con un enfoque geográfico, de norte a sur, empezando con dos contribuciones sobre Baja California. Antonio Porcayo analiza los conjuntos rupestres ubicados en el extremo norte de la península postulando que el estilo La Rumorosa fue el resultado de interacciones entre las comunidades indígenas Kumiai y pobladores de origen español, mexicano o norteamericano a partir de la segunda mitad del siglo XVIII. Las representaciones incluyen figuras antropomorfas, aves, lagartijas, así como figuras ecuestres y cruces cristianas. María de la Luz Gutiérrez, en un ensayo magistral, analiza la tradición Gran Mural de las cordilleras centrales tomando en cuenta datos arqueológicos (con fechados desde 10.800 a.p.), la distribución de los sitios, las variantes estilísticas o subestilos y su posible relación con etnias o grupos lingüísticos. Propone que las figuras antropomorfas con distintas características, como las formas de cabeza y patrones cromáticos, se vinculan con la organización comunitaria en forma de linajes específicos. En este resumen, ella

recuerda que en tiempos históricos las rancherías indígenas cochimí consistían en familias pertenecientes a uno o más clanes patrilineales. También propone que algunas de estas figuras representan a ancestros o seres míticos.

En el siguiente capítulo, Joel Santos analiza el sitio de grabados Las Labradas en la costa de Sinaloa que se halla al borde del mar y ha sido objeto de registros y estudios intensivos (ver Murray et al. 2016: 251), en una zona donde el Trópico de Cáncer marca el límite más septentrional del sol en el hemisferio norte. El autor interpreta los petroglifos como expresiones “liminales” que definen espacios simbólicos. Se refiere en parte a los mitos y la cosmovisión de los pueblos indígenas huicholes, pero también a otros pueblos del mundo entero (Norteamérica, Mundo Antiguo de Europa), lo que a mí no me parece apropiado. Sigue el trabajo de César Armando Quijada sobre pinturas y grabados rupestres en Sinaloa y el estado vecino de Chihuahua que presentan una diversidad de técnicas y estilos, mientras faltan sus contextos culturales y cronológico. El autor hace énfasis en la necesidad de mayores investigaciones arqueológicas.

Alma Vega B. y Víctor Valdovinos P. presentan una aproximación al arte rupestre de San Luis Potosí y Tamaulipas en la Sierra Madre Oriental; distinguen entre pinturas prehispánicas y posteriores de tiempos históricos.

La contribución de Carlos Viramontes se dedica al arte rupestre de Querétaro y Guanajuato en la Sierra Gorda (centro norte de México), obra de cazadores recolectores nómadas y seminómadas, por un lado, y agricultores sedentarios de sociedades jerarquizadas, por otro. Define diferentes estilos y presenta una propuesta de su distribución que estaría vinculada con la carga simbólica de ciertos parajes y con recursos naturales como el agua y las materias primas.

Aline Lara y David Méndez presentan las pinturas del Valle de Mezquital en Hidalgo que pertenecen al periodo Postclásico, como muestran evidencias arqueológicas de tipo ceremonial relacionadas con el arte rupestre. Los autores consideran también la cosmovisión mesoamericana, que se relaciona con sierras y montaña, y la ritualidad en el paisaje. Mediante datos etnohistóricos, reconocen espacios divididos por límites geográficos, así como lugares de intersección y encuentro, atribuidos a mitos de origen. Informan que la sacralización del Mezquital por los mexicas (aztecas) sucede desde el Posclásico temprano. Los mapas y esquemas que ilustran este planteamiento son muy claros y didácticos.

Ana María Álvarez y Gianfranco Cassiano exponen otras facetas del arte rupestre de Hidalgo que se extienden

hasta Veracruz, en una zona que se ubica entre el Señorío de Meztitlán, la región huasteca y el imperio mexica, y que se caracteriza por una estructura multiétnica, con un acervo de manifestaciones rupestres desde el Arcaico tardío hasta la Colonia. Este estudio intenta relacionar las diversas facetas del arte rupestre con las fases arqueológicas e históricas. Además, se refiere a la concepción de espacios rituales de los indígenas otomí. En la actualidad, se reutiliza algunas pinturas rupestres, “se les da mantenimiento, se repintan, se copian y se reinterpretan, utilizando los medios actuales como pinturas comerciales y grabado con metal, por considerarse espacios de continuidad cosmogónica”.

Francisco Mendiola trata sitios en Puebla que en parte se vinculan con la tradición “Tlálloc Jornada Mogollón”, ampliamente difundido en Sinaloa, Chihuahua y el SO de los EE.UU. Propone un conjunto de iconografías desde la interacción entre los espacios del norte de México y Mesoamérica. En varios sitios existen grabados con escenas complejas y/o representaciones cosmogónicas que pertenecen al mundo de las culturas mesoamericanas.

Elena Mateos presenta arte rupestre de Tepoztlán, Morelos, del cual la mayor parte consiste en pinturas blancas con características formales que remiten tanto a la época posclásica como la clásica. Algunos de los conjuntos rupestres presentan superposición, encontrando en la capa inferior elementos realizados en color rojo que corresponden a un estilo diferente; comparaciones con pinturas de áreas vecinas, como Chalcatzingo y Ocotitlán, indican una posible antigüedad preclásica, a partir de 1.800 a.C. Por otro lado, también existen algunas pinturas que ya pertenecen a la Colonia. La autora distingue entre sitios “monumentales”, “donde la profusión iconográfica es mayor, así como la superposición de capas y, con ello, su reutilización en el tiempo”, y sitios “locales”, de menor tamaño y menos diversidad de las figuras, ubicados en zonas de difícil acceso. Analiza los diferentes motivos, su cantidad y difusión. El motivo mascariforme de “Tlaloc” (dios de lluvia) es interpretado como referencia al inframundo.

El arte rupestre en el oriente mexicano se presenta en los aportes de Josué Lozada sobre Chiapas y de Luis Alberto Martos sobre Yucatán. El primero recurre a la categoría de la estructura de diseño para referir a los patrones de composición; parte también de la categoría de frontera espacial para entender la distribución de los estilos. Presenta ejemplos de los periodos Preclásico, Clásico (destacadas pinturas mayas con figuras humanas y textos de glifos), Posclásico e Histórico. Finalmente, contrasta las interpretaciones de los arqueólogos con la información etnográfica maya lacandona, retomando un estudio de caso en el lago Mensabak, Selva Lacandona.

En su ensayo sobre arte rupestre de Yucatán, Luis Alberto Martos afirma que en la península de Yucatán se han registrado 51 cuevas con arte rupestre; en realidad la cantidad de sitios es mucho mayor: Fátima Tec Pool (com. pers., febrero de 2025) informa de la existencia de 80 sitios solamente en el Estado de Yucatán, sin tomar en cuenta Campeche y Quintana Roo. El autor distingue entre pinturas, más frecuentes en la parte occidental, y grabados que dominan la parte oriental, por lo que piensa que “quizá pudieran ser marcadores de territorios culturales distintos”. No aporta datos que pudieran reforzar esta tesis, tampoco respecto a su teoría de la difusión de los grabados desde el oriente hasta el centro de Yucatán. Postula cuatro posibles “estilos o tradiciones”: 1- “de rasgos más universales o tradicionales” (?), 2- de la cultura Maya clásica, 3- Maya tardía, 4- colonial. Esta clasificación de estilos resulta muy problemática. Martos confunde el “estilo maya temprano” con el “maya clásico”, por ejemplo, en el caso de la cueva Ch'on (que él denomina “Chom”), cuyas pinturas, según Andrea Stone (1989) corresponden al Clásico Tardío. Su estilo “Maya tardío”, que sería semejante a la iconografía del Posclásico, debería ser analizado en mayor profundidad. Dentro de su categoría del “Estilo Tradicional o Universal” – que no hace sentido – menciona las representaciones de manos, las que, sin embargo, en parte pertenecen a la tradición maya clásica o clásica tardía, en particular los diseños especiales (ver Strecker y Tec Pool, en prep.).

