



El Lago Sagrado (Titicaca) fue uno de los centros más poblados del mundo andino, como demuestran hallazgos de las culturas ancestrales –del Arcaico, Formativo, Horizonte Medio (Tiwanaku), Intermedio Tardío, Incario– y de los periodos históricos después de la conquista española.

Este libro ofrece por primera vez una aproximación a los grabados y pinturas rupestres de la región que reflejan un largo desarrollo cultural de miles de años.

La obra contiene estudios de expertos internacionales y más de 600 ilustraciones, incluyendo numerosas fotos a color.

Autores:

Elizabeth Arkush, Rainer Hostnig, Elizabeth Klarich, José María López Bejarano, Freddy Taboada, Arik Ohnstad, Matthias Strecker y Adán Umire.



ARTE RUPESTRE DE LA REGIÓN DEL LAGO TITICACA
(PERÚ Y BOLIVIA)



SIARB

Sociedad de Investigación del Arte Rupestre de Bolivia

CONTRIBUCIONES AL ESTUDIO DEL ARTE RUPESTRE SUDAMERICANO N° 8

ARTE RUPESTRE DE LA REGIÓN DEL LAGO TITICACA (PERÚ Y BOLIVIA)



SIARB

ARTE RUPESTRE DE LA REGIÓN DEL LAGO TITICACA (PERÚ Y BOLIVIA)

Editor: Matthias Strecker

Contribuciones al Estudio del Arte Rupestre Sudamericano, N° 8
Sociedad de Investigación del Arte Rupestre de Bolivia (SIARB)
La Paz, mayo de 2016 - Depósito legal 4-1-501-91
ISSN 1017 - 4354

Publicación coauspiciada por:

Deutsche Altamerika-Stiftung -
Fundación Alemana para Estudios de las Culturas Antiguas en América
Fundación Simón I. Patiño

© Editor: Matthias Strecker, 2016

© Plural editores, 2016

Primera edición: abril de 2016

Producción:

Plural editores

Av. Ecuador 2337 esq. c. Rosendo Gutiérrez

Teléfono: 2411018 / Casilla / 5097 / La Paz, Bolivia

e-mail: plural@plural.bo / www.plural.bo

Impreso en Bolivia

CONTENIDO - CONTENTS

1. Matthias Strecker	
Prefacio - <i>Preface</i>	7
2. Matthias Strecker	
Introducción - <i>Introduction</i>	9
3. Elizabeth A. Klarich	
Subsistencia, Intercambio y Ritual: Una Reconsideración de los Camélidos de Quelcatani	
<i>Subsistence, Exchange and Ritual: Reconsidering the Camelids of Quelcatani</i>	50
4. Matthias Strecker y Rainer Hostnig	
Los Primeros Grabados Rupestres del Lago Titicaca - Incisiones Abstractas del Arcaico	
<i>The First Rock Art Engravings of Lake Titicaca - Abstract Incisions from the Archaic Period</i>	63
5. Matthias Strecker y Rainer Hostnig	
Grabados Rupestres del Formativo en la Región del Lago Titicaca - una Aproximación Preliminar	
<i>Formative Rock Engravings in Lake Titicaca Region - A Preliminary Approach</i>	75
6. Adán Umire Álvarez	
Espacio y Tiempo en la Distribución de Piedras Cúpula en la Cuenca Norte del Lago Titicaca (Puno, Perú)	
<i>Space and Time in the Distribution of Cupules in the Northern Lake Titicaca Basin (Puno, Peru)</i>	94
7. Rainer Hostnig	
El Repertorio Iconográfico de las Composiciones Abstractas en el Arte Rupestre del Noroeste y Sur del Lago Titicaca. Legado Gráfico de Alto Valor Estético y Ritual de Sociedades Pastoriles Precolombinas	
<i>Iconographic Repertoire of the so-called "Blankets" in the Rock Art of the Northwest and Southern Lake Titicaca Region. Graphic Heritage of High Aesthetic and Symbolic Value of Pre-Columbian Pastoral Societies</i>	111
8. Freddy Taboada Téllez	
Qillqantiji, la "Cueva que Tiene Escritura"	
<i>Qillqantiji, the "Cave with Writing"</i>	134
9. Rainer Hostnig	
Los Grabados Rupestres de Ichucollo, Provincia de Chucuito, Puno, Perú.	
Complementando el Estudio de John Hyslop	
<i>The Rock Engravings at Ichucollo, Chucuito Province, Puno, Peru. Complementing Hyslop's Study</i>	168
10. Matthias Strecker	
El Arte Rupestre del Período Intermedio Tardío y Horizonte Tardío de Cutimbo, Puno, Perú	
<i>Rock Art of the Late Intermediate and Inka Periods at Cutimbo, Puno, Peru</i>	196
11. Matthias Strecker, José María López Bejarano y Elizabeth Arkush	
Los Monumentos Rupestres Incaicos en la Región del Lago Titicaca (Copacabana e Isla del Sol).	
Notas Preliminares	
<i>Inca Rock Monuments in the Lake Titicaca Region (Copacabana and Island of Sun).</i>	
<i>Preliminary Notes</i>	217

12. Matthias Strecker y Rainer Hostnig	
Nuevas Consideraciones sobre el Arte Rupestre Postcolombino de la Región del Lago Titicaca	
<i>New Considerations on Post-Contact Rock Art in the Region of Lake Titicaca</i>	240
13. Elizabeth Arkush	
Arte Rupestre en su Entorno Social: Ejemplares del Intermedio Tardío, Horizonte Tardío	
y Post-Conquista (República Temprana) Cerca de la Laguna Umayo, Vilque, Puno, Perú	
<i>Rock Art in its Social Environment: Examples from the Late Intermediate, Late Horizon</i>	
<i>and Post-Conquest (Early Republic) Near Umayo Lake, Vilque, Puno, Peru</i>	267
14. Arik Ohnstad	
Comentarios: Arte Rupestre como “Tradición” en la Cuenca del Lago Titicaca	
<i>Commentary: Rock Art as “Tradition” in the Titicaca Basin</i>	283
15. Referencias - <i>References</i>	289
16. Índice - <i>Index</i>	311
18. Los Autores - <i>About the Authors</i>	316
17. Figuras y Tablas - <i>Figures and Tables</i>	317
Figuras a color - <i>Colour figures</i>	326

Elizabeth A. Klarich

Department of Anthropology, Smith College
Northampton, Massachusetts, EE.UU.

3. Subsistencia, Intercambio y Ritual: Una Reconsideración de los Camélidos de Quelcatani

3. Subsistence, Exchange and Ritual: Reconsidering the Camelids of Quelcatani

Resumen

Las representaciones de camélidos aparecen frecuentemente en el arte rupestre a lo largo de los Andes Sur Centrales concentradas tanto en paneles grandes como en contextos pequeños y más dispersos. En Quelcatani, un alero rocoso situado en la cuenca suroeste del Lago Titicaca, hay aproximadamente 450 ejemplos de camélidos. Excavaciones realizadas en la década de 1980 documentaron aproximadamente 8000 años de ocupación en Quelcatani, donde los niveles más tempranos datan del Arcaico Medio. Estudios previos de la autora se centraron en cómo las figuras de camélidos de este corpus de arte rupestre, al ser relacionadas con otras fuentes de información de contextos excavados en el sitio, pueden ofrecer ideas sobre la transición de una economía de cazadores a una de pastores a lo largo de los milenios. Este artículo revisa brevemente estos hallazgos iniciales y luego usa recientes desarrollos metodológicos y teóricos en el estudio del arte rupestre en los Andes para revisar y reconsiderar la importancia (“significance”) de los camélidos de Quelcatani.

Summary

Camelid depictions are commonly featured in rock art throughout the South Central Andes and are both concentrated on large panels and in smaller, more dispersed contexts. At Quelcatani, a rock shelter located in the southwestern Lake Titicaca Basin, there are approximately 450 examples of camelid depictions. Excavations in the 1980s documented approximately 8000 years of occupation at Quelcatani, with the earliest levels dated to the Middle Archaic. Previous studies by the author focused on how camelid depictions from this corpus of rock art, when integrated with other data sets from excavated contexts at the site, may provide insights into the transition from hunting to herding economies over the millennia. This paper briefly reviews those initial findings and then uses recent methodological and theoretical developments in the study of Andean rock art to revisit and reconsider the significance of the Quelcatani camelids.

