

UNIVERSIDAD NACIONAL DEL ALTIPLANO
ESCUELA DE POSGRADO
PROGRAMA DE MAESTRÍA
MAESTRÍA EN EDUCACIÓN



TESIS

**SIGNIFICADO CULTURAL DE LAS PINTURAS RUPESTRES DE
TANTAMACO EN MACUSANI, COMO MEDIO DIDÁCTICO PARA LA
ENSEÑANZA DE LA HISTORIA REGIONAL**

PRESENTADA POR:

ELIO MAMANI MOROCCO

**PARA OPTAR EL GRADO ACADÉMICO DE:
MAGISTER SCIENTIAE EN EDUCACIÓN
MENCIÓN EN DIDÁCTICA DE LAS CIENCIAS SOCIALES**

PUNO, PERÚ

2017

UNIVERSIDAD NACIONAL DEL ALTIPLANO

ESCUELA DE POSGRADO
PROGRAMA DE MAESTRÍA
MAESTRÍA EN EDUCACIÓN



TESIS

TÍTULO DE LA TESIS

SIGNIFICADO CULTURAL DE LAS PINTURAS RUPESTRES DE
TANTAMACO EN MACUSANI, COMO MEDIO DIDÁCTICO PARA LA
ENSEÑANZA DE LA HISTORIA REGIONAL

PRESENTADA POR:

ELIO MAMANI MOROCCO

PARA OPTAR EL GRADO ACADÉMICO DE:

MAGISTER SCIENTIAE EN EDUCACIÓN:
MENCIÓN EN DIDÁCTICA DE LAS CIENCIAS SOCIALES

APROBADA POR EL SIGUIENTE JURADO:

PRESIDENTE

Dr. JORGE ALFREDO ORTÍZ DEL CARPIO

PRIMER MIEMBRO

Dr. VICENTE ALANOCA AROCUTIPA

SEGUNDO MIEMBRO

.....
Mg. SALVADOR MAMANI CHAYÑA

ASESOR DE TESIS

Dr. FORTUNATO NUÑEZ RODRIGUEZ

Puno, 04 de octubre del 2017

ÁREA: Estrategias metodológicas de las ciencias sociales.

TEMA: Significado cultural de las pinturas rupestres de Tantamaco en Macusani, como medio didáctico para la enseñanza de la historia regional.

LÍNEA: Creación de producción de estrategias metodológicas para las ciencias sociales.

DEDICATORIA

Dedico en especial a mis padres Sr. Fulgencio Mamani Turpo y mí, muy querida madre Sra. Eufemia Morocco de Mamani, quienes me forjaron con su abnegada labor y ejemplo de trabajo.

A mis hermanos Elvis y Clorinda.

A mis queridos docentes del Programa de Maestría en Educación de la UNA Puno, quienes me formaron con su sabiduría y ejemplo de profesionalismo.

AGRADECIMIENTOS

- A la Universidad Nacional del Altiplano, alma mater de la cultura científica y filosófica del altiplano puneño, quienes me formaron para desempeñar ejemplarmente en mis proyectos académicos; en especial a mis docentes de la Escuela Profesional de Educación Secundaria, Ciencias Sociales y del Programa de Maestría en Educación.
- A mis estimados jurados del proyecto de investigación, quienes con su experiencia y talento investigador, me orientó a una disciplina arqueológica e histórica, pues me inspira seguir descubriendo la cultura como fuente de conocimiento para el desarrollo educativo sostenible de la Región y el país.
- A mi asesor de investigación, quien con sus sabias consejos me orientó a seguir bregando el proyecto; puesto que seguiremos investigando.

ÍNDICE GENERAL

	Pág.
DEDICATORIA.....	i
AGRADECIMIENTOS.....	ii
ÍNDICE GENERAL.....	iii
ÍNDICE DE TABLAS.....	vii
ÍNDICE DE FIGURAS.....	viii
ÍNDICE DE ANEXOS.....	x
RESUMEN.....	xi
ABSTRACT.....	xii
INTRODUCCIÓN.....	1
CAPÍTULO I	
PROBLEMÁTICA DE LA INVESTIGACIÓN	
1.1 Planteamiento del problema.....	4
1.1.1 Justificación.....	5
1.2 Preguntas del problema	7
1.2.1 Pregunta general.....	7
1.2.2 Preguntas específicas.....	7
1.1.3 Objetivos.....	7
1.3.1 Objetivo general.....	7
1.3.2 Objetivos específicos.....	7
1.1.4 Hipótesis de la investigación.....	8
1.4.1 Hipótesis general.....	8
1.4.2 Hipótesis específico.....	8
CAPÍTULO II	
MARCO TEÓRICO	
2.1 Antecedentes de la investigación.....	9
2.2 Marco referencial.....	10
2.3 Marco conceptual.....	12
2.3.1 Pintura rupestre.....	12
2.3.2 Temática de representación de pinturas rupestres.....	15
2.3.3 Motivos de representación de pinturas rupestres.....	16

2.3.4 Estilo de representación de pinturas rupestres.....	17
2.3.5 Representación de pinturas rupestres.....	19
2.3.6 Estudio cronológico de pinturas rupestres.....	20
2.3.7 Materiales utilizados para realizar las pictografías del arte rupestre.....	21
2.3.8 Técnicas de pinturas rupestres.....	22
2.3.9 Significado cultural de pinturas rupestres.....	23
2.3.10 Panorama de manifestación rupestre en la región Puno	25
2.3.11 Pinturas rupestres de Tantamaco.....	29
2.3.12 Historia regional.....	33
2.3.13 Medio didáctico.....	33

**CAPÍTULO III
METODOLOGÍA**

3.1 Metodología de la investigación.....	36
3.2 Materiales e instrumentos de investigación.....	37
3.3 Operacionalización de variables.....	39
3.4 Ámbito de estudio.....	39
3.5 Objeto de estudio.....	40

**CAPÍTULO IV
RESULTADOS Y DISCUSIÓN**

4.1 Identificación y prospección de sitio arqueológico.....	41
4.2 Pintura rupestre del sitio Ch´illijтира	50
4.2.1 Pintura rupestre del sitio Ch´illijтира I.....	50
Panel A.....	52
Panel B.....	55
Panel C.....	57
Panel D.....	59
Panel E.....	60
Panel F.....	61
Panel G.....	62
Panel H.....	66

Panel I.....	67
Panel J.....	68
Panel K.....	70
Panel L.....	71
Panel M.....	72
Panel N.....	73
Panel Ñ.....	73
4.2.2 Pintura rupestre del sitio Ch'illijira II.....	75
Panel A.....	76
Panel B.....	80
Panel C.....	81
4.3 Pintura rupestre del sector Chilcu Uno.....	82
4.3.1 Pintura rupestre del sitio Chilcu Uno- Jatun Pata I.....	82
Panel A.....	83
Panel II.....	87
Panel B.....	89
Panel C.....	89
Panel D.....	90
Panel E.....	91
Panel F.....	92
4.3.2 Pintura rupestre del sitio Chilcu Uno- Jatun Pata II.....	93
Panel A.....	95
Panel B.....	97
Panel C.....	98
Panel D.....	99
Panel E.....	99
Panel F.....	100
Panel G.....	102
4.3.3 Pintura rupestre del sitio Chilcu Uno- Jatun Pata III	105
Panel A.....	106
Panel B.....	108
Panel C.....	108
Panel D.....	109