Finalmente, Marlen Garnica revisa las manifestaciones del arte rupestre en cinco regiones de Guatemala, enfocando en particular la región este, que cuenta con gran cantidad de sitios, variedad de estilos y técnicas de elaboración; a la vez se nota una escasez de investigaciones arqueológicas. La autora define su trabajo como una compilación del inventario de sitios rupestres en Guatemala, tarea muy necesaria que puede apoyar a futuros estudios. A la vez, destaca la urgencia de avanzar con el registro y la documentación del arte rupestre considerando “la depredación, el vandalismo, la falta de políticas de protección, el avance de desarrollo urbano, el cambio climático, la falta de educación, falta de interés institucional”.

En resumen, este libro ofrece avances significativos y resúmenes muy útiles de las investigaciones realizadas en los últimos años – con una notable excepción. Se trata de un campo de investigación muy dinámico. Felicito a los colegas de México y Guatemala por su trabajo y su iniciativa de difusión de sus resultados.

Matthias Strecker

Referencias:

Murray, William Breen, Francisco Mendiola, María de la 2016 Luz Gutiérrez y Carlos Viramontes

Rock art research in Mexico (2010-2014). En: *Rock Art Studies: News of the World*, V (P. Bahn, N. Franklin, M. Strecker y E. Devlet, eds.): 245-265. Archaeopress Archaeology, Oxford.

Stone, Andrea

1989 Actun Ch'on, Oxkutzcab, Yucatán, una cueva Maya con pinturas del Clásico Tardío. En: *Boletín de la Escuela de Ciencias Antropológicas de la Universidad de Yucatán*, Año 16, N° 99: 24-35. Mérida, Yucatán.

Strecker, Matthias y Fátima Tec Pool

Imágenes de manos en cuevas mayas: Una nueva aproximación. En: *Arte rupestre en el sur-sureste de México y Centroamérica. Retos, avances y perspectivas* (F. Valencia Suárez y R. Llanes Salazar, eds.). Revista Península. Centro Peninsular en Humanidades y Ciencias Sociales, UNAM, México, D.F. (en prep.)

Vega, Alma, Carlos Viramontes, María de la Luz Gutiérrez
2021 et al.

Rock art research in Mexico (2015-2019). En: *Rock Art Studies: News of the World*, VI (P. Bahn, N. Franklin y M. Strecker, eds.): 222-241. Archaeopress Archaeology, Oxford.

Viramontes, Carlos, William Breen Murray, María de la Luz
2012 Gutiérrez y Francisco Mendiola

Continuing progress in Mexican rock art research. En: *Rock Art Studies: News of the World*, IV (P. Bahn, N. Franklin y M. Strecker, eds.): 264-287. Archaeopress Archaeology, Oxford.

Querejazu Lewis, Roy y Raoni Valle: Rethinking the Nordeste Tradition in Bolivia: The Dry Diagonal Hypothesis. En: *Rock Art Research*, Vol. 41, N° 2 (2024): 119-145.

En el resumen de su artículo, los autores se refieren a las similitudes entre ciertas pinturas rupestres de la Chiquitania del oriente boliviano y la Tradición Nordeste en los estados Piauí y Rio Grande do Norte, Brasil, regiones separadas por una distancia de 3000 km, lo que – según ellos – permite pensar en contactos culturales e intercambios desde el Pleistoceno Tardío y Holoceno Temprano. Postulan que grupos indígenas portadores de la Tradición Nordeste fueron los creadores de parte del arte rupestre en el sureste de Bolivia y pretenden aportar “elementos biogeográficos, del paleo medio ambiente, etnoecológicos y ontológicos” que serían la base para una hipótesis que explicaría algunos aspectos del arte rupestre encontrado en ambas regiones.

La temática es interesante y, en realidad, el parecido entre el arte rupestre del Municipio de Roboré en la Chiquitania de Santa Cruz / Bolivia y ciertas representaciones del arte rupestre del NO del Brasil es sorprendente. Sin embargo, el estudio de los dos autores tiene graves falencias. Hablan del arte rupestre de la Chiquitania en general, aunque deberían hablar solo del Municipio de Roboré. El arte rupestre de otras partes de la Chiquitania como Concepción y San José de Chiquitos es diferente, como se evidencia de las excelentes documentaciones y publicaciones de Carlos Kaifler.

Los autores no toman en cuenta los antecedentes de investigación de parte de la SIARB, por ejemplo, el primer proyecto de 2004/2007 o el proyecto realizado desde el año 2020 hasta la actualidad, aunque han incluido una referencia al libro de M. Strecker, F. Taboada y P. Lima (2022) en la bibliografía; parece que no lo han leído, además ignoran totalmente los estudios publicados en los Boletines 36, 37 y 38 de la SIARB. Tienen conocimientos superficiales del arte rupestre de Roboré. Mencionan la existencia de más de 80 sitios de arte rupestre en el Municipio de Roboré y la región de San José (donde las manifestaciones rupestres son notablemente diferentes), al parecer, según datos de la conferencia de la SIARB en el congreso de CEPAD en noviembre pasado, en el que Roy Querejazu Lewis estuvo presente algún rato. Ellos mencionan su inspección de cuatro (!) sitios y de la literatura toman datos de otros. En realidad, el equipo de la SIARB entretanto ha llegado a un registro de más de 100 sitios en el municipio de Roboré. El panorama del arte rupestre de Roboré es sumamente complejo, como los Querejazu Lewis y Valle también mencionan (p. 128: “desarrollos culturales y regionales diferentes”).

Respecto a las características parecidas entre ciertas pinturas rupestres de Roboré y de Piauí, en particular, la Tradición Nordeste y el Estilo Seridó, consideran, en primer lugar, las figuras antropomorfas, por ejemplo, en la cueva Juan Miserendino, que Strecker et al. (2023: 101-102) han definido como los tipos 1 y 2 de un análisis inicial de 17 tipos. Además, hacen notar el parecido entre representaciones de ñandú esquemáticas de ambas regiones (p. 128-129, 135). Esto es cierto, sin embargo, figuras muy parecidas del ñandú existen también en el sur de Bolivia (Tarija) y el NO argentino. Por otro lado, hay una considerable variedad estilística en las representaciones de ñandú en las pinturas rupestres de Roboré (ver Strecker et al. 2024: Figs. 46-48).

R. Querejazu L. y R. Valle (p. 136) toman en serio la datación temprana para el arte rupestre de Roboré, propuesta por Danilo Drakic, basada en muestras C14 de su excavación en la cueva Juan Miserendino, aunque Drakic solo difundió sus hallazgos en un muy breve informe en un periódico, no existe una publicación científica y hay muchas

dudas sobre lo que se dató en una excavación muy rápida; además es un sitio muy perturbado por los buscadores de un supuesto tesoro.

Parece que Querejazu L. y Valle se dan cuenta de algunas debilidades de su trabajo, ya que ellos mismos caracterizan sus conclusiones tentativas como “conjetura” (p. 131), como “información preliminar y no científica” (p. 134).