Introducción

Quelcatani (o Qillcatani) es un alero rocoso ubicado en la cabecera de la cuenca del río Chila a una altura de 4400 m.s.n.m. en la cuenca suroeste del Lago Titicaca (Fig. 3.1). El sitio tiene una saliente larga y un espacio de gran tamaño, tiene una vista a varios bofedales (pantanos de altura) y está localizado al final de una quebrada larga que sirve como un corredor para viajes en la región (Fig. 3.2). Las excavaciones de Mark Aldenderfer y el Proyecto Arcaico de la Northwestern University (Illinois, EE.UU.) en la última parte de la década de 1980 documentaron aproximadamente 8000 años de ocupación en Quelcatani, donde los niveles más tempranos de

cazadores-recolectores datan del Arcaico Medio (ca. 7000 a.C., ver Aldenderfer 1998, Tripcevich 2007: 191) y encontraron evidencias de continuidad en su uso hasta tiempos modernos por pastores de camélidos (Kuznar 1989, Palacios 1977). Durante las excavaciones Aldenderfer también registró el impresionante corpus de arte rupestre del sitio que incluye algunos cientos de figuras dibujadas en forma continua a lo largo de 30 metros de la pared del fondo del alero (Aldenderfer 1986, 1987; Kuznar 1989). Las imágenes se encuentran parcialmente enterradas justo por encima de la superficie del piso actual y algunas se extienden varios metros por encima del nivel de vista de una persona parada. Se han registrado tanto pinturas como grabados mostrando

3. Subsistencia, Intercambio y Ritual: Una reconsideración de los Camélidos de Quelcatani

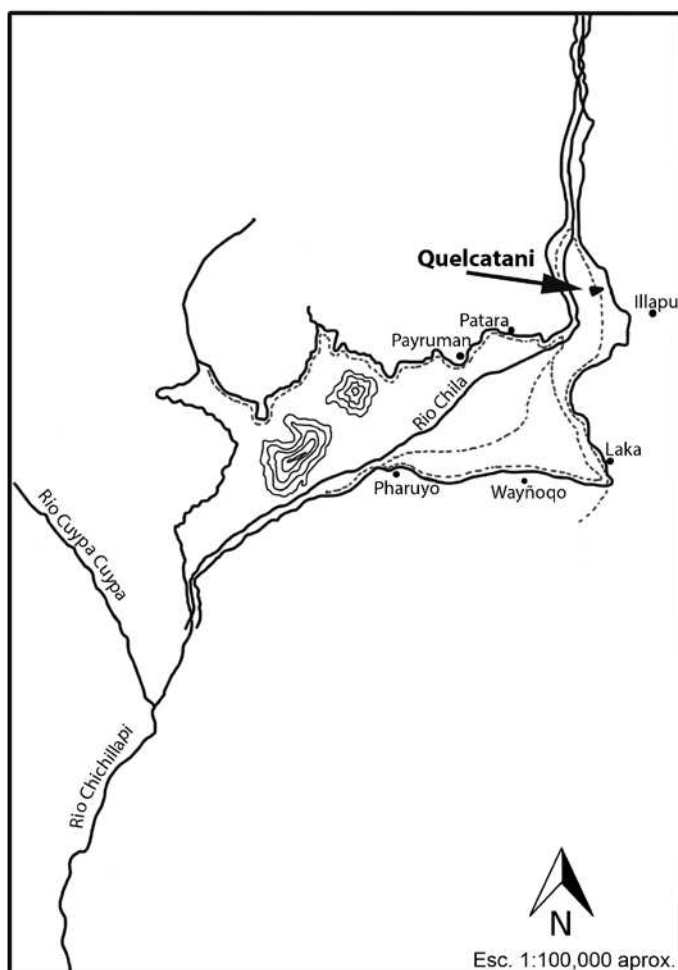


Fig. 3.1. Mapa con la ubicación de Quelcatani (adaptado de Palacios 1977).



Fig. 3.2. Foto de Quelcatani con vista al bofedal (foto de Mark Aldenderfer).

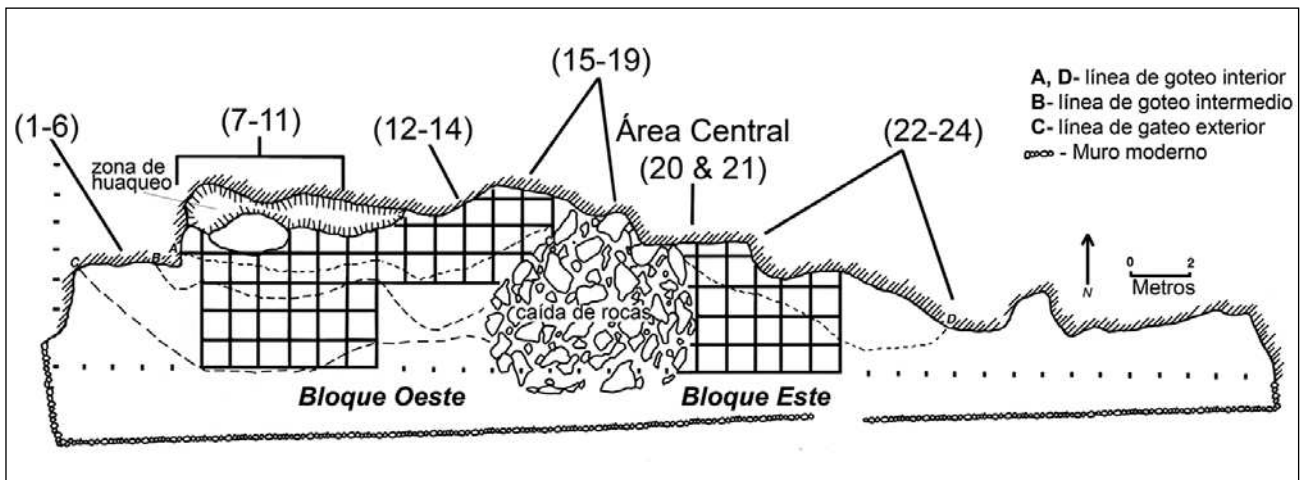


Fig. 3.3b. Vista del plano mostrando los 6 agrupamientos de arte (mapa de Mark Aldenderfer, adaptado por la autora).

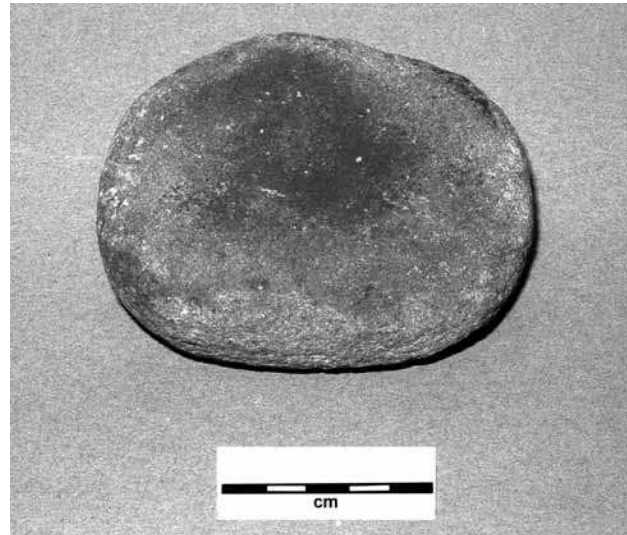


Fig. 3.5a. Paleta de pinturas (foto de Mark Aldenderfer).