Panel E.....	109
Panel F.....	110
Panel G.....	111
4.3.4 Pintura rupestre del sitio Chilcu Uno- Jatun Pata IV.....	111
4.3.5 Pintura rupestre del sitio Aq'utira, denominada como Siñalakuy K'uchu.....	114
Panel A.....	114
Panel B.....	115
Panel C.....	119
Panel D.....	119
Panel E.....	121
4.4 Planificación Curricular con enfoque de patrimonio cultural.....	127
4.5 Proyecto Curricular Regional.....	128
4.6 Medio didáctico para la enseñanza de historia regional.....	130
4.6.1 Propuesta como medio didáctico.....	133
CONCLUSIONES.....	142
RECOMENDACIONES.....	144
BIBLIOGRAFÍA.....	145
ANEXOS.....	155

ÍNDICE DE TABLAS

	Pág.
1 Tabla de representaciones temáticas, motivos y estilos de representación de pinturas rupestres del sitio Ch'illijira I.....	51
2 Tabla de representaciones temáticas, motivos y estilos de representación de pinturas rupestres del sitio Ch'illijira II.....	78
3 Tabla de representaciones temáticas, motivos y estilos de representación de pinturas rupestres del sitio de Chilcu Uno – Jatun Pata I.....	83
4 Tabla de representaciones temáticas, motivos y estilos de representación de pinturas rupestres del sitio de Chilcu Uno – Jatun Pata II.....	95
5 Tabla de representaciones temáticas, motivos y estilos de representación de pinturas rupestres del sitio de Chilcu Uno – Jatun Pata III.....	106
6 Tabla de representaciones temáticas, motivos y estilos de representación de pinturas rupestres del sitio de Chilcu Uno – Jatun Pata IV.....	112
7 Tabla de representaciones temáticas, motivos y estilos de representación de pinturas rupestres del sitio de Señalakuy K'uchu	117

ÍNDICE DE FIGURAS

	Pág.
1. Vista panorámica del centro poblado de Tantamaco.....	42
2. Cordillera de Carabaya es circundada por la neblina.....	43
3. Mapa físico satelital del sitio arqueológico de Tantamaco- Macusani.....	47
4. Vista panorámica del nevado de Allin Cápac, cordillera de Carabaya.....	49
5. Paneles de manifestación rupestre del sitio arqueológico de Ch'illijira.....	50
6. Pictografías de camélidos de color rojo guinda, amarillo y blanco crema.....	54
7. Pictografía de camélidos de color rojo guinda.....	59
8. Pictografías de motivos zoomorfos.....	61
9. Representación de camélido voluminoso del mural (Panel F)...	63
10. Representación de pictografías de motivos geométricos (tipo ajedrezado).....	64
11. Pictografía de motivo antropomorfo, hombres en fila de color blanco.....	65
12. Iconografía de motivos geométricos del panel.....	67
13. Pictografías de motivos geométricos.....	68
14. Sitio del arte rupestre Ch'illijira. Iconografía de motivos geométricos (ajedrezado, zigzageante) y uno de antropomorfo	70
15. Pictografías de motivos geométricos de tipo zigzagueante.....	71
16. Pictografías del panel "L" (ajedrezado); Panel "J".....	73
17. Pictografías del panel "L" (ajedrezado); Panel "J".....	73
18. Pictografía del panel "N" y el de Chacatira (lado izquierdo).....	74
19. Pictografía del panel "N" y el de Chacatira (lado derecho).....	74
20. Chakana.....	75
21. Sitio Santa Bárbara del Rio Loa en Argentina.....	75
22. Mural del sitio Ch'illijira II.....	77
23. Sitio de pintura rupestre Ch'illijira II.....	79

24. Sitio de pintura rupestre del sitio Ch'illijira II, Iconografías de camélidos y figuras de trampas.....	81
25. Sitio de pintura rupestre del sitio Chilcu Uno - Jatun Pata I, figuras de motivos zoomorfos y antropomorfos.....	86
26. Sitio de pintura rupestre de Chilcu Uno- Jatun Pata.....	87
27. Cuatro paneles de motivos geométricos de tipo ajedrezado.....	89
28. Sitio de pintura rupestre del sitio Chilcu Uno – Jatun Pata.....	91
29. Mural de pintura rupestre del sitio Jatun Pata- Chilcu Uno II....	94
30. Sitio de pintura rupestre del sitio Chilcu Uno Jatun Pata II.....	96
31. Paneles (A; B; C; D y E) motivos geométricos están destruyéndose.....	97
32. Representación pictográfica del panel “F”.....	100
33. Pictografías de motivos zoomorfos.....	104
34. Mural del sitio Chilcu Uno- Jatun Pata III; se aprecia los paneles de “A”, “B”, “C”, “D”, “E” y “F”.....	109
35. Pictografía de motivos zoomorfos; camélidos.....	110
36. Representación de motivos geométricos y antropomorfos.....	113
37. Representación de motivos geométricos y antropomorfos.....	113
38. Pictografías de motivos zoomorfos; se trata de camélidos corriendo.....	118
39. Pictografía no identificada del Panel C.....	119
40. Pictografía de motivo zoomorfo, se trata de camélidos corriendo a gran velocidad, panel D.....	120
41. Sitio de pintura rupestre de Aqutira, denominado como Siñalakuy K'uchu.....	125
42. Sitio de pinturas rupestres de Siñalacuy C'uchu.....	126

ÍNDICE DE ANEXOS

	Pág.
1. Identificación de Pinturas rupestres de Tantamaco.....	155
2. Pintura rupestre del sitio Ch'illijtira, vinculado con historia regional	156
3 Identificación de Pinturas rupestres de motivos zoomorfo.....	157
4 Pictografías de actividad de caza de camélidos.....	158
5 Pictografías de motivos geométricos.....	159
6 Pinturas rupestres del sitio Ch'illijtira I.....	160
7 Pinturas rupestres del sitio Ch'illijtira II.....	161
8 Pinturas rupestres del sitio Chilcu Uno- Jatun Pata I.....	162
9 Pinturas rupestres del sitio Chilcu Uno- Jatun Pata II.....	163
10 Pinturas rupestres del sitio Chilcu Uno- Jatun Pata III.....	164
11 Pinturas rupestres del sitio Chilcu Uno- Jatun Pata IV.....	165
12 Pinturas rupestres del sitio Aq'utira, denominada como Siñalakuy K'uchu.....	166

RESUMEN

La tesis de investigación, plantea como objetivo general: Fundamentar el significado cultural de las pinturas rupestres de Tantamaco en Macusani, como medio didáctico para la enseñanza de historia regional. En el marco conceptual se sustenta con argumentos científicos fundamentado en planteamientos teóricos sobre manifestaciones rupestres. La metodología de investigación es de tipo cualitativo de diseño fenomenológico, en donde se interpreta el significado de las pinturas rupestre de Tantamaco – Macusani; al respecto, Hernandez, Fernandez y Baptista (2014) manifiestan lo siguiente: “(...) explora, describe y comprende (...) puede ser tan variado” (p.493). Para la exploración arqueológica se utilizaron instrumentos como: el diario de campo; cuaderno de registro y los dispositivos mecánicos de registro; se han identificado e interpretado los siguientes murales de pinturas rupestres: Ch´illijтира I; Ch´illijтира II; Chilcu Uno- Jatun Pata I; Chilcu Uno Jatun Pata II; Chilcu Uno - Jatun Pata III; Chilcu uno - Jatun Pata IV; Siñalakuy K´uchu, respectivamente. La temática de las representaciones pictográficas del arte rupestre de Tantamaco, corresponde a la caza de camélidos; camélidos en fuga; tarucas en tropillas y actividad textil; demuestra que los sitios de manifestaciones rupestres fueron pintados a través del transcurso de varios periodos históricos.