En el centro de su argumentación está la supuesta antigüedad del Estilo Seridó, considerado por algunos investigadores brasileños como sub-estilo de la tradición Nordeste. Querejazu L. y Valle (p. 136) se refieren a Gabriela Martin (1996) quien ha estimado una antigüedad de 9.000 años para este estilo. Sin embargo, Martin, en su libro “Pré-História do Nordeste do Brasil” (1995, p. 235) se expresa con mucha cautela y dice que “a sub-Tradição Seridó poderia ter uma cronologia inicial de 9.000-8.000 anos, mas isto é, no momento, uma hipótese e deverá ser ainda confirmada”. Por otro lado, A.-M. Pessis y G. Martin (2020) informan que en la región de Seridó ya había población humana hace 9.000 años, pero hacen énfasis en que no existe ninguna datación del arte rupestre regional y que solamente pueden distinguir entre dos fases, una antigua y otra reciente. Al respecto, André Prous considera que Seridó es más bien una Tradición y no un Estilo, y que debe ser separado de la Tradición Nordeste.

Además, Prous piensa que una parte de la Tradición Nordeste puede tener bastante menor antigüedad, por ejemplo, en el caso de las pinturas parecidas en Peruaçu - Minas Gerais, que en las superposiciones de motivos siempre sobreponen las pinturas San Francisco (geométricas) y son claramente tardías. En Lagoa Santa, las figuras de la fase Ballet (que él considera emparentadas a Seridó) siempre sobreponen las figuras zoomorfas Planalto.

Querejazu L. y Valle también se refieren a supuestas características del Estilo Agreste, aunque no aclaran cuáles. Pretenden que manifestaciones de “culturas de ceramistas-agricultores” en Roboré estarían en superposición sobre las de cazadores-recolectores (p. 128). No especifican las características de cada una de estas supuestas tradiciones. En el proyecto actual de la SIARB en Roboré, M. Strecker ha trabajado por varios años en una aproximación a las secuencias de pinturas, pero todavía le falta mucho que

hacer. De todas maneras, ya ha podido analizar más de 130 casos de superposiciones en 35 sitios; claramente hay una cantidad considerable de figuras de la Tradición Geométrica debajo de figuras naturalistas. Por otro lado, André Prous considera que la llamada Tradición Agreste es una mezcla de tres unidades estilísticas diferentes.

Matthias Strecker y André Prous

Referencias:

- Martin, Gabriela
1996 Pré-História do Nordeste do Brasil. Ed. Universitaria da Universidade Federal de Pernambuco, Recife.
- Pessis, A.-M. y G. Martin
2020 As pinturas rupestres da Tradição Nordeste na região do Seridó, RN, no contexto da arte rupestre brasileira. En: Clio Arqueológica, Vol. 35, Nº 3: 18-59. Universidade Federal de Pernambuco.
- Strecker, M., A. Drawert, A. M. Van Dyck, P. Lima, W.
2023 Castellón y E. Kühne
Representaciones antropomorfas en las pinturas rupestres del Municipio de Roboré (Santa Cruz, Bolivia). En: Boletín Nº 37: 93-129. SIARB, La Paz.
- Strecker, M., D. Rumiz, A. Drawert y A. M. Van Dyck
2024 Figuras zoomorfas en las pinturas rupestres del Municipio de Roboré (Santa Cruz, Bolivia). En: Boletín Nº 38: 80-113. SIARB, La Paz.
- Strecker, Matthias, Freddy Taboada y Pilar Lima (eds.)
2022 Arte Rupestre de Roboré. Guía para Visitantes. Rock Art of Roboré. A Visitors' Guide. 84 p. SIARB, Gobierno Autónomo Municipal de Roboré, Fundación Gerda Henkel, Embajada de Suiza – Solidar Suisse. La Paz 2022.

Agradecimiento

Agradecemos el apoyo recibido de parte de CORIMEX LTDA, cuyo aporte ha contribuido para la publicación de este Boletín.

Publicaciones de la SIARB

Boletín anual con noticias internacionales, artículos sobre el arte rupestre de Bolivia y otros países sudamericanos y bibliografías. Textos en español con resúmenes en inglés. ISSN 1017-4346.

Boletín N° 1 (mayo de 1987, 39 p.). Edición limitada, casi agotada.

Boletín N° 2 (junio de 1988, 66 p.) con artículos sobre el arte rupestre de Bolivia y Argentina.

Boletín N° 3 (junio de 1989, 82 p.) con artículos sobre la datación de las obras de arte rupestre y sobre arte rupestre de Bolivia, Perú, Argentina, Chile y Brasil.

Boletín N° 4 (junio de 1990, 92 p.) incluye artículos sobre la práctica de tizar los petroglifos y sobre arte rupestre en Bolivia, Perú, Argentina y Brasil.

Boletín N° 5 (octubre de 1991, 110 p.) con artículos sobre la datación del arte rupestre, petroglifos de Bolivia y geoglifos de Chile y Perú.

Boletín N° 6 (noviembre de 1992, 94 p.) incluye artículos sobre la ética para sacar muestras, reuniones de especialistas en arte rupestre en Sudáfrica y China, arte rupestre en Jujuy/Argentina, Minas Gerais/Brasil, Tacna/Perú y Oruro/Bolivia.

Boletín N° 7 (octubre de 1993, 109 p.) incluye artículos sobre el congreso de Cairns, Australia, y arte rupestre de México, Brasil, Chile y Bolivia.

Boletín N° 8 (noviembre de 1994, 110 p.) incluye artículos sobre reuniones en India, EE.UU., Brasil y arte rupestre de la Prov. de Catamarca/Argentina y Prov. Modesto Omiste, Depto. de Potosí/Bolivia.

Boletín N° 9 (noviembre de 1995, 96 p.) incluye artículos sobre el arte rupestre temprano en Norte América, el arte rupestre más antiguo en Sudamérica, arte rupestre de Argentina, Brasil y Bolivia.

Boletín N° 10 (octubre de 1996, 78 p.) incluye siguientes estudios sobre la calibración computarizada a color en las fotografías de arte rupestre; facsímiles de sitios en Francia; arte rupestre en el desierto de Tarapacá, Chile; pinturas rupestres de Naranjani, Prov. Inquisivi, Depto. de La Paz, Bolivia.

Boletín N° 11 (noviembre de 1997, 97 p.) incluye informes sobre el Congreso Internacional de Arte Rupestre (Cochabamba, abril de 1997) y los siguientes artículos:

J. Greer: El arte rupestre del sur de Venezuela: una síntesis, p. 38-52.

I. Daillant: La Salina de los Chimanos y la destrucción de sus petroglifos, p. 53-67.

C. Kaifler: Yanamí, un sitio de arte rupestre en el Depto. de Santa Cruz, p. 68-75.

C. y L. Methfessel: Arte rupestre en la “Ruta de la Sal” a lo largo del Río San Juan del Oro, p. 76-84.

Boletín N° 12 (septiembre de 1998, 100 p.) incluye los siguientes artículos:

M. Lazarovich: Sitio arqueológico de Santa Rosa de Tastil, Salta, Argentina – Monumento Histórico Nacional, p. 10-12.

M. Consens: Nueva aproximación al arte rupestre de la cuenca del Río de La Plata, p. 18-25.

R. G. Bednarik: Cúpulas: el arte rupestre más antiguo que se ha preservado, p. 26-35.

C. y L. Methfessel: Cúpulas en rocas de Tarija y regiones vecinas. Primera aproximación, p. 36-47.

R. Querejazu Lewis: Tradiciones de cúpulas en el departamento de Cochabamba, p. 48-58.

A. Meyers: Las campañas arqueológicas en Samaipata, 1994-1996. Segundo informe de trabajo, p. 59-86.

M. Strecker: Reseña: Arte Prehistórico de América, por J. Schobinger (1997), p. 92-94.

A. Fernández Distel: Reseña: Serranópolis II. As pinturas e gravuras dos abrigos, por P. Schmitz et al. (1997), p. 94-95.