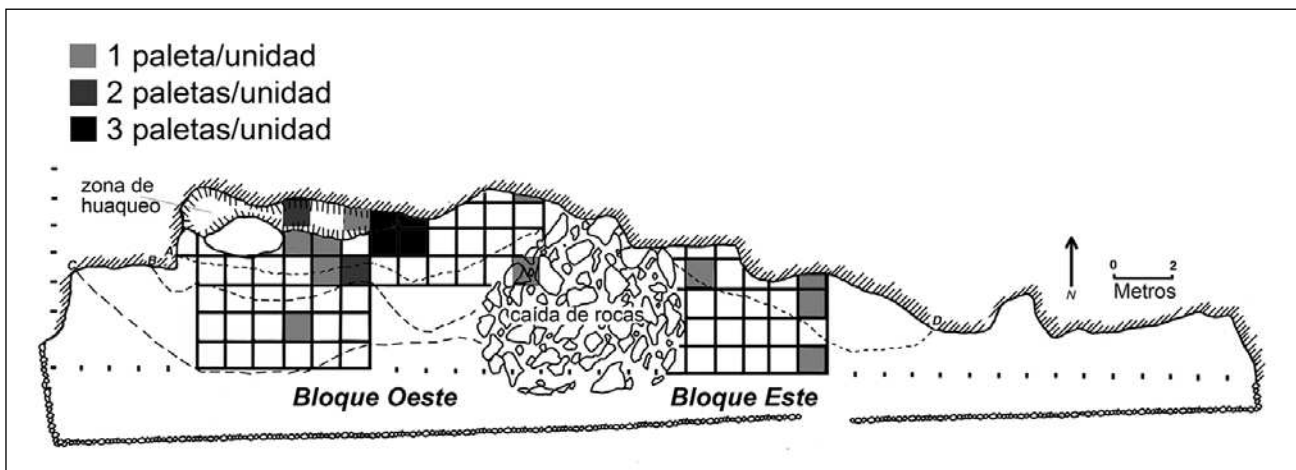


Fig. 3.5b. Vista del plano mostrando la distribución de las paletas de pinturas (mapa de Mark Aldenderfer, adaptado por la autora).

3. Subsistencia, Intercambio y Ritual: Una reconsideración de los Camélidos de Quelcatani

una variedad de técnicas de producción. La mayoría de estas representaciones son pinturas en rojo, negro, naranja, blanco, verde y amarillo y de éstas, una pequeña parte fue producida en negativo.

Para facilitar el registro del arte, Aldenderfer dividió el alero en 24 paneles, cada uno de los cuales refleja una división natural en las superficies de las paredes (Fig. 3.3a color). En la última parte de la década de 1990 empecé mi investigación con los materiales de Quelcatani como parte de mi tesis de maestría; agrupé los datos de los paneles en 6 grupos (“clusters”) para el análisis (Fig. 3.3b). Estos grupos fueron formados sobre la base de ubicaciones relativas, las características físicas de la pared y la densidad de elementos o motivos presentes. Por ejemplo, el “área central” (el área más abierta y accesible del sitio) y el “área de la gruta” (formada durante un gran episodio de desprendimiento de rocas) tienen superficies de distintas características, tanto para producir como para observar el arte (Fig. 3.4 color). Aldenderfer registró el arte fotografiando los paneles en su totalidad y tomando vistas de cerca (más de 300 fotos en blanco y negro y color), haciendo notas de campo detalladas e incluyendo un croquis con medidas de las figuras y sus relaciones espaciales. Durante mi análisis posterior, una década después, el programa Adobe Photoshop ya estaba disponible y fue usado para retocar los colores y clarificar las imágenes, registrar áreas de superposición e identificar imágenes no visibles en el campo.

Los motivos más comunes en Quelcatani son naturalistas, específicamente figuras humanas y de animales. Los camélidos dominan el conjunto y existen otros animales que incluyen felinos, venados, perros o zorros y aves como la perdiz o el suri (un ave grande que no vuela). Las figuras antropomorfas fueron dibujadas en forma individual y en grupos, con personas que aparentemente están bailando o en actividad de combate, ocasionalmente asociadas con camélidos, y también montando caballos, lo que pertenece al imaginario del periodo post-conquista. Los motivos abstractos incluyen líneas, parches de pigmento, elementos “solares” y grupos de diseños geométricos. El enfoque de este artículo se centra en las representaciones de camélidos, pero información adicional sobre otras formas de arte rupestre estará disponible en un próximo libro a ser editado sobre el Proyecto Quelcatani.

Figuras de camélidos - modelo teórico

Las representaciones de camélidos fueron escogidas como el centro del estudio inicial del arte rupestre de Quelcatani por múltiples razones: la cantidad de figuras en el sitio (n=450+) y en otros sitios en la puna; su variabilidad en forma, color, tamaño y cantidad; el rol fundamental que cumplen los camélidos tanto en la economía de los cazadores como en la

de los pastores; su significado en actividades rituales para las sociedades de pastores antiguas y modernas y finalmente la existencia de estudios sobre arte rupestre –los más notables son de algunas áreas de Norteamérica, Europa y Sudáfrica (por ejemplo: Sognnes 1998, Whitley 1994)– que pueden brindar aproximaciones metodológicas y teóricas con fines comparativos. La pregunta central de la investigación fue si al arte rupestre de Quelcatani se lo puede considerar un reflejo de estrategias económicas antiguas y, si es así, podríamos suponer una variabilidad estilística en las representaciones de los camélidos realizadas por los cazadores-recolectores del periodo Arcaico y las de poblaciones agropastorales posteriores quienes usaron y ocuparon el sitio. En otras palabras, ¿es posible definir y aislar los estilos artísticos de las poblaciones de cazadores y de pastores según la representación específica de los camélidos a lo largo del tiempo?

El primer objetivo fue desarrollar una secuencia cronológica para estas imágenes, sin embargo un fechado directo no fue una opción ya que no se recolectaron muestras de pigmentos. Por otro lado, los intentos de realizar fechados relativos usando la superposición no tuvieron éxito debido a que no existen patrones consistentes en el ordenamiento de los colores utilizados (con la excepción del negro que siempre es tardío) o en la forma de producción de las imágenes (es decir: pintado vs. punteado). Pero existen otras alternativas como el fechado indirecto de la producción artística en Quelcatani. En primer lugar, los artefactos para moler señalados como “paletas de pintura” –bloques planos usualmente sin modificaciones y con residuos de ocre– fueron recuperados tanto de contextos de uso primario como de basurales a lo largo de la pared del fondo del alero, lo que indica su probable uso en la producción del arte (versus otras actividades que involucran ocre como la preparación de cueros o la colocación de mangos a las herramientas líticas) (Figs. 3.5a y 3.5b). Además, fueron documentados unos “crayones” –pequeños trozos de ocre– durante las excavaciones y recuperados de muestras de suelo durante el proceso de flotación. Sin embargo, debido a que estas paletas de pintura y “crayones” fueron recuperados de niveles que datan desde el Arcaico hasta el Horizonte Tardío, estos hallazgos no nos ayudan a reducir el rango temporal de la producción artística durante los milenios de ocupación del sitio.

Por lo tanto fue necesario desarrollar un modelo que pueda ser usado para distinguir entre el más antiguo “arte de los cazadores” y el posterior “arte de los pastores” en Quelcatani. La aproximación más sencilla fue usar criterios que son propios del imaginario actual sobre los camélidos (respecto a su morfología) para intentar diferenciar entre las representaciones en las paredes del alero de los especímenes silvestres (vicuña o guanaco) y los domesticados (alpaca o llama) (Fig. 3.6). Sin embargo, José Berenguer (1996:



*Fig. 3.6. Dibujo de los tipos de camélidos
(adaptado de Flores Ochoa 1988: 34).*