Palabra clave: Antropomorfo, estilos, motivos, pictografía, rupestre, temática, zigzagueantes.

ABSTRACT

The research thesis, as a general objective: To substantiate the cultural significance of the cave paintings of Tantamaco in Macusani, as a teaching medium for the teaching of regional history. In the conceptual framework it is based on scientific arguments based on theoretical approaches to rock art. The research methodology is a qualitative type of phenomenological design, where the meaning of the rock paintings of Tantamaco - Macusani is interpreted; In this regard, Hernandez, Fernandez and Baptista (2014) state the following: "(...) explore, describe and understand (...) can be so varied" (p.493). For the archaeological exploration, instruments such as: the field diary were used; logbook and mechanical recording devices; The following murals of cave paintings have been identified and interpreted: Ch'illijira I; Ch'illijira II; Chilcu Uno- Jatun Pata I; Chilcu Uno Jatun Pata II; Chilcu Uno - Jatun Pata III; Chilcu uno - Jatun Pata IV; Siñalakuy K'uchu, respectively. The theme of the pictographic representations of the rock art of Tantamaco, corresponds to the hunting of camelids; Camelidae in flight; tarucas in tropillas and textile activity; demonstrates that the sites of rock art were painted through the course of several historical periods.

Keyword: Anthropomorphic, styles, motives, pictography, rock art, thematic, zigzag.

INTRODUCCIÓN

De acuerdo a los hallazgos arqueológicos del territorio peruano, desde hace 10 mil años a.c. la existencia de homo sapiens estaba asociada durante prolongadísimas etapas en su devenir con una actividad económica relacionada a la caza, pesca y recolección de una población nómada, según la división clásica de la historia peruana, es conocido como el periodo lítico y que paulatinamente van mejorando y creándose nuevas formas de vida; durante el periodo arcaico, pre formativo y los horizontes e intermedios culturales, tuvieron el desarrollo cultural avanzado y una economía de sostenibilidad (crianza de camélidos, la agricultura y la textil ería, comercio o intercambio de productos). Por ello es frecuente encontrar reflejos de las mismas prestezas en aquellas manifestaciones rupestres tales como las pictografías y petroglifos que los pobladores antiguos plasmaron para dar a conocer a las generaciones posteriores de las actividades frecuentes más trascendentales y la razón por las que creaban en los diferentes murales.

En la zona andina y los valles interandinos de la región de Puno, se hallan sitios arqueológicos entre ellos se menciona a: Pisacoma (Chucuito); Q'elqatani (Collao); Salcedo (Puno); Ichuya Pomaya (Puno); Sajra Wasi (Lampa); Cueva de Lenzora (Lampa); Cueva de Antalla (Lampa); Roca de Putusillani (Lampa); Petroglifos de Collana (Azángaro); Isivilla (Carabaya); Pacaje (Carabaya); Tingori (Carabaya); Samelía (Carabaya) entre otros sitios arqueológicos. Aquí los hombres antiguos plasmaron sus manifestaciones culturales en abrigos rocosos conocidos como cavernas, barrancos y sitios donde se cobijaron durante varios periodos históricos, convirtiéndolo en lugares muy respetados, temidos y/o adorados, posteriormente.

En sitios, como en Tantamaco y/o Isivilla (Carabaya), consideraban (afirmaciones, recogidas en versión oral) lugares sagrados y respetados conocidos como los gentiles, es decir era el origen y punto de partida de la vida, donde todo fluía con una gran dinámica de salida y retorno; comienzo de una nueva existencia muy superior a la anterior y hasta como centro de surgimiento de la luna y el sol. Se deduce que tenían una concepción con tendencia a la metafísica y misteriosa, que los habitantes de los tiempos pretéritos que pasaron muchas experiencias en tiempos reales rodeados por la diversidad ecológica y la naturaleza un poco distinta a la actual (calentamiento global, construcción de carreteras y la explotación minera). Surge la creatividad en lenguaje de figuras que servían para comunicar los secretos de su estilo de vida en grupos sociales. La investigación de las pinturas rupestres de Tantamaco, se ha realizado a través de la descripción y la sistematización de las distintas pictografías de los murales; estas revelan en sus iconografías los diversos mensajes culturales; se ha analizado estas figuras teniendo en cuenta las teorías y fuentes de información vinculados a la manifestación rupestre; el estudio se hizo de forma cuidadosa, observando sus cualidades estéticas sacando en claro los detalles de iconografías (dimensiones, colores, motivos, temáticas, estilos y la importancia como medio didáctico) para tener en claro los significados culturales que necesita un atrevimiento más detallado en su investigación con aportes epistemológicos y filosóficos.

El presente trabajo se divide en cuatro capítulos.

En el Capítulo I: Planteamiento del problema de investigación; Justificación del problema de investigación; preguntas del problema de investigación; objetivos de la investigación; hipótesis de la investigación.

En el Capítulo II: Marco teórico; antecedentes de la investigación; marco referencial; marco conceptual.

En el Capítulo III: Metodología de la investigación; materiales e instrumentos de la investigación; operacionalización de variables; ámbito de estudio; muestra y población.

En el Capítulo IV: Resultados y discusión de la investigación; considerando el aspecto de la referencia histórica de las iconografías de las pinturas rupestres de la Comunidad de Tantamaco; tamaño y la ubicación del mural; descripción de las pinturas rupestres y la importancia como medio didáctico.

El trabajo finiquita con las conclusiones, sugerencias, además la bibliografía y anexos, en donde se adjunta las fotografías de los diferentes sitios de la manifestación rupestre de Tantamaco del distrito de Macusani- Carabaya además de los instrumentos utilizados en el proceso de investigación.

CAPÍTULO I

PROBLEMÁTICA DE INVESTIGACIÓN

1.1 Planteamiento del problema

Los relieves de la cordillera de Carabaya de la región Puno, despliega peñascos y barrancos; los sitios arqueológicos anegados en el olvido en su difusión como patrimonio cultural intangible de la nación, además sigiloso en su estudio científico sobre su significado cultural y la integración al campo de la pedagogía como estrategia metodológica para la enseñanza de la historia regional; siendo esta como la síntesis de la historia regional.

Varios murales están siendo destruidos por factores naturales, incluso existen iconografías difusas en su representación pictográfica; ya que los distintos paneles de pinturas rupestres carecen de protección ya sea con enmallados metálicas o muros, además no cuentan con techos tampoco existen señalizaciones o vías de acceso para los visitantes, además el área geográfica territorial donde se ubican los diferentes sitios arqueológicos de pintura rupestre en la actualidad son denuncios de empresas de extracción metálica (plata, cobre y uranio); incluso a través de informaciones recogidas de pobladores de Tantamaco, manifiestan que durante la construcción de la carretera inter oceánica, Tramo 04 (Perú- Brasil), se han destruido otros murales de pinturas

rupestres, que formaban dentro de tantos sitios arqueológicos del sector Tantamaco, no habiendo responsables de las entidades de la empresa ni del estado por la pérdida irreparable de los mismos.