A. Fernández Distel: Reseña: As pinturas do projeto Serra Geral, sudoeste da Bahia, por P. Schmitz et al. (1997), p. 95-96.

M. Strecker: Reseña: Journey through the Ice Age, por P. Bahn y J. Vertut (1997), p. 96-97.

C. Kaifler: Indian Rock Art and its Global Context, por K. Kumar Chakravarty y R. Bednarik (1997), p. 97.

Boletín N° 13 (octubre de 1999, 80 p.) incluye los siguientes artículos:

B. Murray: IRAC 99. Reporte de actividades del 12º Congreso Internacional de Arte Rupestre, p. 21-22.

T. Lenssen-Erz: ¿Atacan los osos polares a los pingüinos? La investigación en el norte y sur de

Africa, p. 23-28.

Muñoz C.: Estado actual de las investigaciones en arte rupestre colombiano, p. 29-45.

P. Clarkson, L. Briones, G. Johnson, W. Johnson y E. Johnson: La percepción de geoglifos por visión aérea, p. 46-52.

Kaifler: Los petroglifos de Capinsal, Depto. de Santa Cruz, Bolivia, p. 53-63.

R. Querejazu Lewis: La Virgen de la Purísima - continua el arte rupestre de Palmarito, p. 64-66.

Boletín N° 14 (septiembre del 2000, 88 p.) incluye los siguientes artículos:

A. Prous: Parque Nacional Peruaçu, Minas Gerais, Brasil, p. 12-14.

Künne: Proyecto de ley sobre arte rupestre en Panamá, p. 15-16.

M. Hernández Llosas: Simposio Arqueología del Arte, Córdoba 1999, p. 17-18.

M. Künne y A. Blanco: La documentación de petroglifos en el valle de El General, Costa Rica, p. 20-24.

P. Kaulicke et al.: La estación Alto de las Guitarras, Depto. La Libertad, Costa Norte del Perú, p. 25-28.

M. Podestá, M. Onetto y D. Rolandi: Cueva de las Manos del Río Pinturas (Argentina) - Patrimonio de la Humanidad, p. 29-42.

R. Cordero, J. Pinto e I. Salazar: Los petroglifos de Piso Firme en el oriente boliviano, p. 43-58.

S. Avilés: Perfil de proyecto para la conservación de la roca esculpida de Samaipata, p. 59-69.

F. Moll: Ideas para medidas de preservación del cerro esculpido "El Fuerte", Samaipata, Bolivia, p. 70-71.

E. Charola y F. Henriques: Consideraciones sobre la conservación de la roca esculpida del Fuerte de Samaipata, Bolivia, p. 72-75.

M. Strecker: Reseña: The Archaeology of Rock Art, por C. Chippindale y P. Taçon (1998), p. 82-83.

M. Strecker: Reseña: El arte rupestre del antiguo Perú, por J. Guffroy (1999), p. 83-84.

Boletín N° 15 (octubre del 2001, 90 p.) incluye informes sobre el V Simposio Internacional de Arte Rupestre (Tarija, septiembre del 2000) y los siguientes artículos:

M. Michel López y L. Methfessel: Sama, Tarija: arqueología y arte rupestre, p. 21-23.

M. Künne: I curso universitario del arte rupestre en América Central, p. 23-24.

M. Strecker y F. Taboada: Calacala, Monumento Nacional de arte rupestre, p. 40-62.

M. Podestá y D. S. Rolandi: Marcas en el desierto. Arrieros en Ischigualasto (San Juan, Argentina), p.

63-73.

F. Taboada: Reseña: El arte rupestre de la cuenca del río Mizque, por R. Querejazu Lewis (2001), p. 81.

M. Strecker: Reseña: Actas y Memorias del XI Congreso Nacional de Arqueología Argentina, 4ª parte (1997) / Arte en las Rocas, por M. Podestá y M. de Hoyos (eds., 2000), p. 81-83.

J. Schobinger: Reseña: Les chamanes de la préhistoire, por J. Clottes y D. Lewis-Williams (2ª ed. aumentada 2001), p. 83-84.

M. Strecker: Reseña: Legacy on the rocks, the prehistoric hunter-gatherers of the Matopo Hills, Zimbabwe, por E. Parry (2000), p. 85.

Boletín N° 16 (octubre del 2002, 90 p.) incluye los siguientes artículos:

J. Lasheras et al.: El nuevo museo de Altamira, p. 23-28.

J. B. Belardi y R. A. Goñi: Distribución espacial de motivos rupestres en la cuenca del lago Cardiel (Patagonia Argentina), p. 29-38.

R. Hostnig: Interrogantes sobre las piedras grabadas en templos coloniales del sur del Perú, p. 39-46.

P. Lima, R. Cordero, M. Strecker y F. Taboada: Los petroglifos de Quila Quila, Chuquisaca, Bolivia, p. 47-76.

Boletín N° 17 (octubre del 2003, 100 p.) incluye los siguientes artículos:

R. Hostnig: Macusani, Repositorio de arte rupestre milenar en la Cordillera de Carabaya, Puno – Perú, p. 17-35.

M. Strecker: Arte rupestre de Betanzos, Depto. de Potosí, Bolivia. Aproximación a su cronología, p. 36-53.

P. Lima, J. M. López, M. Maldonado y W. Castellón: Prospección arqueológica en la cuenca de Calacala, Depto. de Oruro, Bolivia. Resultados preliminares, p. 54-65.

V. Mendoza E.: Proyecto de preservación del arte rupestre de Inkamachay y Pumamachay (Chuquisaca, Bolivia), p. 66-81.

Boletín N° 18 (octubre del 2004, 88 p.) incluye los siguientes artículos:

M. Strecker: VI Simposio Internacional de Arte Rupestre, Jujuy, Argentina, p. 23-27.

L. Ribeiro: Noticias de las investigaciones en arte rupestre prehistórico brasileño (2002 a 2004), p. 28-30.

R. Ventura y L. Quirós: Petroglifos de Menocucho: Un nuevo sitio rupestre en el valle de Moche, p. 31-39.

R. Hostnig: Arte rupestre postcolombino de la Provincia Espinar, Cusco, Perú, p. 40-64.
 A. Fernholz, M. Strecker y F. Taboada: Pinturas Rupestres de Sorata, Depto. de La Paz, Bolivia, p. 65-70.
 R. Cordero: Las Pinturas Rupestres de Sincho de Gallo, Las Lauras, Mairana (Santa Cruz, Bolivia), p. 71-75

Boletín N° 19 (octubre del 2005, 88 p.) incluye los siguientes artículos:

R. Hostnig y M. Strecker: I Simposio Nacional de Arte Rupestre – Cusco, Perú 2004, p. 19-23.
 M. Künne: Nuevos estudios y enfoques sobre los petrograbados de Panamá, p. 24-27.
 M. van Hoek: Los petroglifos de Muralla y Pakra, valle de Pisco, p. 28-37.
 P. Cruz: El lado oscuro del mundo. Una cartografía de la percepción de los sitios arqueológicos en los andes meridionales (Laguna Blanca, Catamarca – Argentina, y Potosí – Bolivia), p. 38-48.
 J. Loubser y F. Taboada: Conservación en Incamachay: limpieza de graffiti, p. 49-57.
 C. Kaifler: Los petroglifos de Huirapucuti, Charagua, Depto. de Santa Cruz, Bolivia, p. 58-74.