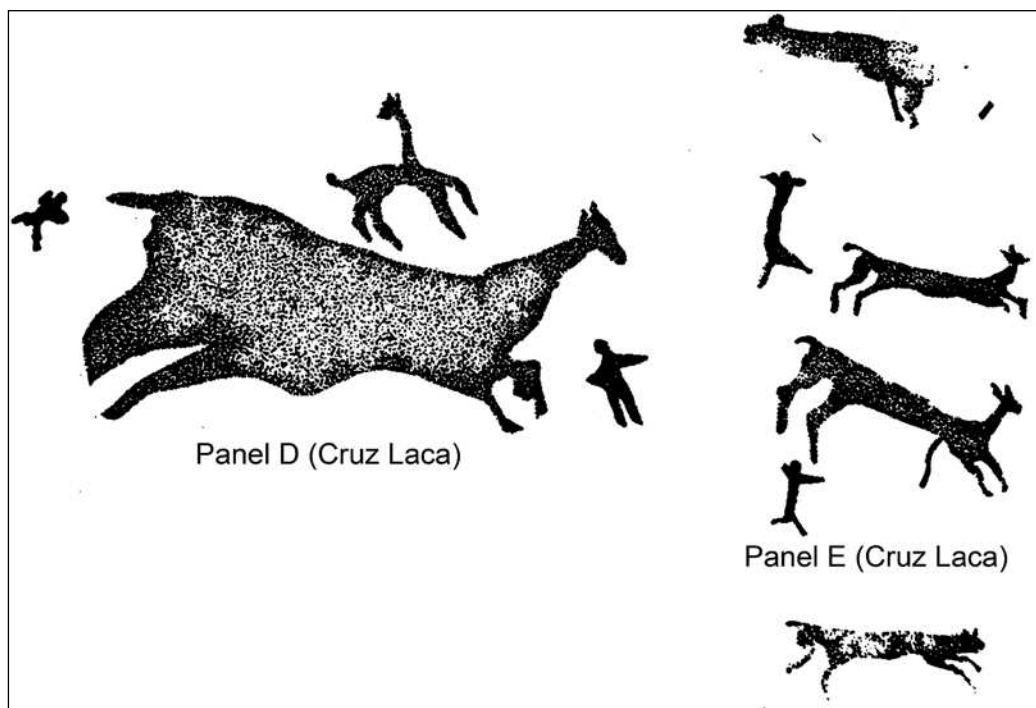


Fig. 3.8. "Arte de cazadores" del sitio Cruz Laca, Moquegua (adaptado de Watanabe 1990).

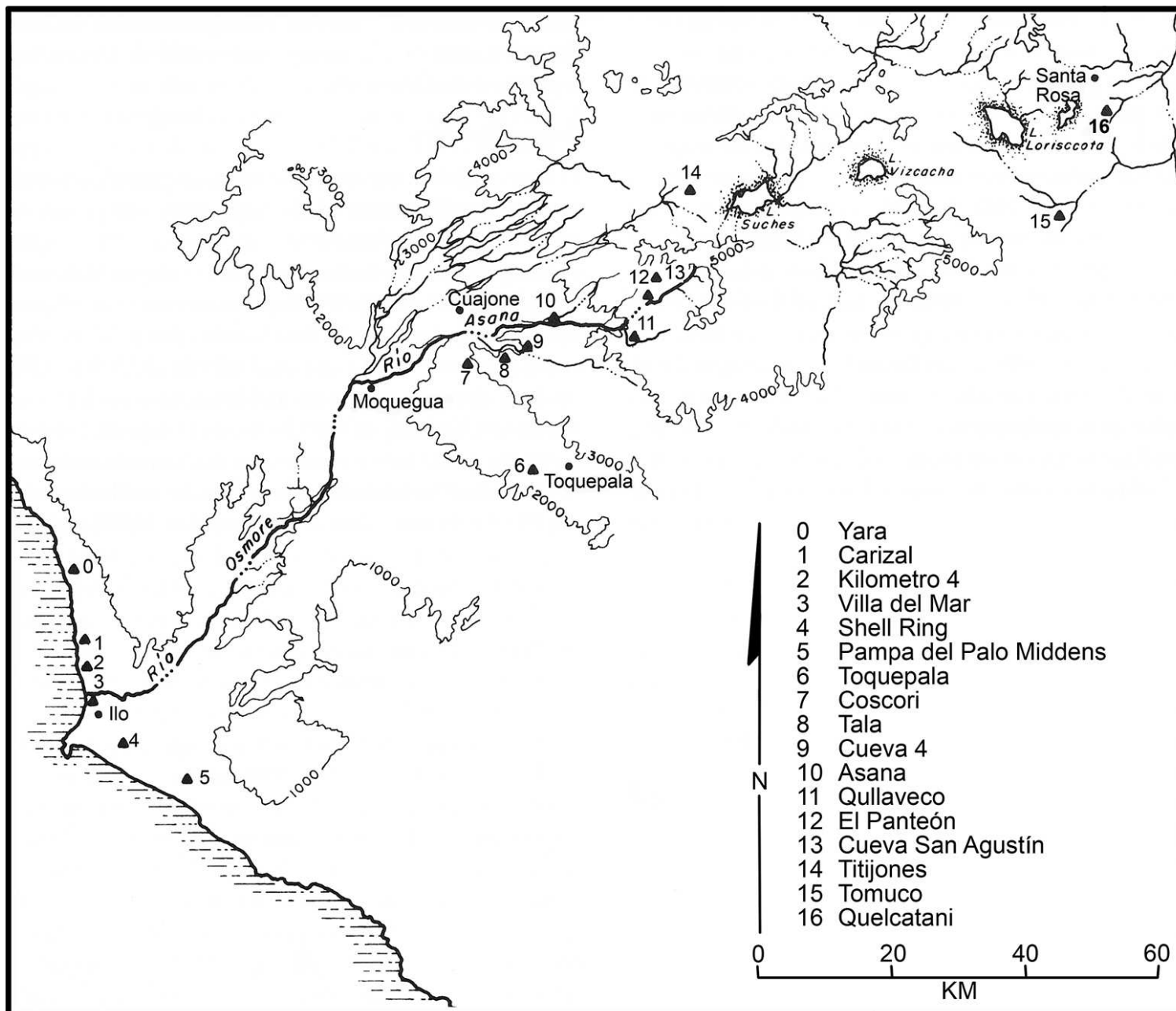


Fig. 3.7. Sitios en la cuenca del Osmore con arte del Arcaico y Quelcatani (adaptado de Aldenderfer 1988).

85) ha señalado sobre la base de su trabajo en Chile que las diferencias morfológicas entre los camélidos silvestres y los domesticados no fueron lo suficientemente marcadas para ser identificadas en los diferentes estilos de arte rupestre en los Andes. Considerando estas conclusiones, decidí formular un modelo que se base en criterios extrínsecos (Clottes 1989) y desarrollar expectativas en base a dos tipos diferentes de evidencia indirecta: las analogías etnográficas y estilísticas.

Paso 1: Fueron desarrolladas expectativas en base a la analogía etnográfica usando estudios sobre el comportamiento de los camélidos (Aldenderfer 1998, Franklin 1982, Rick 1999, Tomka 1992), registros históricos de técnicas de caza usadas en la puna (Custred 1979, La Barre 1948, Podestá 1995: 171, Rick 1980) y prácticas actuales de pastoreo documentadas en los Andes (Berenguer 1996; Flannery et al. 1989; Flores Ochoa 1977, 1979, 1988; Kuznar 1995). Se consideró un número de variables que incluyen las siguientes:

- Número de camélidos.
Expectativa: Si las representaciones de camélidos estuviesen relacionadas con las estrategias de subsistencia, los cazadores habrían producido imágenes de camélidos individuales (presa), mientras que los pastores se habrían enfocado en grupos de camélidos (rebaños).
- Estructura de los grupos de camélidos.
Expectativa: Si los grupos de camélidos fueron pintados por cazadores, los animales habrían sido representados de forma desorganizada o realizando movimientos frenéticos reflejando el uso de las técnicas de caza colectiva (*chaco* y *caycu*). Si los grupos fueron representados por pastores estarían más ordenados para reflejar la estructura y el control del rebaño.
- Composición de los grupos de camélidos.
Expectativa: Si los grupos de camélidos representan rebaños, deberían aparecer camélidos pequeños y grandes reflejando la composición etaria del rebaño. Animales cazados, normalmente machos adultos, serían representados en tamaños relativamente uniformes.
- Movilidad de los animales.
Expectativa: Si los cazadores estuviesen representando presas, los animales se estarían moviendo reflejando la acción de correr. Los investigadores que estudian el arte rupestre del norte de Chile han debatido la validez de esta variable debido a que los animales obviamente no paran de correr y saltar una vez que han sido domesticados (ver

Berenguer 1996, Horta 1996). Sin embargo, la movilidad fue incluida como una variable exploratoria y está relacionada a la estructura del grupo.

- Asociaciones con otro tipo de figuras.
Expectativa: Si los cazadores y/o pastores crearon arte que reflejase las estrategias de subsistencia, los cazadores representarían humanos atacando o persiguiendo a sus presas y los pastores se representarían asociados a un grupo de animales, quizá liderando o atendiendo a los animales.