Los distintos paneles de las pictografías rupestres de Tantamaco, utilizados como material educativo o medio didáctico en la enseñanza de historia regional, están desligados, no son considerados íntegramente en el proceso de aprendizaje, así como en los contenidos curriculares de nivel secundario y superior. Con la investigación se busca difundir la importancia cultural e histórica, para una educación sostenible y ambiental.

1.1.1 Justificación

La investigación es significativa, porque pone de expreso el aspecto cultural-histórico y cavila la conciencia colectiva para el cuidado y protección de los diferentes sitios arqueológicos de pinturas rupestres de Tantamaco. Mauricio y Celis (2015), afirman: “todos los sitios estudiados poseen algún grado de valoración social que se manifiesta en diversos modos de comprender y usar estos espacios” (p. 114). Además la investigación hace de conocimiento a quienes corresponde para su restauración y conservación, porque con el tiempo tiende a estropearse.

El trabajo de investigación redime el valor cultural de las distintas iconografías que tienen las pinturas rupestres de Tantamaco, ya que pretende realzar el conocimiento sobre las partes imprescindibles en la formación de la cultura material del poblador remoto; además beneficiará a la comunidad de investigadores, estudiantes, docentes, historiadores, arqueólogos, entre otros estudiosos para tomar interés en hacer nuevas investigaciones respecto a los

diferentes temas arqueológicos basados en fuentes materiales directamente involucradas para su estudio.

Así, los diversos murales iconográficos permiten ser dilucidados, en su significado cultural, el grado de organicidad de los pobladores de periodos lítico y arcaico de la historia peruana teniendo manifestaciones culturales a través de efigies de caza, pastoreo, tejidos, iconografías de tipo cuadrangular con figuras geométricas o no identificadas, así como las dogmas a través de práctica de celebración ritual, hacen entender como una sociedad instaurada, y tiene un meritorio aporte cultural dentro de la investigación histórica.

En el contenido del Diseño Curricular Regional y Nacional, propone que los contenidos deben ser incluidos en las orientaciones curriculares adecuadamente estructuradas en el estudio de las pictografías rupestres de Tantamaco. Así mismo tener muy en claro su mejora y re investigación por las universidades del país así como por los arqueólogos, historiadores, educadores (...) rescatando el valor cultural e histórico; por otro lado, el sector turismo debe ser priorizado para aprovechar los bienes culturales; Belleli (2005) afirman que: “Existen muchos casos de sitios arqueológicos abiertos al público que se constituyeron en emprendimientos turísticos principalmente y a veces exclusivamente- basados en sitios con arte rupestre” (p. 04).

La región Puno tiene un potencial de recursos turísticos aún inexplorados por el desconocimiento y falta de inversión; perdiéndose su importancia como recurso cultural, además corre el riesgo de destruirse definitivamente por desinterés y desconocimiento de los pobladores y entidades gubernamentales, Echevarría (2015) afirma “(...) las políticas de Estado sobre el patrimonio

cultural las desamparan frente a otros bienes culturales antiguos; y la incompreensión académica las expone al vandalismo y la intervención destructiva de aficionados y aventureros modernos” (p. 06).

1.2 Preguntas del problema

1.2.1 Pregunta general

¿Cuál es el significado cultural de las pinturas rupestres de Tantamaco en Macusani, como medio didáctico para la enseñanza de la historia regional?

1.2.2 Preguntas específicas

- a) ¿En qué consisten las representaciones temáticas de las pinturas rupestres de Tantamaco?
- b) ¿En qué consisten los motivos pictóricos de Tantamaco?
- c) ¿Cuáles son los estilos pictográficos de Tantamaco?
- d) ¿Cómo utilizar las pinturas rupestres como medio didáctico para la enseñanza de historia regional?

1.3 Objetivos

1.3.1 Objetivo general

Fundamentar el significado cultural de las pinturas rupestres de Tantamaco en Macusani, como medio didáctico para la enseñanza de historia regional.

1.3.2 Objetivos específicos

- a) Explicar las representaciones temáticas de las pinturas rupestres de Tantamaco.
- b) Explicar los motivos representados de las pinturas rupestres de Tantamaco.

- c) Identificar los estilos de representación de pinturas rupestres de Tantamaco.
- d) Proponer el espacio pictográfico, como proceso didáctico en la enseñanza de historia regional.

1.4 Hipótesis de la investigación

1.4.1 Hipótesis general

El significado cultural de las pinturas rupestres de Tantamaco, expresan escenas de caza de camélidos y cérvidos, elaboración de tejidos y las creencias religiosas. Además, las pinturas rupestres están siendo destruidas por factores meteorológicos y acciones irreflexivas de los visitantes, tales como las pintas realizadas sobre la pictografía. Corre el riesgo de sufrir atentado.

1.4.2 Hipótesis específicos

- a) Las representaciones temáticas de las pinturas rupestres de Tantamaco son la actividad de caza y textil ería.
- b) Los motivos representados de las pinturas rupestres de Tantamaco son los zoomorfos, fitomorfos, antropomorfos y geométricos.
- c) Los estilos de representación de pinturas rupestres de Tantamaco, son naturales, seminaturales y no identificados.
- d) El espacio pictográfico, como proceso didáctico en la enseñanza de historia regional es ideal para el proceso de aprendizaje.

CAPÍTULO II

MARCO TEÓRICO

2.1 Antecedentes de la investigación

Las investigaciones sobre las manifestaciones rupestres de Tantamaco, es aún aleatorio, solo existen otros sitios de similar característica, Almonte y Aroquipa (2013) en su investigación sobre la cronología de las representaciones rupestres de Qelqasqa qaqqa; Distrito de Ituata- Carabaya; concluye que de 346 motivos, 45 fueron superpuestos unos sobre otros, los que prueba la gran profundidad del tiempo” (p.160). Además, Alanoca (2012), en su investigación cuyo título es: "Interpretación mágica religioso de las pinturas rupestres de Quelcatani de la comunidad de Chichillape- Mazocrúz", la conclusión se refiere al significado de las actividades de caza y la religión andina (p. 174).

Málaga (2011), cuya investigación es el conocimiento sobre el significado de las pinturas rupestres de Waxraqota en los estudiantes de la I.E.S. Agropecuario de Cahuaya- Rosaspata- 2011; llegando a una conclusión; el nivel de conocimiento de las pinturas rupestres de Waxraqota, por los estudiantes de la I.E.S. Agropecuario de Cahua es deficiente” (p. 168).

2.2 Marco referencial

Afloramiento: Los afloramientos (Af.) se presentan como una acumulación estratificada y diaclasada compuestos por un material con poca resistencia a los agentes erosivos, por lo que las manifestaciones rupestres grabadas están en un proceso de desgaste acelerado (Pia, Mercedes, Rolandi y Torres, 2011, p. 43).

Arte: Una especie de lujosa belleza que sirva tan sólo para decorar salas o para exhibir en museos, la mayor parte de las obras del pasado (adornos personales, pinturas o esculturas, incluso la construcción arquitectónica), deberían ser excluidas del análisis. Dejar de considerar al arte prehistórico como mero epifenómeno de las sociedades pasadas implica reconocer que el arte siempre habla de la cultura como modalidad de ser-en-el-mundo (Álvares, 2012, p. 57).

Arte rupestre andino: Se trata de una práctica andina que solo en los últimos veinte años ha empezado a llamar la atención de los arqueólogos y etnohistoriadores, puesto que hasta las fechas muy recientes se suponía que ese sistema de registro y comunicación había desaparecido con la invasión europea y la posterior instalación del nuevo orden colonial (Martines, 2009, p. 10).