Boletín N° 20 (noviembre del 2006, 106 p.) incluye los siguientes artículos:

C. Kaifler: Los petroglifos del sitio La Cruz, Mutún, Depto. de Santa Cruz, Bolivia, p. 18-45.
 R. Hostnig: Distribución, iconografía y funcionalidad de las pinturas rupestres de la época Inca en el departamento del Cusco, Perú, p. 46-76.
 F. Gallardo et al.: Nuevas perspectivas en el estudio del arte rupestre en Chile, p. 77-87.
 J. Schobinger: Reseña: A. M. Pessis, Imagen da Pré-história. Parque Nacional Serra da Capivara (2003), p. 96-97.
 J. Schobinger: Reseña: El Arte Rupestre de Argentina Indígena (3 tomos, Buenos Aires 2005), p. 97-98.
 A. Prous: Reseña: T. Heyd y J. Clegg, eds., Aesthetics and Rock art (2005), p. 100-101.

Boletín N° 21 (noviembre del 2007, 105 p.) incluye los siguientes artículos:

S. Calla M.: Documentación de las pinturas de la cueva de Juan Miserandino, Reserva Municipal del Valle de Tucavaca, Depto. de Santa Cruz, p. 17-37.
 F. Taboada: Diagnóstico de conservación del Sitio Juan Miserandino, Municipio de Roboré, Depto. de Santa Cruz, p. 38-45.
 F. Taboada: Registro y diagnóstico de conservación de las pinturas de la cueva de Mataral, Depto. de

Santa Cruz, p. 46-67.

R. Hostnig: Hallazgos recientes en el Valle del Vilcanota, Cusco, refuerzan la hipótesis sobre existencia de arte rupestre Inca, p. 68-75.

M. van Hoek: Petroglifos chavinoides cerca de Tomabal, Valle de Virú, Perú, p. 76-88.

J. Schobinger: Reseña: D. Fiore y M. Podestá, eds., Tramas en la Piedra. Producción y usos de arte rupestre (2007), p. 96-98.

Boletín N° 22 (noviembre del 2008, 100 p.) incluye los siguientes artículos:

F. Taboada: El arte rupestre de la Cueva de Paja Colorada, Municipio de Moro Moro, Depto. de Santa Cruz, p. 17-40.

I. Wainwright y M. Raudsepp: Identificación de pigmentos de pinturas rupestres de Paja Colorada, Prov. Vallegrande, Depto. de Santa Cruz, p. 41-45.

R. Hostnig: El patrimonio rupestre de Macusani-Corani en la Provincia de Carabaya, Puno, no está a salvo. Campaña en curso para evitar su destrucción, p. 46-56.

R. Hostnig: Una nueva mirada a las pinturas rupestres de Quellkata en el Departamento de Puno, Perú, p. 57-67.

M. Sepúlveda: Pinturas rupestres de la Precordillera de Arica (norte de Chile). Re-evaluación a 40 años de la obra pionera de Hans Niemeyer, p. 68-79.

M. Strecker, C. y L. Methfessel: Las representaciones de animales felínicos en el arte rupestre del sur de Bolivia, p. 80-85.

Boletín N° 23 (octubre del 2009, 91 p.) incluye los siguientes artículos:

M. Strecker: El Congreso “Global Rock Art”, São Raimundo Nonato, Piauí, Brasil 2009, p. 22-24.

R. Hostnig: Sumbay: a 40 años de su descubrimiento para la ciencia, p. 25-48.

R. Mark y E. Billo: Recientes aplicaciones del mejoramiento digital de imágenes en la documentación de Arte Rupestre de Bolivia, p. 49-58.

M. Strecker, F. Taboada, C. Rivera y P. Lima: El Parque Arqueológico de Lajasmayu, Betanzos - avances de proyecto, p. 59-71.

J. Elizaga y R. Hostnig: Grabados de manos en la Meseta Tutacachi, Departamento de Oruro, Bolivia. Primera aproximación, p. 72-81.

Boletín N° 24 (noviembre del 2010, 102 p.) incluye los siguientes artículos:

M. Strecker y R. Hostnig: Una modalidad estilística peculiar de petroglifos en el Sur del Perú, p. 21-50.

M. Corbalán et al.: Rocas grabadas en las Verdes Yungas. Medidas de protección en torno al petroglifo de Piedra Pintada, San Pedro de Colalao (Tucumán, Argentina), p. 51-59.

R. Mark y M. Strecker: Aplicaciones del mejoramiento digital de imágenes en la documentación de Arte Rupestre de Betanzos, Bolivia, p. 60-67.

P. Lima y F. Taboada: El arte rupestre de Caraviri, Chuquisaca - Bolivia y su posible relación con la ritualidad y el movimiento de poblaciones, p. 68-86.

Boletín N° 25 (noviembre del 2011, 102 p.) incluye los siguientes artículos:

T. Gisbert, M. Podestá y J. Clottes: Felicitaciones a la SIARB por su 25 Aniversario, p. 18-19.

F. Taboada, M. Strecker, P. Lima y C. Rivera: 25 Años SIARB – logros, desafíos, proyecciones, p. 20-42.

C. Kaifler: Las pinturas rupestres de Yacuses, Depto. de Santa Cruz, Bolivia, p. 43-64.

F. Taboada: Chirapaca: Reflexiones a partir del mejoramiento de las imágenes fotográficas, p. 65-70.

M. Strecker, R. Saavedra y R. Mark: El arte rupestre de Lik'ichiri Cueva, Betanzos, Depto. de Potosí, Bolivia, p. 71-81.

L. Ferraro y M. Strecker: VIII Simposio Internacional de Arte Rupestre, Tucumán, Argentina (2010), p. 82-83.

A. R. Martel y P. S. Escola: Bloques y arte rupestre en la quebrada de Miriguaca Depto. Antofagasta de la Sierra, Catamarca, Argentina), p. 84-92.

J. A. Lasheras, P. Fatás y F. Allen: Arte rupestre en Paraguay: sitios con grabados de estilo de pisadas asociados a industria lítica sobre lascas planoconvexas, p. 93-100.

Boletín N° 26 (octubre del 2012, 93 p.) incluye los siguientes artículos:

El Congreso Internacional “Arqueología y Arte Rupestre – 25 Años SIARB”, p. 19-32.

M. Strecker, L. Methfessel, C. Rivera, F. Taboada y P. Lima: Caminos destruyen sitios de arte rupestre en Bolivia, p. 33-40.

C. Methfessel, L. Methfessel y M. Strecker: Representaciones de serpientes en el sur de Bolivia – una aproximación preliminar, p. 41-54.

M. Strecker: El Arte Rupestre de Lik'ichiri Cueva, Betanzos, Depto. de Potosí – nota adicional, p. 55.

R. Hostnig: Pinturas rupestres postcolombinas de la región de Escoma, Depto. de La Paz, Bolivia, p. 56-58.

J. Guffroy: Checta, un sitio de petroglifos en la costa central del Perú, p. 59-74.

Boletín N° 27 (noviembre del 2013, 124 p.) incluye los siguientes artículos:

M. Podestá: Uruguay: estudio comparativo de la localidad rupestre de Chamangá, p. 17-19.

M. Strecker y W. B. Murray: El Congreso Internacional de ARARA/IFRAO 2013, p. 22-23.

N. Franklin: Novedades de arte rupestre de Australia: perspectivas de las investigaciones recientes, administración y conservación, p. 24-31.