Paso 2: Se desarrollaron expectativas adicionales sobre la base de analogías estilísticas usando información de sitios fechados en la región (Fig. 3.7). Un número de investigadores ha documentado arte rupestre en sitios del periodo Arcaico en la parte más alta de la cuenca del río Osmore (a tres o cuatro días de camino hacia Quelcatani) (Aldenderfer 1985a,b, 1987, 1998; Muelle 1969; Ravines 1967, 1986; Watanabe 1990) que exhiben un grupo de rasgos comunes con lo que he denominado “arte de cazador” (Fig. 3.8):

- Motivos: humanos y animales, la mayoría son camélidos y tarucas (cervidos), donde los animales siempre sobrepasan en número a los humanos (en una proporción mayor a 10:1). Los camélidos están representados usualmente de forma individual o en pares.
- Tamaño: Los humanos son más pequeños que los camélidos y los cervidos.
- Organización: grupos de humanos en fila, posiblemente representando escenas de caza comunales.
- Actividades: humanos con armas (lanzas), en algunos casos atacando con éstas a los animales.
- Estilo: figuras de camélidos representadas usualmente con muchos detalles (naturalista) en sitios arcaicos (ver también Guffroy 1999).

Por otro lado, Cynthia Klink (1999) documentó tres sitios con arte rupestre de periodos cerámicos en el río Huenque (a aproximadamente 18 kilómetros de Quelcatani) que muestran un conjunto de rasgos comunes con lo que he denominado “arte de pastor” (Fig. 3.9):

- Motivos: Los camélidos fueron típicamente representados en grupos, varios de éstos con 5 o 6 animales y algunos con más de 12 y varios otros animales también (por ejemplo aves). Existen algunos casos donde aparecen juntos humanos y animales, pero la muestra es tan pequeña que no permite determinar proporciones.

3. Subsistencia, Intercambio y Ritual: Una reconsideración de los Camélidos de Quelcatani



Fig. 3.9. "Arte de pastores" del sitio 137, Río Huenque (adaptado de Klink 1999).

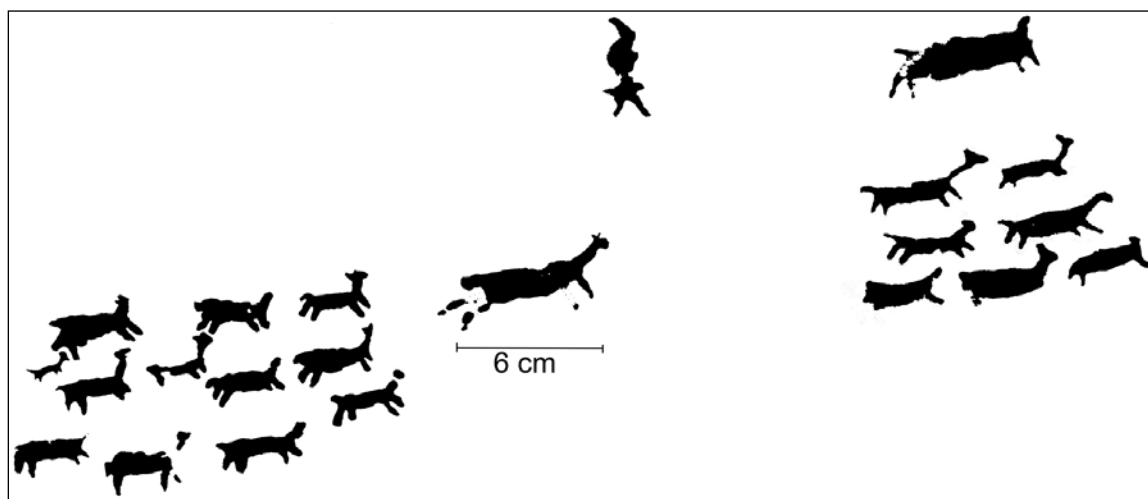


Fig. 3.11a. Dibujo de los Grupos 1 y 2 del Panel 10.

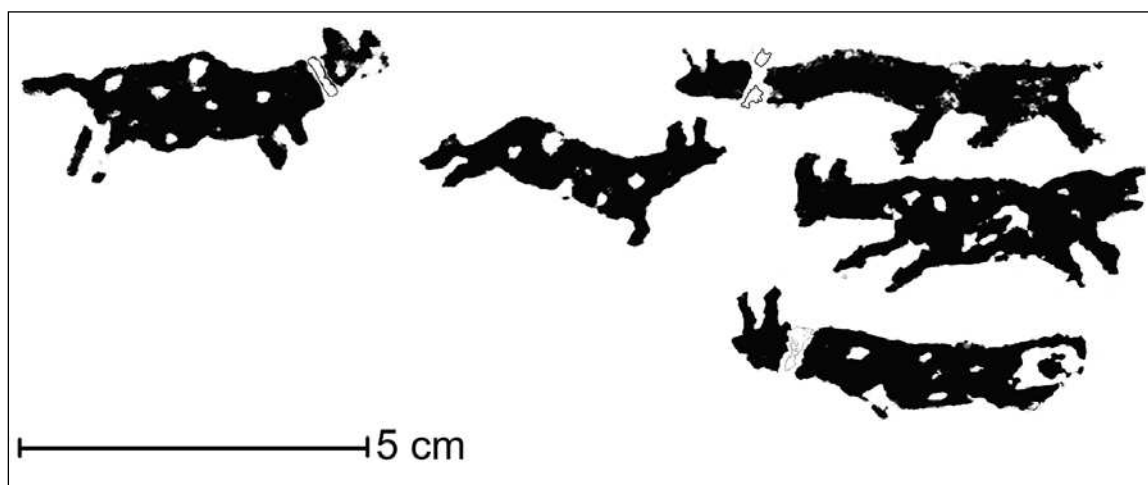


Fig. 3.11b. Dibujo del Grupo 3 del Panel 10 (no está a escala).

- **Tamaño:** La muestra es muy pequeña pero los humanos y los camélidos son proporcionales (sitio 237).
- **Organización:** Los humanos son representados en grupos pero no en fila.
- **Actividades:** Los humanos con armas están agarrando arcos y flechas en dirección a otros humanos en dos de los tres sitios registrados.
- **Estilo:** Los camélidos son “figuras de palitos” (esquemáticas) y presentan pocos detalles aparte del delineado general que le da su forma.

Recopilación de datos

¿Cómo encaja la representación de camélidos en Quelcatani en las expectativas desarrolladas para el “arte de cazadores” vs. “el arte de pastores” en base a analogías etnográficas y estudios del comportamiento de los camélidos del Paso 1? Primero, existen tanto animales individuales como grupos en el arte de Quelcatani; el tamaño promedio del grupo es de 6 a 10 animales y hay algunos casos con más de 20 individuos. La estructura del conjunto es mixta incluyendo escenas ordenadas y caóticas, algunas se encuentran en el mismo panel. Por ejemplo, en el Panel 10 existen tres de estos grupos (Fig. 3.10 color). Los Grupos 1 y 2 están compuestos por camélidos blancos de forma similar que miran en la misma dirección y están representados caminando, saltando y parados (Fig. 3.11a). En contraste, el Grupo 3 incluye camélidos corriendo en varias direcciones, manchas rojas de pigmento y un número de objetos con apariencia de palitos, posiblemente proyectiles (Fig. 3.11b).

Ésta podría ser una escena de caza y probablemente de actividad colectiva considerando la cantidad de camélidos. Mientras que los grupos de camélidos registrados en Quelcatani encajan en las expectativas tanto de arte de cazadores como de pastores, la mayoría pueden ser clasificados como “ordenados”, muy posiblemente representando rebaños como aquellos de los Grupos 1 y 2 del Panel 10. También existen algunas asociaciones de hombres con camélidos en escenas de caza y pastoreo aunque no presentan elementos fechables como el arco y la flecha. En segundo lugar, ¿cómo se puede comparar el arte de Quelcatani con el de otros sitios del Arcaico y de periodos cerámicos en el río Huenque y el resto de la cuenca del río Osmore sobre la base de una analogía estilística? (Fig. 3.12) En Quelcatani hay camélidos que aparecen individualmente y en parejas que tienden a ser más naturalistas y detallados que los que han sido representados en escenas grupales. Esto es consistente con el arte de otros sitios del Arcaico en la cuenca del Osmore. Tal como fue mencionado arriba, en Quelcatani también hay grupos de camélidos menos naturalistas; cuando ellos aparecen individualmente en el sitio, notamos que son más detallados que los camélidos esquemáticos

registrados en los sitios de periodos cerámicos en el río Huenque (Fig. 3.13). Si los grupos ordenados en Quelcatani representan rebaños y fueron pintados por pastores, quizá no se puso énfasis en las formas individuales sino en la cantidad de individuos como demostración de estrategias de acumulación.