Arte rupestre: El arte rupestre son pictografías y petroglifos que tiene carácter polisémico, lo que implica que un significante¹ puede remitir a varios significados² y cada significado puede expresarse por medio de varios significantes (Batres, Martines y Pérez, 2009, p. 03).

Camélido: adj. Zool. Se dice de los rumiantes artiodáctilos que carecen de cuernos y tienen en la cara inferior del pie una excrecencia callosa que comprende los dos dedos; p. ej., el camello, el dromedario y la llama.

Composición: Las composiciones pueden ser escénicas o simétricas. La primera estrategia describe a todas aquellas obras cuyos elementos indican funciones y se articulan de acuerdo a una actividad. La segunda es propio a los conjuntos organizados por la repetición rítmica de sus elementos.

Estilo: Definir el estilo en arte rupestre es proponer una semiótica específica para este sistema de representación visual, centrándose básicamente en la caracterización de su dimensión sintáctica siguiendo los lineamientos entregados anteriormente (Troncoso, 2006, p. 50).

Estilo: El estilo fue indiscutiblemente una herramienta explotada por la arqueología histórico-cultural, ha estado presente en todas las corrientes teóricas y sigue siendo un concepto central en los análisis de variación de la cultura material (...) patrones y tendencias de un conjunto politético y variable de atributos (Valenzuela, Sepúlveda, Santoro y Mont, 2014, p. 445).

Geométrico: Las geométricas reconocibles, las cuales están gobernadas por algún principio simétrico o una conjunción de ellos (...) el principio simétrico según el cual los diseños son generados y subsiguientemente la forma geométrica utilizada o unidad mínima (...) círculos, cuadrangulares, zigzagueantes (...) (Gonzales, 2005, p. 62).

Panel: Un grupo de motivos de arte rupestre que se hallan en vecindad muy próximo sobre la superficie de una roca, con una razonable orientación uniforme (Glosario APAR). O “cada uno de los (compartimientos, limitados comúnmente por fajas o molduras, en que para su ornamentación, se dividen los lienzos de pared, las hojas de puertas, etc.”

Símbolos: Ayudan a conceptualizar esa realidad. Adicionalmente, los símbolos son elementos importantes para unir (Batres, Martínez y Pérez, 2009, p. 03).

Significación cultural: que estamos implicando en la estrecha correspondencia espacial entre localidades específicas de arte rupestre y otros rasgos culturales, podría ser objetada aduciéndose que no existe una relación segura _en términos cronológico/culturales_ entre los paneles de arte rupestre y estos rasgos materiales (Batres, Matinez y Pérez, 2009, p. 07).

Técnicas: picado, incisión, horadado, abrasión y raspado, y las combinadas: inciso/abradido, picado/abradido, y picado/inciso (Pia, Mercedes, Rolandi y Torres, 2011, p. 44).

Temática: Se basa en la existencia de ciertas asociaciones espaciales de motivos que ocurren en distintos sectores del soporte de un sitio o bien en distintos sitios de un área de investigación (Ledesma, 2012, p. 133).

Temática: El panorama descrito para la pintura rupestre en conjunto encuentra correlación, en general, si el análisis lo hacemos de manera individualizada para cada estilo. (Mateo, Gil y Pulgarín, 2014, p. 11).

2.3 Marco conceptual

2.3.1 Pintura rupestre

La pintura rupestre son pictografías realizados en los soportes rocosos durante varios periodos históricos, Martínez y Botiva (2004), afirman que:

Las pictografías provienen de (del latín pictum: relativo a pintar, y del griego grapho: trazar) son grafismos realizados sobre las rocas mediante la aplicación de conocidos pigmentos como pintura rupestre, esta

modalidad de arte rupestre caracterizado por utilizarse en su preparación de sustancias minerales (óxidos de hierro, manganeso, cinabrio, carbón, arcillas), animales (sangre, huevos, grasas) o vegetales (grasas, colorantes). Diversas mezclas se obtienen diversos colores (...) desde el negro hasta el blanco, pasando por una amplia gama de rojos ocre, naranja y amarillo. (p. 16).

Para, Sarajlic (1998) manifiesta el siguiente: “El primer soporte que escogieron para sus creaciones artísticas parece haber sido la roca” (pág. 11). Con los conceptos acogidas mencionamos que las pinturas rupestres¹, son elaborados sobre un soporte rocoso, denominado mural en donde se expresa las diversas manifestaciones culturales según el contexto cultural y paisajístico a través del tiempo histórico, en este caso como en América y/o los andes, las manifestaciones iconográficas podrían relacionarse a camélidos, cérvidos, felinos, aves, hombres en actividad de caza, domesticación de animales, textil ería, acto ritual o el chamanismo, danza, entre otras, ya sean dibujados o pintados con una diversidad de colores, de alto o bajo relieve y que expresa un mensaje.

Por las investigaciones realizas en Lauricocha; Toquepala, Quelcatani y en otros sitios del Perú Pre – histórico; las pinturas rupestres fueron elaborados desde hace 8 000 años a. c. aproximadamente, se ha avanzado y perfeccionado durante varios periodos histórico, mucho de los cuales aún no registrados, cada periodo histórico ha podido representar las diversas tipos

¹ Según el Breve Diccionario Etimológico de la Lengua Castellana (Corominas 1987), “Rupestre” quiere decir “que se encuentra en las rocas y cavernas (dicho de las pinturas prehistóricas, etc.), S. XX. Tom. Del lat. rupestris íd., deriv. de rupes “roca”, “ribazo”.

¹ En Isivilla, del Distrito de Corani de la Provincia de Carabaya- Puno, se ha encontrado arte rupestre.

de iconografías, denominado manifestaciones culturales, tales que durante el periodo colonial incluso matizaron el arte rupestre, relacionadas con la religión cristiana, por eso es posible encontrar en los murales algunas cruces latinas o iglesias, jinetes y toros en otros sitios como en la provincia de Carabaya².

Echevarría (2015) afirma el siguiente: “La IFRAO³, ha uniformizado la terminología que identifica las variantes tipológicas incluidas en el arte rupestre, donde solo se consideran dos procesos de producción fundamentales: el aditivo (pictogramas) y el reductivo (petroglifos)” (p. 05). En Tantamaco, existen los pictogramas y petroglifos, el color característico en mayor porcentaje es el rojo, los petroglifos o reductivo se observa en algunos sitios como en Tutulmachay y en San Gabán. Sobre la datación y la elaboración por grupos de personas o sociedades que habitaron así como el tiempo en que demoraron el proceso de elaboración son aún no precisadas con exactitud.

Cata, Yacobaccio, Sola y Alonso (2008) afirman que: “Para producir las pinturas, los pigmentos requieren ser finamente molidos y mezclados o dispersados con componentes que tienen la peculiaridad de mejorar sus performances y facilitar su aplicación sobre la pared rocosa” (p. 14). En otros sitios donde existe la presencia de arte rupestre se ha encontrado los diferentes instrumentos como la paleta del pintor, pinceles, etc. las que sirvieron para la preparación de colores, el empleo sobre la roca utilizando

vinculado al periodo colonial de la historia peruana, entre las imágenes se encuentra jinetes portando instrumentos en la mano; trayectoria en fila, aparece el gallo, así como un cerro con una cruz.

³ “IFRAO” Federación Internacional de Organizaciones en Arte Rupestre fundada en 1988 en Darwin, Australia.

los pinceles o el dedo, en resto de los sitios de arte rupestre se observa a través de simples líneas pintados a fricción con dedo y a pulso.