F. Taboada, C. Rivera, P. Lima, M. Strecker y M. L. Soux: El proyecto del arte rupestre de Peñas, Prov. Los Andes, Depto. de La Paz, p. 32-45.

R. Cordero, M. Strecker, M. Muñoz y M. L. Choque: El arte rupestre de Chaupisuyo (Municipio Morochata, Depto. de Cochabamba) - una aproximación preliminar, p. 46-66.

F. Fauconnier: Los grabados de La Pintada (Depto. de Chuquisaca, Proyecto Río San Juan del Oro), p. 67-86.

M. A. Arenas: Significantes rupestres coloniales del sitio Toro Muerto (Chile), p. 87-104.

Boletín N° 28 (julio del 2014, 95 p.) incluye los siguientes artículos:

M. Strecker, R. Hostnig y M. Sepúlveda: Jean Guffroy (1949-2013), Pionero en los estudios del arte rupestre peruano, p. 26-29.

F. Taboada, M. Strecker, C. Kaifler y P. Lima: Infraestructura en sitios de arte rupestre - ¿protección o destrucción?, p. 30-42.

L. Methfessel, C. Methfessel y M. Strecker: Representaciones de vulvas en el arte rupestre del sur de Bolivia, p. 43-56.

P. Cruz y A. Martínez: Signos, significantes y sentidos furtivos. Los grabados rupestres de Cangrejillos (Provincia de Jujuy, Argentina), p. 57-77.

Boletín N° 29 (julio del 2015, 105 p.) incluye los siguientes artículos:

P. Kaulicke, E. Tsurumi y C. Morales Castro: Arqueología y paisaje del arte rupestre formativo en la costa norte del Perú, p. 18-24.

A. Prous: X Simposio Internacional de Arte Rupestre, Teresina, Brasil 2014, p. 25-27.

M. Arenas, P. Lima, C. Tocornal y L. Alvarado: El arte rupestre de Q'urini, Oruro - Bolivia. Estudio preliminar, p. 28-50.

P. Cruz: Tatala Purita o el influjo del rayo. Arte rupestre anicónico en las altas tierras surandinas (Potosí, Bolivia), p. 51-70.

S. Pastor, A. Recalde, L. Tissera, M. Ocampo, G.

Truyol, S. Chiavassa-Arias: Chamanes, guerreros, felinos: iconografía de transmutación en el noroeste de Córdoba (Argentina), p. 71-85.

Boletín N° 30 (julio del 2016, 104 p.) incluye los siguientes artículos:

M. Strecker y W. B. Murray: Congreso internacional de arte rupestre, Cáceres, España 2015, p. 27-30.

G. Muñoz, J. Trujillo T. y C. Rodríguez: Los proyectos de GIPRI 2011- 2015. Procesos de investigación del arte rupestre de Colombia, p. 31-35.

V. Meier, Z. Guerrero, E. Cerrillo-Cenca y M. Sepúlveda: Pinturas rupestres de la precordillera de Arica (norte de Chile). Nuevos avances y síntesis preliminar para cuenca del río Tignamar, p. 36-47.

M. Strecker, R. Cordero y R. Saavedra: La cueva Inka Qaqa y sus representaciones policromas en el contexto del arte rupestre de Betanzos, Potosí, Bolivia, p. 48-67.

M. C. Rivet: Arte en contextos chullparios. Primera aproximación a las manifestaciones rupestres de Coranzulí (Jujuy, Argentina), p. 68-83.

Boletín N° 31 (julio del 2017, 119 p.) incluye los siguientes artículos:

F. Taboada, C. Rivera, P. Lima y M. Strecker: El Simposio “30 años de investigación del arte rupestre de Bolivia”, p. 22-27.

A. Nielsen: Arte rupestre en el Altiplano de Lipez (Potosí, Bolivia), p. 28-33.

F. Fauconnier, M. Strecker y L. Methfessel: Representaciones de objetos de metal en el arte rupestre del sur de Bolivia, p. 34-57.

D. Fiore, A. Acevedo y N. V. Franco: Pintando en La Gruta. Variabilidad y recurrencias en la producción de arte rupestre en una localidad del Extremo Sur del Macizo del Deseado (Santa Cruz, Patagonia, Argentina), p. 58-74.

R. Hostnig: Intiyoq Rumi, un campo de petroglifos en la sierra de Cusco, Perú, p. 75-98.

Boletín N° 32 (julio del 2018, 117 p.) incluye los siguientes artículos:

J. Berenguer: La exposición sobre el arte rupestre de Taira en el Museo Chileno de Arte Precolombino, p. 23-30.

F. Mena, Camila Muñoz, D. Artigas, Rosario Cordero y N. Calderón: Primer registro de grabados en Aisén (Patagonia Central, Chile), p. 31-35.

K. Juszczak, J. Z. Wołoszyn y A. Rozwadowski: Documentando Toro Muerto (Arequipa, Perú). Informe de las temporadas 2015-2017, p. 36-42.

R. Ventura Ayasta: Homenaje a Cristóbal Campana Delgado, p. 43-47.

M. Strecker, R. Cordero y M. Torrico: Las pinturas rupestres de Umantiji, comunidad Chirini Tiquimani (Umapalca, Zongo, La Paz), p. 48-72.

R. Hostnig: Caracterización del arte rupestre temprano de Espinar, Cusco, p. 73-98.

D. A. Proulx, Reseña: R. Lasaponara, N. Masini y G. Orefici (eds.), *The Ancient Nasca World. New Insights from Science and Archaeology* (2016), p. 108-109.

M. Strecker, Reseña: M. Lorblanchet y P. Bahn: *The First Artists. In search of the world's oldest art* (2017), p. 109-110.

Boletín N° 33 (julio del 2019, 114 p.) incluye los siguientes artículos:

M. Strecker, A. Troncoso y Á. Durán: XI Simposio Internacional de Arte Rupestre, La Serena, Chile, 22-27 de Octubre, 2018, p. 19-23.

R. Hostnig: Paleomadrigueras con petroglifos: el caso de Llamamachay en Colquemarca, Cusco, p. 24-35.

M. P. Falchi y L. A. Gutiérrez: Nuevos aportes a la arqueología de la Pampa Grande: Las representaciones rupestres de la Cueva Tatacalo (Salta, Argentina), p. 36-41.

T. Bray, S. Chávez Farfán, M. Alejo Ticona y S. Chávez: Recientes excavaciones en Intinqala: Un sitio de ocupación inca en Copacabana, Bolivia, p. 42-71.

R. Cordero, M. Strecker y F. Taboada: Arte rupestre en los Yungas, La Paz. Una primera aproximación a partir de tres sitios, p. 72-93.

Boletín N° 34 (julio del 2020, 100 p.) incluye los siguientes artículos:

M. Strecker y M. P. Falchi: Tercer Congreso Nacional de Arte Rupestre, Buenos Aires, 5-8 de noviembre, 2019, p. 28-30.

R. Hostnig: Congreso Internacional de Arte Rupestre Amazónico en Chachapoyas, Perú, p. 31-36.

J. Woloszyn, L. González y A. Rozwadowski: Proyecto de investigación arqueológica Toro Muerto (Arequipa, Perú). Informe de las temporadas 2018-2019, p. 37-47.

R. Saavedra: Aproximación al arte rupestre del sitio Ayasamana, región de Manquiri, Potosí, p. 48-65.

P. Cruz: El inka en su mínima expresión: un *t'oqapu* en el arte rupestre de la región de Potosí, p. 66-71.

C. Kaifler: Los petroglifos de “Chima del Tigre” (El Carmen del Rivero), en el marco del arte rupestre del SE del Depto. de Santa Cruz, p. 72-79.