Usando analogías etnográficas y estilísticas como fue definido arriba, concluimos en nuestro estudio inicial que tanto cazadores como pastores participaron en la producción del arte en Quelcatani, aunque la mayoría de las pinturas son atribuidas a los pastores que ocuparon el sitio desde el periodo Formativo. Existe información adicional sobre esta investigación preliminar en mi tesis de maestría (Klarich 1999) y en un artículo que escribí junto con Aldenderfer (2001), publicado en el Boletín del Museo Chileno de Arte Precolombino.

Una década después: reconsiderando los camélidos de Quelcatani

Cuando fue anunciada una sesión dedicada al arte rupestre de la cuenca del Lago Titicaca en el Congreso Internacional “Arqueología y Arte Rupestre” (SIARB, La Paz 2012), empecé a considerar la manera en que los camélidos de Quelcatani pudieran ser reanalizados hoy sobre la base de desarrollos metodológicos y teóricos en el campo del arte rupestre en los Andes realizados a lo largo de la última década. Sólo algunas de estas aproximaciones han sido consideradas aquí y podrían ser aumentadas de acuerdo a nuevas investigaciones más allá de los Andes.

En términos de aproximaciones metodológicas, Francisco Gallardo y Hugo Jacobaccio (2005, 2007) han desarrollado exitosamente marcos de referencia usando criterios intrínsecos para distinguir entre las representaciones de camélidos silvestres y domesticados en el arte rupestre del desierto de Atacama. Ellos usaron indicadores zoológicos y zooarqueológicos en cuanto a la morfología de los camélidos para desarrollar una base para su estudio. También midieron camélidos silvestres (guanaco/vicuña) y domesticados (llama/alpaca) en el noroeste de Argentina para determinar si existen diferencias morfológicas cuantificables entre los grupos. Encontraron que en poblaciones vivas, la proporción de las extremidades (delanteras - HL y traseras - FL) al cuerpo (anchura - B) en especies domesticadas es prácticamente igual (1:1), lo que refleja predominantemente una espalda plana en las llamas resultando una “cierta equivalencia en la proporción del tamaño entre los cuartos delanteros y traseros” (Gallardo y Jacobaccio 2005: 119). En contraste, en camélidos silvestres los cuartos traseros son más grandes que los cuartos delanteros y ambos muestran valores mayores en relación al tamaño del cuerpo del animal (ibid: 119). Las proporciones para los camélidos silvestres, como han sido desarrolladas en la Tabla 1, van de 1,25:1 a 1,8:1 para las medidas de las extremidades traseras

3. Subsistencia, Intercambio y Ritual: Una reconsideración de los Camélidos de Quelcatani

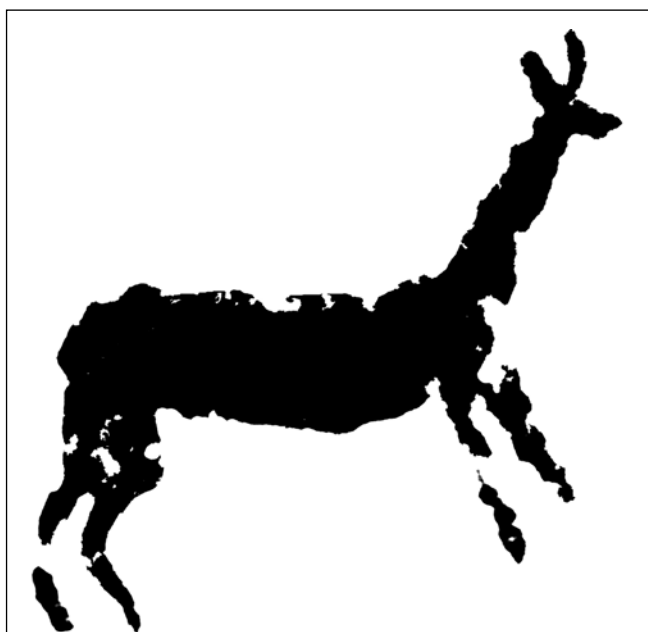


Fig. 3.12. Dibujo de un camélido individual.

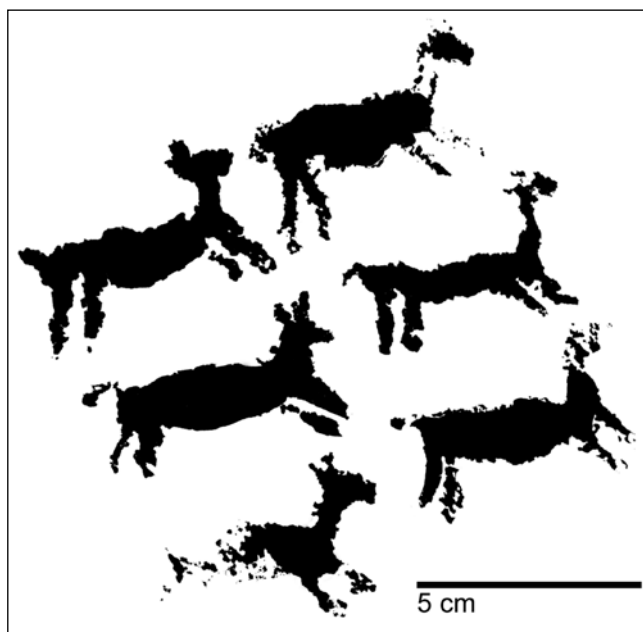


Fig. 3.13. Dibujo de un grupo de camélidos.

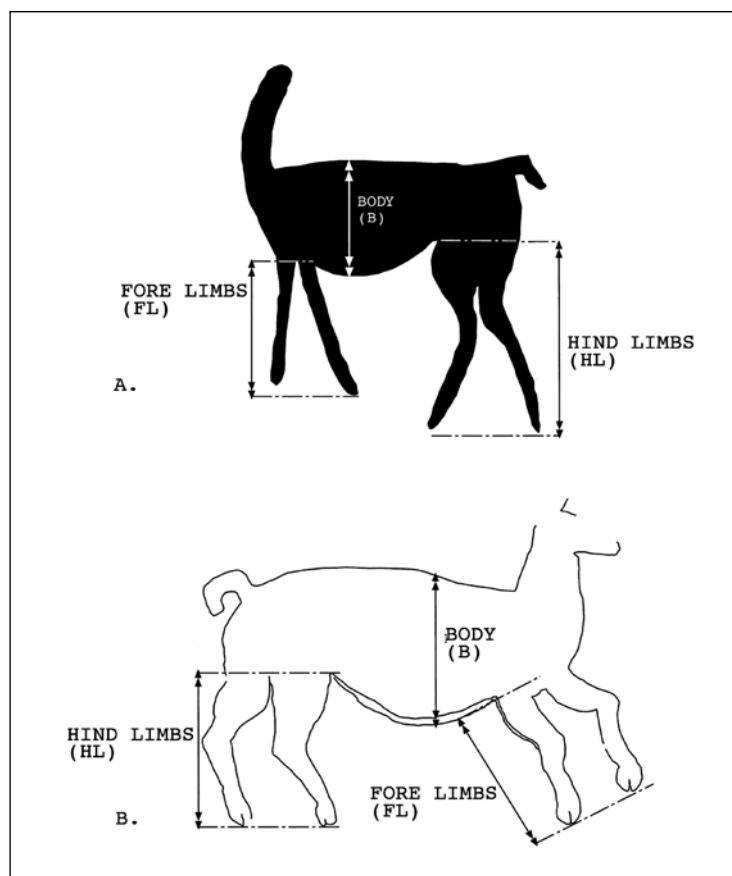


Fig. 3.14. Método usado para medir las imágenes de camélidos en el estilo Confluencia (arriba) y en el estilo Taira-Tulán (abajo) (Gallardo y Yacobaccio 2005: Fig. 1).

creándose grupos distintos de “domesticados” y “silvestres” sin una superposición numérica.