2.3.2 Temática de representación de pinturas rupestres

La representación temática se refiere a las figuras que se grafica en el mural, se puede seleccionar entre varias de las representaciones que se tiene, tales como animales, personas, instrumentos, signos, entre otros, a través de la representaciones temática se puede temporizar e interpretar las actividades importantes de la sociedad que pobló el lugar en el transcurso de varias épocas o periodos históricos.

En el territorio peruano, se ubican varios sitios arqueológicos con representaciones temáticas, el investigador Guffroy (1999), encontró en el arte rupestre del territorio Peruano y menciona que:

Los camélidos, que están representados en muy pequeño número en los sitios de la costa norte, son más frecuentes en la costa central y sobre todo dentro de grupo C, donde hay tal como en Toro Muerto decenas de animales de diversos tamaños grabados sobre una misma piedra. Que sean aislados o dispersos en rebaños, los camélidos pastan a menudo acompañados de pequeños seres antropomorfos en acciones más o menos obvias de pastoreo. (p. 115).

Teniendo los datos de otros sitios arqueológicos con arte rupestre, de la misma forma nos referimos a los sitios del sur de Argentina; aquí la representación temática está vinculado a la caza de guanacos en la que Barraza (2003) afirma lo siguiente:

(...) Los diseños figurativos se presentan desde los más esquemáticos hasta los más naturalistas, aislados y combinados, compartiendo espacios en el panel junto a diseños geométricos (...) figuras antropomorfas estáticas, en movimiento, pareadas, graficando relaciones ceremoniales o sexuales, antropomorfos en hileras o "formaciones"; figuras vinculadas a diversas actividades específicas como caza, pesca, religión y otras, que se manifiestan por los implementos que se asocian como arcos, arpones, balsas, caravanas, báculos, atuendos cefálicos, etc. (p. 80).

Hace una mención a los diferentes instrumentos y actividades que se practicaban en el sitio durante muchos años, y en la actualidad se identifican para su mejor estudios e interpretación. En la temática debe estar representadas como la caza, rebaño de camélidos, tropilla de tarucas, danza, ritual, pastoreo, huida de camélidos, etc. Puesto que son las características de las temáticas alto andinas del Perú.

2.3.3 Motivos de representación de pinturas rupestres

Los motivos representados son aquellos que distinguen entre los diferentes grupos de representación, denominamos las formas tales como antropomorfas, zoomorfas, fito morfos, serpentiformes, etc. Guffroy (1999) determina el siguiente:

(...) en el sitio de arte rupestre de Checta, se encuentra diferentes motivos de reprecentación: rostros humanos (...) figuras serpentiformes (...) pisciformes (...) zoomorfas (...) espejueliformes, puntos, espirales, herramientas, estrellas, líneas sigmoideas, líneas cortas y paralelas,

flechiformes, cruces irregulares griegas, figuras solares, soles radiantes (...). (p. 98).

Dentro de los motivos de representación pictográfica, se menciona a zoomorfos, camélidos, cérvidos, ornitoformes, reptiliformes, piciformes, antropomorfos, sobrenaturales, geométricos, cuadros simples, cuadros concéntricos, triángulos, semicírculos, círculos concéntricos, motivos astrales, figuras solares, figuras estelares, motivos simbólicos, cruces latinas, cruces con pedestal, motivos ornamentales, motivos de instrumentos y/o herramientas, etc.

2.3.4 Estilo de representación de pinturas rupestres

Existen diferentes estilos de representación de pictografías rupestres, para Sarajlic (1998) existen: “En todos los continentes, con excepción de la Antártida, las pinturas rupestres ponen de manifiesto una proliferación de estilos artísticos y de culturas, una diversificación étnica progresiva de nuestra especie y una evolución de las creencias y prácticas religiosas”. (p. 07).

La clasificación por estilo de representación pictográfica es trabajado por Jean Guffroy en su texto del “arte rupestre del antiguo Perú”, menciona varios estilos de arte rupestre, tales como estilo naturalista a las pictografías cuyo característica tiene un acabado más real o natural, donde es posible observar los diferentes partes del cuerpo de camélidos y cérvidos, así como de pictografías de motivos antropomorfos; de acuerdo a su temporización se menciona que son pictografías y más recientes con detalles que muestran la estética del artista. Valenzuela (2004) afirman el siguiente respecto a las

pictografías encontradas en la Puna de Atacama en Chile: “en las pictografías de las representaciones comprenden sobre todo motivos del grupo naturalista: camélidos y aves naturalistas del estilo Taira o serie Taira-Tulan” (p. 09), además, Mege y Gallardo (2015) afirman el siguiente: “El estilo reúne pinturas que dada su relación con lo representado puede ser considerado como naturalista y tiene por distribución la cuenca del río Salado y precordillera del salar de Atacama” (p. 591).

Son dibujos de camélidos con detalles en el cuerpo lo que denomina el estilo naturalista. Augusto Cardich, citado por Guffroy, escribe respecto a los estilos seminaturales del arte rupestre; cuando menciona que están en actitud de correr con solo dos miembros dibujados por una simple raya, visibles en la mayoría de los casos, tienen una cola bien dibujada y un cuerpo poco voluminoso, un cuello largo y una cabeza que lleva dos orejas grandes. Dos de los diez animales parecen haber sido alcanzados por un proyectil, uno en el cuerpo y otro en el cuello. No se distingue individuos muertos. Los hombres aparecen de frente, brazos y piernas extendidas. Llevan en la mano objetos que podrían corresponder a bastones, arcos y jabalinas. Una de las cabezas, por lo menos, está representada por un círculo vacío. Las figuras son pintadas de rojo oscuro y son de un tamaño no mayor de 15 cm.

Es decir están representados por unos simples rayos, agrupados en fila (...) se encuentran en la región de Huánuco, zonas de Alto Marañón, Pachitea, Ambo, Huamalies (...) En el extremo austral de Chile las pinturas rupestres están relacionados al estilo geométrico tal como menciona Sepúlveda y Marcela (2011), afirman que: “Un segundo estilo asociado a los motivos geométricos: motivos realizados en pintura roja y trazo grueso o espeso, con

líneas curvas y rectas; hallados en forma aislado o en forma compacta para formar figuras” (p. 195).

En diferentes sitios de pictografías rupestres del mundo se puede identificar una variedad de estilos de representación, es más notorio cuando se pinta figuras como a motivos zoomorfos, fitomorfos y antropomorfos, respectivamente.

2.3.5 Representación de pinturas rupestres

La representación de pictografías son diversas en su composición artística según la característica real de cada región o continente, en el caso de Europa, por ejemplo refleja la temática del artista paleolítico, mayoritariamente de animales, algunos de ellos ya extinguidos (mamuts, rinocerontes lanudos, elefantes primigenios, etc.) y otros desplazados ahora a otros entornos diferentes al actual (caballos salvajes, grandes felinos, renos, bisontes, osos, etc.); en conjunto se revela un catálogo faunístico claramente distinto del actual. En los andes Peruanos, la representación pictográfica está dividido por periodos, así como el caso del periodo paleolítico mencionamos a camélidos, cérvidos, aves, felinos, serpientes así como los hombres en actividad de caza, mientras que en el periodo colonial se observa pictografías como jinetes, toros o personajes portando armas o una cruz latina, respectivamente; de la misma forma en las punas de Argentina y Chile es común encontrar las pictografías de guanaco. Gufroy y Bonavia (1999) afirman lo siguiente:

(...) el figurativo representa a los cazadores del holoceno es esencialmente pintado y representa a animales que varían según las

regiones, los colores más usados son el rojo y blanco estas a la vez varían entre las regiones así como el amarillo, el azul y el marrón, en cuanto a su iconografía van cada vez más esquematizado. (p. 57).