M. Strecker, Reseña: G. A. Gardner et al.: *El arte rupestre del Cerro Colorado* (2018), p. 89-90.

M. Strecker, Reseña: American Indian Rock Art, Vol. 45 (2019), p. 90-91.

Boletín N° 35 (julio del 2021, 105 p.) incluye los siguientes artículos:

M. I. Hernández Llosas, A. Scaro, E. Calomino y V. Bernal: Quebrada de Humahuaca: Arte en el Paisaje. Narrativas e imágenes de sociedades agropastoriles en los Andes de Argentina, p. 19-24.

M. Strecker y F. Taboada: El arte rupestre de Chucamarca (Yaco, La Paz, Bolivia). Aproximación preliminar, p. 25-47.

G. Huarita Choque: Arte Rupestre en Cachi Cachi, Oruro. Estudio Preliminar, p. 48-62.

R. Hostnig: Los Camélidos de Huayllay, Pasco: Tradición Rupestre de Tamaño Monumental, p. 63-86.

M. Basile, Reseña: Cuadernos de Arte Prehistórico, Número especial, 1. 20th International Rock Art Congress IFRAO 2018 (2020), p. 96-97.

Boletín N° 36 (julio del 2022, 134 p.) incluye los siguientes artículos:

C. Kaifler, A. Drawert y A. M. Van Dyck: Los petroglifos de Pesoé, Municipio de Roboré (Santa Cruz, Bolivia). Informe preliminar, p. 27-38.

R. Hostnig: Arte rupestre de Tojllas, Omereque. Análisis iconográfico con énfasis en el motivo recurrente del biomorfo lagartiforme, p. 39-58.

R. Saavedra, M. Strecker y C. Rivera Casanovas: La caza de camélidos en pinturas rupestres de Potosí. Una aproximación preliminar, p. 59-83.

M. Strecker, R. Félix, A. Drawert, A. M. Van Dyck y R. Cordero: Escenas de violencia en el arte rupestre de Roboré, Santa Cruz, Bolivia, p. 84-102.

Patrizia Di Cosimo: La Tradición de las Pisadas en Torotoro, Bolivia: Los grabados rupestres de la Cueva de los Grabados (Distrito de Yambata-Torotoro, Provincia Charcas, Potosí), p. 103-118.

M. Strecker, Reseña: Rozwadowski, A. y J. Hampson (eds.): Visual Culture, Heritage and Identity. Using rock art to reconnect past and present (2018), p. 125-126.

M. Podestá, Reseña: R. Hostnig y O. Fernández Carrasco (eds.): Huellas del Pasado. Arte rupestre milenar de la región de Cusco (2022), p. 127.

Boletín N° 37 (julio del 2023, 150 p.) incluye los siguientes artículos:

K. Juszczak: Proyecto sobre arte rupestre del centro-norte de Venezuela, p. 16-18.

R. Hostnig: In memoriam: Alfredo Mires Ortiz, p. 19-20.

A. Drawert, A. M. Van Dyck y M. Strecker: Los

petroglifos de Musuruqui (Patujú), Santa Cruz seriamente afectados por infraestructura, p. 24-27.

L. Gonzales Ruiz: *In Memoriam*: Dr. Arturo Ruiz Estrada. Maestro y Padre de la Arqueología de Amazonas, p. 28-32.

M. P. Falchi y M. Strecker: IV Congreso Nacional de Arte Rupestre, Salta, abril de 2023, p. 33-39.

M. Podestá, M. P. Falchi y A. E. Nielsen: A lo largo del tiempo... Secuencia de arte rupestre de Guachipas, Salta, Argentina, p. 40-69.

R. Hostnig: Arquitectura religiosa en pinturas rupestres posthispánicas de la provincia Espinar, Cusco, p. 70-92.

M. Strecker, A. Drawert, A. M. Van Dyck, P. Lima, W. Castellón y E. Kühne: Representaciones antropomorfas en las pinturas rupestres del Municipio de Roboré (Santa Cruz, Bolivia), p. 93-129.

M. Strecker, Reseña: Carrera-Pazos, M. et al. (eds.): Rock art research in the digital era, p. 139-140.

M. Strecker, Reseña: Hostnig, Rainer (ed.): Carabaya. Legado natural y cultural, p. 140-141.

M. Strecker, Reseña: Cornejo L., Mariano (ed.): Uturuncos. Un itinerario desde el Cerro de Los Felinos (Salta), p. 141.

A. Re, Reseña: Strecker, M., F. Taboada y P. Lima (eds.): Arte Rupestre de Roboré. Guía para Visitantes. Rock Art of Roboré. A Visitors' Guide, p. 141-142.

Boletín N° 38 (julio del 2024, 186 p.) incluye los siguientes artículos:

M. Strecker: II Congreso Internacional de Arte Rupestre, CEPAD, Santa Cruz - Roboré, noviembre de 2023, p. 26-29.

F. Taboada y R. Montero: Limpieza de grafitis en la Cueva Juan Miserendino, Santiago de Chiquitos, Santa Cruz, Bolivia, p. 30-43.

F. Fauconnier: Los grabados rupestres de Orozas, Tarija. Documentación y análisis, p. 44-79.

M. Strecker, D. Rumiz, A. Drawert y A. M. Van Dyck: Figuras zoomorfas en las pinturas rupestres del Municipio de Roboré (Santa Cruz, Bolivia), p. 80-113.

J. Berenguer: Acerca de la identificación de animales en el arte rupestre de la cordillera atacameña, Chile, p. 114-137.

M. Strecker y R. Hostnig: Las pinturas rupestres de Banderani, Kopakati (Copacabana, Depto. de La Paz), p. 138-149.

R. Hostnig: Caminos prehispánicos con piedras grabadas en la vertiente oriental andina, p. 150-169.

P. Bahn, Reseña: Le Quellec, J.-L.: La Caverne Originelle. Art, Mythes et Premières Humanités. La

Découverte, p. 176-177.

A. Prous, Reseña: **Rosina, Pierluigi et al.: Dating pre-historic painted figures from the Serra da Capivara National Park, Piauí, Brazil**, p. 177-178.

Contribuciones al Estudio del Arte Rupestre Sudamericano - ISSN 1017-4354

- Nº 1. Diciembre de 1987, 72 p., resumen en inglés.
Matthias Strecker: **Arte Rupestre de Bolivia**. - Edición agotada.
- Nº 2. Diciembre de 1988, 72 p., resumen en inglés.
Carlos J. Gradín y Juan Schobinger: **Nuevos Estudios del Arte Rupestre Argentino**.
- Nº 3. Julio de 1992, 231 p., resumen en inglés.
Roy Querejazu Lewis (ed.): **Arte Rupestre Colonial de Bolivia y Países Vecinos**.
- Nº 4. Abril de 1995, 162 p., resumen en inglés, índice geográfico y temático.
Matthias Strecker y Freddy Taboada (eds.): **Administración y Conservación de Sitios de Arte Rupestre**.
- Nº 5. Febrero de 1997, 111 p.
Matthias Strecker (ed.): **Congreso Internacional de Arte Rupestre, Cochabamba, abril de 1997 - Documentos**.
- Nº 6. Septiembre de 2002. 157 p., resúmenes en inglés
Freddy Taboada y Matthias Strecker, eds.: **Documentación y Registro de Sitios de Arte Rupestre**.
Actas de la Sección 1 del V Simposio Internacional de Arte Rupestre, Tarija, septiembre de 2000.
157 p., 113 ilustraciones (fotos, dibujos, mapas, etc.), 1 dibujo desplegable formato 95 x 26 cm.
Precio incluyendo envío aéreo: Bolivia y otros países latinoamericanos - \$US 25, otros países - \$US 29.
- Nº 7. Mayo de 2012. 143 p., textos en gran parte en español e inglés.
Matthias Strecker (ed.): **Congreso Internacional "Arqueología y Arte Rupestre – 25 años SIARB" (La Paz, Bolivia, 25-29 de junio, 2012). Documentos**.
- Nº 8. Mayo de 2016. 258 p., incluyendo 33 tablas a color.
Matthias Strecker (ed.): **Arte Rupestre de la Región del Lago Titicaca (Perú y Bolivia)**.