Gallardo y Yacobaccio (2005, 2007) aplicaron estos hallazgos al análisis de dos estilos contemporáneos de arte rupestre de pastores tempranos, los estilos Confluencia y Taira-Tulán del Formativo temprano en el norte de Chile (1500-500 BC) (Fig. 3.14). En base a la información morfológica registrada de las representaciones de camélidos más los análisis comparativos de los contextos representacionales, los autores concluyen que los camélidos representados en el estilo Confluencia fueron silvestres (Gallardo y Yacobaccio 2005: 125-126). En contraste, los análisis de los camélidos del estilo Taira-Tulán se basan únicamente en una aproximación morfológica ya que no aparecen en contextos representacionales y fueron categorizados como domesticados (probablemente llamas) sobre la base de las proporciones registradas. Finalmente, luego de estos análisis morfológicos, Gallardo

y Yacobaccio (2007: 18) concluyeron que “las diferencias de especies en artes contemporáneas parecen conciliar en el imaginario la enorme discrepancia entre dos orientaciones económicas que coexisten en la época”.

¿Cómo se puede aplicar esto en la reconsideración de los datos de Quelcatani? Como una pregunta inicial, apliqué el método a una representación de camélido que había sido categorizada previamente como “arte de cazador” (ver Fig. 3.12) y dos ejemplos de “arte de pastor” (ver Fig. 3.13, los dos camélidos en la parte superior). Si bien admito que ésta es una muestra muy limitada, las proporciones registradas son consistentes con los patrones observados por Gallardo y Yacobaccio en los sitios del norte de Chile. Sería provechoso aplicar estas aproximaciones cuantitativas al corpus entero de las representaciones de los camélidos de Quelcatani y luego comparar los resultados con los del modelo anterior definido líneas arriba.

Tabla 3.1

	rangos de proporciones para camélidos modernos	
	extremidades traseras/cuerpo	extremidades delanteras/ cuerpo
Llama (n=2)	1:1 hasta 1,1:1	0,85:1 hasta 0,95:1
Alpaca (n=1)	1:1	0,85:1
Vicuña (n=6)	1,38:1 hasta 1,8:1	1,25:1 hasta 1,57:1
Guanaco (n=3)	1,46:1 hasta 1,6:1	1,27:1 hasta 1,5:1
proporciones de los camélidos de Quelcatani		
“Arte de cazador”	1,6:1	1,33:1
“Arte de pastor”(1)	1,05:1	0,76:1
“Arte de pastor”(2)	0,91:1	1:1

Adicionalmente, la existencia de estilos artísticos contemporáneos y distintas prácticas de subsistencia en el norte de Chile durante el Formativo Temprano nos alienta a considerar la naturaleza de los periodos de transición, durante los cuales las estrategias de caza y pastoreo probablemente coexistieron. Durante las excavaciones en Quelcatani, Aldenderfer (2005) documentó un número de cambios mayores en los artefactos y rasgos identificados entre los niveles 24 y 25, los cuales interpreta como la transición del periodo Arcaico al periodo Formativo en el sitio. En los niveles que pertenecen al Arcaico, él concluye que el sitio probablemente fue usado como un lugar residencial de estadía corta o como un campamento logístico para cazadores. Las estructuras temporales fueron situadas a lo largo de la pared del fondo y un análisis de los restos de fauna indica que fueron cazados cérvidos y camélidos, además no se encontró evidencias de rasgos de manejo de los animales.

Sin embargo, después del 2000 a.C. fueron construidas estructuras pequeñas pero permanentes de las cuales se

recuperó cerámica temprana y se notó una ausencia de partes de camélidos de gran utilidad en la colección faunística, lo que ha sido argumentado por Aldenderfer como una muestra de un intercambio por cereales no locales registrados en el sitio. Tal como Aldenderfer señala una transición clara entre las ocupaciones de los periodos Arcaico y Formativo sobre la base de datos de artefactos y rasgos, en el modelo definido arriba asumo similarmente una transición clara en los estilos artísticos a la par de los cambios en las estrategias de subsistencia. Siguiendo el trabajo de Gallardo y Yacobaccio (2005), ¿se podría considerar un estilo de arte transicional o quizá un uso simultáneo de Quelcatani para la producción de arte por poblaciones contemporáneas de cazadores y pastores? ¿Cómo afectan estas posibilidades el modelo desarrollado para Quelcatani y otros sitios con ocupación larga y diversa?

Adicionalmente a los desarrollos metodológicos, los estudios realizados en la última década han expandido la forma en que vemos la producción y el uso de arte rupestre

3. Subsistencia, Intercambio y Ritual: Una reconsideración de los Camélidos de Quelcatani

en la región, incluyendo la representación de camélidos. En un estudio de sitios prehispánicos (1000-1350 d.C.) en el desierto del norte de Chile, Sepúlveda et al. (2005) analizaron información arquitectónica, de cerámica y de arte rupestre de dos sitios en la Quebrada Suca para examinar el rol del arte rupestre a lo largo de las rutas de caravanas de llamas. Ellos concluyeron que adicionalmente a la importancia de los rasgos de arte rupestre en interacciones económicas (debido a su ubicación a lo largo de las rutas usadas para intercambios locales e interregionales), también es necesario considerar el rol del arte rupestre en “apropiaciones espaciales, ritualismo, e...interacciones ideológicas” (Sepúlveda et al. 2005: 225). Por otro lado, Erika Brant (2009) analizó sitios también del norte de Chile pero del periodo Intermedio Tardío y señala una perspectiva adicional de su investigación en sitios con arte rupestre relativamente más aislados en el valle bajo de Tarapacá. En un “modelo religioso-económico” Brant (2009: 87-90) menciona que estos sitios tuvieron funciones rituales que promovieron intercambios proveyendo lugares para el encuentro de personas con diferencias étnicas o de afiliaciones económicas luego del colapso de Tiwanaku.

¿Cómo podemos repensar la información de Quelcatani a la luz de las recientes investigaciones y los nuevos conjuntos de datos? La información de las fuentes de obsidiana—como ha sido recopilada por Nico Tripcevich (2007) para su disertación doctoral— puede ser un camino para integrar conjuntos de datos que reflejan varios aspectos de la interacción interregional a lo largo de la historia ocupacional del sitio. De acuerdo con Tripcevich, la obsidiana recolectada en los niveles del Arcaico Tardío en Quelcatani (ca. 5000 a.C.) principalmente proviene de la fuente de Chivay en Arequipa, la cual se ubica a 221 kms. del sitio o a 50 horas a pie (Tripcevich 2007: 190) (Fig. 3.15 color). Se puede observar claramente que existió una interacción económica a larga distancia entre las regiones, lo que también corresponde al estilo artístico naturalista compartido (la “tradición andina”), el cual ha sido documentado en sitios tempranos de los departamentos de Puno, Arequipa, Tacna y Moquegua (Guffroy 1999). Sin embargo, ¿estas tradiciones artísticas compartidas continuaron permitiendo hacer una comparación con los patrones de intercambio de obsidiana durante periodos posteriores?

La obsidiana de Chivay, por ejemplo, ha sido identificada en todos los niveles de ocupación hasta el Horizonte Tardío pero en diferentes densidades a lo largo del tiempo. Así, durante la fase C del Formativo (900-400 a.C.), los habitantes de Quelcatani empezaron con la diversificación del uso de la obsidiana donde el 60% de los objetos analizados fueron hechos con materia prima de Chivay, 20% de una fuente no localizada aún llamada Tumuku, 10% de la fuente local Aconahua y 10% de la fuente Alca situada en el norte de Arequipa (Tripcevich 2007, ver Fig. 3.15 color: ubicación

de las fuentes). Claramente los residentes de Quelcatani en el periodo Formativo (y los cazadores más tempranos que usaron el sitio como un campamento logístico) mantuvieron extensas redes de intercambio, las que sabemos cambiaron en ubicación e intensidad a lo largo del tiempo sobre la base de información de la obsidiana. ¿Estos cambios se han visto reflejados en los estilos artísticos presentes en Quelcatani? ¿Estas figuras caracterizadas arriba como “arte de pastores” reflejan influencias de contacto cultural con diferentes regiones en lugar de cambios en las estrategias de subsistencia? Además, ¿cómo fue reflejado el rol integral de los camélidos en las redes de caravaneros en el arte rupestre post Arcaico de Quelcatani?