En las pictografías de Macusani y Corani, destacan las representaciones de camélidos, cérvidos y los motivos geométricos, el color de las pictografías son generalmente el rojo en sus diversas tonalidades, en menor porcentaje destacan los otros colores como amarillo, café y blanco, respectivamente; los investigadores mencionan que el color rojo granate es el más antiguos.

2.3.6 Estudio cronológico de pinturas rupestres

La pintura rupestre es un testimonio de las sociedades que habitaron nuestro territorio desde tiempos inmemoriales, quedaron impregnado los animales, hombres y otros motivos que podrían ser estudiados cuidadosamente sobre su antigüedad y tiempo en que se matizó las diferentes interpretaciones acerca de la producción y usos del arte rupestre, respecto a su proceso histórico se manejan diferentes hipótesis basado incluso en cronologías no bien contrastadas y precisadas, puesto que requeriría aun las excavaciones correspondientes para su contrastación sobre su antigüedad histórica a través de Radio Carbono 14 u otros técnicas vinculados para estructurar su antigüedad. Para saber sobre la cronología, los diferentes estudiosos emplearon métodos distintos, los investigadores como; Yacobaccio, Paz, Cata, Sola y Alonso (2008) afirman que:

Para el estudio de la cronología se utiliza tres métodos que han sido ampliamente empleados para datar el "arte rupestre" en la región (Puna de Jujuy). Estos son: 1) Datación relativa (...) superposiciones o

intercalaciones de un estrato al arte rupestre; 2) Datación indirecta asociativa (...) fisicoquímico (pigmentos, etc.) o estilístico (...) 3) Datación indirecta asociativa es la más empleada, aceptándose que las pinturas o grabados rupestres están relacionados cronológicamente con las ocupaciones de la cueva o alero. (p. 06).

Martínez (2012) afirma que: “desde el punto de vista arqueológico (...) se ejemplifica que la aplicación de métodos arqueológicos en el estudio del arte rupestre ha arrojado luces sobre, por ejemplo, su cronología o atribución cultural (...)” (p. 84). Estas técnicas son altamente recomendadas en la investigación de pinturas rupestres porque requieren pequeña cantidad de muestra, sólo algunos miligramos, y son discriminantes para el caso de los componentes, elementos, minerales y residuos orgánicos buscados.

2.3.7 Materiales utilizados para realizar las pictografías del arte rupestre

La matizada de colores en el arte parietal, la antigüedad de permanencia de las distintas pictografías que expresan manifestaciones culturales muy peculiares de los habitantes pretéritos, se ingeniaron en utilizar insumos que podrían obtener una diversidad de pigmentos a través de sustancias minerales y animales con una serie de combinaciones empleados sobre el mural; Trejo y Villanueva (2014) afirman al respecto: “En la pintura parietal se solían utilizar uno o dos colores, estos colores o pigmentos tenían un origen vegetal, utilizaban sobre todo el carbón vegetal y los desechos de los animales que cazaban” (p. 19).

Las pictografías permanecen a pesar de la existencia de fenómenos naturales o intencionados por el hombre que ha atentado contra su integridad cultural a las diversas pinturas rupestres; por otro lado, Martínez y Botiva (2004) afirman: “La modalidad de pinturas rupestre se caracteriza por utilizar en su preparación sustancias minerales (óxidos de hierro, manganeso, cinabrio, carbón, arcillas), animales (sangre, huevos, grasas) o vegetales (grasas, colorantes)” (p. 16).

Es frecuente el uso del color rojo de la mayoría de las pictografías del Mundo así como en los andes peruanos, los investigadores comprobaron a través de la difracción de rayos X y la microscopía electrónica de barrido, arroja que las pictografías del color rojo utilizaron dos minerales como el óxido de hierro y cinabrio⁴, con serie de mezclas con colores obtuvieron el rojo en sus diversas tonalidades, en otras partes del mundo esta diferencia cambia y se utiliza entre la combinación de otras sustancia alternas.

2.3.8 Técnicas de pinturas rupestres

Las técnicas utilizadas para la ejecución de un arte rupestre pueden ser variadas; los colores se extendían con los propios dedos, tales como, Muzquíz (1988) afirman el siguiente: “En cuanto a los útiles empleados plantea la utilización de los dedos para extender el color” (p.37). Los pinceles elaborados con cerdas o mediante la técnica de la aerografía, consiste en poner pintura diluida dentro de la boca y escupirlos, se utilizan pigmentos como el rojo, el ocre y el negro, de los que se obtenían diferentes tonalidades

⁴ El cinabrio se obtiene de la mezcla entre mercurio y azufre; mientras que el óxido de hierro de los minerales de hematita y goethita, respectivamente.

dependiendo de la concentración. La policromía es un elemento fundamental en estas representaciones.

También eran muy variados los recursos utilizados, como el aprovechamiento de salientes en la roca para aumentar la sensación de volumen; la degradación tonal (consistente en producir cambios en la intensidad de los colores para sugerir bulto) y la combinación pintura/grabado (contorneado las figuras con un buril de sílex).

2.3.9 Significado cultural de pinturas rupestres

Sin duda alguno, las preguntas complicadas de resolver respecto al significado de las pinturas rupestres es complicado, teniendo que es casi imposible saber del grupo humano que realizó tal o cual figura, quien la hizo o qué contexto permitió su elaboración, en la actualidad la interpretación desde el punto de vista actual simplemente otros investigadores lo relacionan con las actividades sobrenaturales. El estudio del significado cultural de pinturas rupestres en Tantamaco u otros sectores del mundo, se vinculan generalmente con el origen Totémico, es el caso del estudio realizado por Páez (2012) afirma el siguiente:

El arte rupestre, es un medio de comunicación, a través del cual se transmite un mensaje de generación en generación y que dan a entender a una diversidad de informaciones, relacionado directamente con aspectos psicológicos de sus autores y a su particular conexión con el mundo natural, nadie duda el carácter de sistema de comunicación visual no lingüístico. En relación con la búsqueda de aproximaciones interpretativas en el arte rupestre de una región específica, es importante

acometer el análisis, identificación y clasificación del repertorio simbólico allí alojado, en tanto su vinculación con modelos arquetípicos que protagonizaron las diferentes etnias, transmitiéndose y reproduciéndose de generación en generación". (p. 136).

Los signos de las iconografías son interpretadas en las diferentes sociedades. Otros autores formulan a las pictografías de motivos geométricos con diferentes figuras de trazos internos como que podrían significar a una serie de sistemas de comunicación dentro del grupo social que conforma; los investigadores, Arguello y Botiva (2003) encontraron el siguiente:

Las manifestaciones rupestres en Machatá y Soacha en Colombia, propone como signos simbólicos que son interpretados como sistema de comunicación, son tal vez la evidencia arqueológica más directa con la que cuenta el arqueólogo, pues estas forman parte de un sistema de mensajes por un grupo humano que lo tradujo a un código organizado por reglas inteligibles para el emisor y para el receptor. (p. 84).

Sin embargo existen varios factores que pueden intervenir en una verdadera interpretación de los significados de las pictografías rupestres, en muchas veces se tergiversan las verdades absolutas de su significado cometiendo un error gravísimo al momento de hacer una investigación.