Otras publicaciones de la SIARB:

Roy Querejazu Lewis: **El arte rupestre de la cuenca del río Mizque**. 182 p., mapas, numerosas fotos, 18 fotos a color. Universidad Mayor de San Simón, Prefectura del Depto. de Cochabamba, SIARB. 2001.

Matthias Strecker: **Rocas que hablan. Arte rupestre en Bolivia y en los Estados Unidos de América. Material didáctico para alumnos y profesores**. 20 p. SIARB y Embajada de los EE.U.U. en Bolivia. 2004.

Matthias Strecker: **El Parque Arqueológico de Incamachay – Pumamachay. Una guía para visitantes. The archaeological park of Incamachay – Pumamachay. A visitors' guide**. 25 p. SIARB. 2004.

SIARB – H. Alcaldía de Sucre: **El Parque Arqueológico de Incamachay – Pumamachay**. DVD. 2006.

Matthias Strecker (ed.): **Arqueología y Arte Rupestre de Bolivia**. CDRom. SIARB. 2008.

Matthias Strecker: **Arqueología y arte rupestre de Moro Moro. La cueva de Paja Colorada**. SIARB. 2008

Martin Künne y Matthias Strecker. 2008. **Arte Rupestre de México Oriental y América Central**. 2a ed. ampliada y actualizada. 397 p. SIARB, La Paz. (*Disponible en forma digital en la página web www.siarb-bolivia.org - Publicaciones*)

M. Strecker, C. Rivera, F. Taboada y P. Lima: **Lajasmayu, Betanzos, Depto. de Potosí. Arqueología y arte rupestre. Guía para visitantes. Visitors' Guide book**. 29 p. SIARB, H. Alcaldía de Betanzos. La Paz 2010.

F. Taboada, M. Strecker, C. Rivera, P. Lima, M. L. Soux y T. Villegas de Aneiva: **Peñas. Historia, arqueología y arte rupestre. Guía para visitantes. Visitors' Guide book**. 28 p. SIARB, Comunidad de Peñas, H. Alcaldía de Batallas, Ministerio de Relaciones Exteriores de Alemania. La Paz 2013.

M. Strecker y C. Cárdenas (eds.): **Arte rupestre de los valles cruceños**. 223 p. SIARB, ICO. La Paz 2015.

W. Esquerdo, M. Strecker y F. Taboada: **Zongo. Historia, arqueología y arte rupestre del Distrito Rural 23 del Municipio de La Paz**. 122 p. Gobierno Autónomo Municipal de La Paz, SIARB 2018. – *Incluye*: W. Esquerdo: Historia de Zongo, p. 19-91. – M. Strecker y F. Taboada: Arte rupestre, p. 93-122.

M. Strecker, F. Taboada y P. Lima (eds.): **Arte Rupestre de Roboré. Guía para Visitantes. Rock Art of Roboré. A Visitors' Guide.** 84 p. SIARB, Gobierno Autónomo Municipal de Roboré, Fundación Gerda Henkel, Embajada de Suiza – Solidar Suisse. La Paz 2022.

F. Fauconnier, M. Gómez S., L. Methfessel, R. Mobarec, C. Rivera C., M. Strecker y F. Taboada: **Arqueología**

y Arte Rupestre de Orozas (Padcaya, Tarija). Guía para Visitantes. Archaeology and Rock Art of Orozas (Padcaya, Tarija). A Visitors' Guide. 84 p. SIARB, Embajada de la República Federal de Alemania, La Paz. Museo Nacional Paleontológico y Arqueológico, Tarija. Gobierno Autónomo Municipal de Padcaya. La Paz 2023.

Instrucciones para autores

Caracterización del Boletín de la SIARB:

El Boletín de la SIARB es una revista anual especializada en temáticas del estudio del arte rupestre prehistórico, histórico y etnográfico, particularmente de los países sudamericanos. Incluye noticias, informes sobre eventos y proyectos, artículos (estudios), bibliografía con datos de nuevas publicaciones relevantes y reseñas. Desde el N° 27 (2014) el Boletín se publica en julio.

Las noticias pueden tener una extensión de hasta dos páginas incluyendo ilustraciones. Los artículos deben ser trabajos originales e inéditos, de un alto valor científico. Se publican en español, con breve resumen y palabras claves en español e inglés. Preferimos artículos de un texto de hasta 15 páginas, aparte de ilustraciones (en total hasta 20 páginas).

Los autores son responsables del contenido de sus contribuciones, la exactitud de las citas y referencias bibliográficas y el derecho legal de publicar el material propuesto, por lo que deben contar anticipadamente con el permiso para reproducir figuras y datos.

Envío de los trabajos:

No hay fecha establecida para el envío de los trabajos. Se solicita a los autores enviar su material al Editor Matthias Strecker por correo electrónico incluyendo las ilustraciones (tablas, cuadros y gráficos) en alta resolución, insertas en el texto y en forma separada con alta resolución (strecker.siarb@gmail.com). Se debe adjuntar una lista completa de las ilustraciones, un resumen en español e inglés y hasta cinco palabras claves. Según el tamaño del artículo, el resumen puede abarcar unas 3-10 líneas.

Los textos deben escribirse con *Times New Roman*, punto 10, interlineado: sencillo (los títulos con punto 16). Solicitamos a los autores observar el formato de textos

publicados en anteriores números del Boletín, disponibles en la página [web \[www.siarb-bolivia.org\]\(http://web.siarb-bolivia.org\)](http://web.siarb-bolivia.org)

Hay que tener especial cuidado con la bibliografía que debe seguir el siguiente modelo:

Bibliografía - Monografías de un autor o varios autores:

Siqueira, Antonio Juraci y Mario Baratta
2012 Itai a carinha-pintada. Museu Paraense Emílio Goeldi, Belém, Brasil.

Bibliografía - Artículos en revistas o libros:

Bahn, Paul, Francisco Muñoz, Paul Pettitt y Sergio Ripoll
2004 New discoveries of cave art in Church Hole (Creswell Crags, England). En: *Antiquity*, Vol. 78 N° 300 (June 2004), <http://antiquity.ac.uk/ProjectGallery>

Santos Escobar, Roberto
1990 Los yungas de Larecaja: reflexiones sobre la etnia del valle, siglos XV y XVI. En: *Larecaja. Ayer, hoy y mañana*: 155-169. Comité Organizadora del IV Centenario de Larecaja. La Paz.

Evaluación y publicación de los trabajos:

Todos los artículos seleccionados por los editores (Informes y Estudios) son revisados por uno o varios miembros del Consejo Editorial y por lo menos un evaluador más en una evaluación interna y externa que podrá tomar varios meses. Una vez concluida la evaluación, se informará a los autores si su trabajo ha sido aceptado para la publicación en un próximo número de la revista, con o sin modificaciones, o si no nos vemos en condiciones de publicarlo. Debido a la periodicidad del Boletín (un solo número al año), es posible que un artículo aceptado sea publicado recién dentro de dos años.