Finalmente, ya que he mencionado algunas opciones para estudios futuros sobre los camélidos de Quelcatani—inspirados por desarrollos recientes tanto en método como en teoría— también es fundamental considerar la relevancia de los sitios con arte rupestre en paisajes culturales contemporáneos, tal como es común actualmente en investigaciones en todo el mundo. Cuando visité Quelcatani en la última parte de la década de 1990, los miembros de la comunidad campesina de Chichillape nos acompañaron al sitio durante nuestra estadía. Ellos explicaron que habían construido una pared para proteger el arte del vandalismo y del huaqueo, los cuales son un serio problema. Desafortunadamente en ese momento estaba muy enfocada en registrar el arte que no pude considerar hacerles preguntas acerca del significado del sitio para la comunidad actual. ¿Por qué la comunidad estaba invirtiendo en proteger el arte? Podemos preguntar, de acuerdo a la tradición local: ¿Quiénes lo produjeron? ¿Cuál es el significado de estas representaciones antiguas para los pastores contemporáneos quienes pasan gran parte del año cuidando a sus camélidos en los bofedales en los alrededores del sitio? (Ver Palacios 1977 para un estudio etnográfico de Chichillape)

El rol del arte rupestre antiguo dentro de paisajes sagrados contemporáneos ha empezado a ser investigado por colegas que trabajan en la cuenca incluyendo el sitio cercano de Cutimbo (Strecker y Paredes 2006, citado en Strecker 2006) y en varios contextos del norte de Chile: considerando, por ejemplo, “los significados del arte rupestre para los actuales habitantes indígenas destacando el poder de estas obras en relación al aprendizaje de la música y la veneración de los ‘gentiles’, la versión mística de sus antepasados” (Castro y Gallardo 1995-1996; Castro y Gallardo 1992; Castro, Gallardo y Mirando 1989, citado en Gallardo et al. 2006: 78; ver también: Berenguer y Martínez 1989, Paz 1988, Romero 1996).

Algunas conclusiones

Cuando analicé los datos de Quelcatani por primera vez al final de la década de 1990, se habían publicado pocos

estudios sobre arte rupestre de la cuenca del Lago Titicaca, lo que significaba tener que apoyarme sobre todo en datos comparativos y perspectivas teóricas de una diversidad de regiones y periodos en los Andes Sur Centrales y fuera de esta zona. Sin embargo, la presencia de una sesión dedicada a “Arqueología y arte rupestre de la cuenca del Lago Titicaca” en un congreso internacional, refleja una ampliación de las perspectivas utilizadas por los arqueólogos que trabajan en la región, lo cual es alentador. Tal como lo demuestra el caso de Quelcatani, la producción y consumo de arte se dio a lo largo de cientos de años en sitios aislados pero también en complejos sistemas de asentamiento. El hecho de considerar el arte rupestre como “información real”, nos proveerá mayores indicios matizados sobre las estrategias de subsistencia, las prácticas rituales, el contacto cultural, el intercambio interregional, aparte de las estrategias políticas a lo largo del tiempo y el espacio en la región de la cuenca del Lago Titicaca.

Agradecimientos

Agradezco a los organizadores de la sesión sobre la cuenca del Lago Titicaca por su gentil invitación para contribuir con este artículo. Ha pasado más de una década desde que escribí acerca de Quelcatani y realmente he disfrutado la oportunidad de revisar los materiales y estar al tanto de nuevos desarrollos en el campo. Gracias a John Janusek por leer la ponencia en La Paz, a Matthias Strecker por su paciencia a lo largo del proceso editorial, a Mark Aldenderfer quien generosamente compartió sus datos y habilidades, a Cindy Klink por llevarme a Quelcatani, a Rainer Hostnig por mantenerme informada sobre acontecimientos en la comunidad del arte rupestre de los Andes, a David Oshige por la traducción y a Grel Aranibar-Strecker por la revisión y corrección de la versión en español.

Figuras a color



Fig. 3.3a. Compilación de fotos de las superficies de las paredes de Quelcatani (fotos por Mark Aldenderfer, compiladas por la autora).

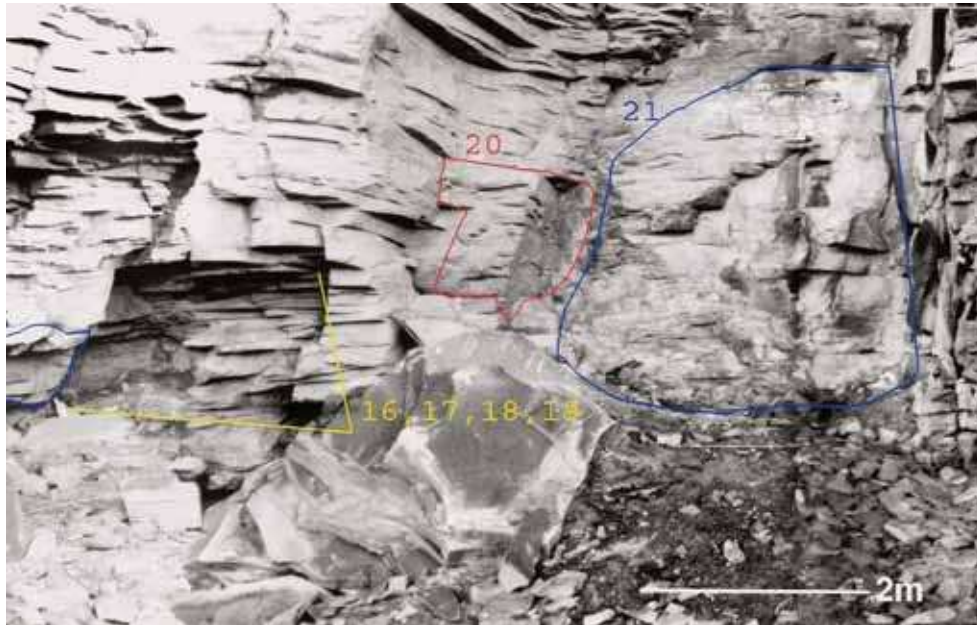


Fig. 3.4. Foto del área central y la gruta (foto por Mark Aldenderfer).

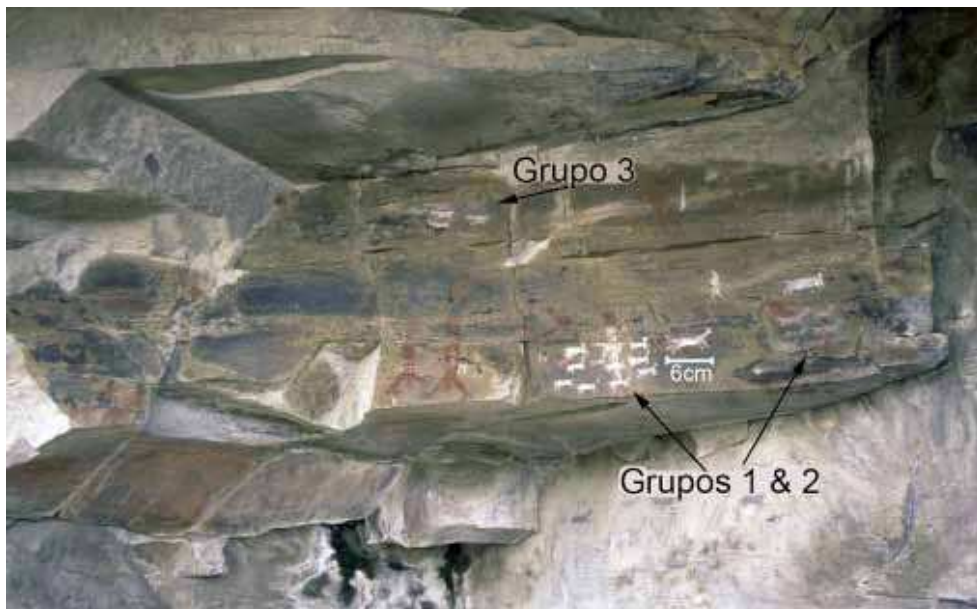


Fig. 3.10. Quelcatani, Panel 10. Foto: Mark Aldenderfer.



Fig. 3.15. Mapa mostrando las fuentes de obsidiana mencionadas en el texto y la ubicación de Quelcatani (Qillqatani) (Tripcevich 2007: Fig. 3-11).