Freud manifiesta que al tótem se debe de respetar por que pertenece al grupo del clan, por tal razón si es un animal no se debe comer ni tampoco procrear con la mujer del mismo grupo totémico. En las pictografías en alguno de los casos se puede pintar. En otros lugares como en Taira,

investigado por Vilches (2005) afirman que: “La representaciones pictográficas tienen vinculación con el espacio celeste y terrestre en el arte rupestre de Taira (Chile); los animales más representativos son los camélidos, aves y figuras antropomorfos, su estudio tiene vínculos con la etnoastronomía local” (p. 26).

En principio debemos admitir la entidad de cada sitio rupestre en todo el mundo como objetos únicos que singularizan el espacio en que se encuentran. El significado de los motivos que se representan en la región andina, tales como en Pisacoma, July, Coaza, Macusani, Corani, etc. Tienen relación en su significado cultural, pues se aprecia casi siempre los camélidos, hombres, figuras geométricas entre otras, tienen significado común.

2.3.10 Panorama de manifestación rupestre en la región Puno

En la región Puno, existen varios sitios de manifestación rupestre, como en Carabaya por el norte, así como en Sandia; Melgar y Lampa (cueva de Lenzora), sobre este última se menciona que “Se utiliza un método de aproximación semiótica, en el que se describen y cuantifican el total de petroglifos; posiblemente están relacionados a grupo de cazadores alto andinos o pastores sencillos, en el momento de transición de cazador a pastor. Ramos (2009), determina el siguiente: “El sitio arqueológico expresa uno de los primeros sentimientos y testimonios gráficos de los tempranos habitantes del altiplano” (p. 07).

Por otro lado, en el “Tercer Ciclo” de Conferencias sobre “Arte Rupestre en los Andes del Sur”, Organizado por la Asociación Peruana de Arte Rupestre

(APAR) e Instituto Nacional de Cultura, llevado a cabo el 21 de Agosto del año 2009 en la ciudad de Tacna, donde participaron ponentes de reconocidas instituciones académicas y culturales del país y de extranjero, resaltó la ponencia de la arqueóloga Patricia Vega Centeno sobre el trabajo desarrollado de su Proyecto de Investigación para el registro de sitios arqueológicos con arte rupestre en los Distritos de Macusani en la provincia de Carabaya de la región Puno, ha sido el más grande proyecto nacional orientado a la documentación sistemática y científica del arte rupestre que jamás ha sido llevado a cabo en el Perú; este proyecto de investigación incorporó a 19 arqueólogos de cinco universidades peruanas, con el asesoramiento de Jesús Gordillo, en un trabajo coordinado para el registro específico de arte rupestre, lo que también es inédito en la arqueología peruana.

Por supuesto sus resultados son sobresalientes y constituyen la primera prueba fidedigna de la profundidad temporal y la complejidad cultural de este notable yacimiento arqueológico.

Aparte del registro de las quilcas pre- coloniales de Macusani, uno de los aspectos más interesantes del trabajo de Vega Centeno fue la documentación de complejas escenas de arte rupestre colonial las cuales están en proceso de datarse a hechos históricos específicos, especialmente vinculados a rebeliones nativas y otros acontecimientos sociales de importancia. La determinación de escenas vinculadas a hechos históricos no es común en el arte rupestre peruano y este proyecto está sentando las bases, además de la metodología de un trabajo disciplinario, de la interpretación historicista; aunque recalcamos que este es sólo uno de los

aspectos relevantes de esta intervención. Los sitios arqueológicos de Macusani – Corani han sido registrados por varios investigadores nacionales, y los estudios de Vega Centeno son la avanzada más importante y valiosa del interés de la arqueología peruana por este yacimiento.

Por otro lado, en Corani se halló algunos signos cristianos que no están superpuestas a otras de mayor antigüedad como si lo hacían en otras zonas tratando de ocultar y desaparecer prácticamente las pictografías prehispánicas por los extirpadores de idolatrías las cuales eran superpuestas a las manifestaciones rupestres preexistentes, en los diferentes paneles de arte rupestre⁵.

Por otro lado, las pinturas rupestres de Pisacoma en el sur de la región Puno, constituyen una de las primeras manifestaciones del arte del departamento de Puno, y es necesario aceptar el carácter mágico de estas figuraciones a pesar de los que sostienen que el arte primitivo o el nacimiento del arte no tuvo carácter intencional y para ello solo el azar habría precedido este descubrimiento (...) dictado por el placer de crear imágenes de seres reales cuya idea ocupa a su espíritu, constituyéndose la práctica del arte por el arte, Quispe (2012) afirma el siguiente: “Las pinturas rupestres es sencilla y compleja, resbaladiza y fugas, cautivador y mágico, expresión de formas de ver el mundo, maneras de pedir, de comunicar y de contar entre otras funciones que pudo haber cumplido” (p. 65).

⁵ Ubicado en la comunidad de Quelqaya, a 10 Km (Norte) del poblado de la comunidad en el distrito de Corani- Carabaya a 4564 msnm, es un conglomerado de rocas a manera de un Peñón, se aprecia la pintura rupestre de la época colonial.

Por otro lado en los demás distritos de la provincia de Carabaya, como en Ajoyani, Crucero, Ayapata, Usicayos, Ituata, Corani y Macusani, respectivamente; existen murales de arte rupestre, de cronologías aún no datados, en la actualidad se desconoce sobre su existencia (...), Málaga (1970), afirma que; “En la literatura especializada sobre arte rupestre peruano se encuentran solo referencias muy vagas acerca de Macusani, sin indicación de nombres de sitios, su ubicación u otros detalles” (p. 37).

Es realmente sorprendente que una zona tan fecunda en manifestaciones rupestres, probablemente muy similar en antigüedad a las de Toquepala, no haya recibido más atención de parte de los arqueólogos nacionales y extranjeros; llama la atención que la propia población de Macusani tenga un conocimiento tan limitado sobre estos testimonios prehistóricos en el ámbito de su territorio.

En la investigación bibliográfica realizada en Carabaya del departamento de Puno; Rainer Hostnig, encontró muy pocos trabajos de investigación. Predominan los trabajos sobre la geología y mineralogía de Macusani por los hallazgos alrededor del caserío Samilia, se refiere de una obsidiana de color verde, llamada Macusanita, y de vestigios de vetas de uranio al sur del poblado de Tantamaco, Los únicos trabajos del campo antropológico se ocupan del rito del "Señalacuy" o marcación del ganado y la parafernalia utilizada en el rito y nos ayudan a imaginar el papel importante de los camélidos en las estrategias de sobrevivencia de los pobladores desde tiempos remotos, el caso de una tesis doctoral, realizada por Elba Julieta Elizaga Coulombié.

Para una interpretación más acertada de las escenas de caza es quizás más fructífera la lectura de los estudios y relatos sobre las primitivas sociedades de cazadores de la Patagonia de los “Ona”⁶, este grupo social se extinguieron recién en los Siglo XX, en los años 20 aproximadamente, puesto que en su condición de asiduos y apasionados cazadores de guanacos, viviendo apartados de las culturas andinas por varios milenios, conservaban un bagaje tecnológico y conceptual más cercano a los cazadores-recolectores paleolíticos altoandinos que cualquier otro grupo humano de las Américas.

2.3.11 Pinturas rupestres de Tantamaco

Las pinturas rupestres de Tantamaco, se encuentran situadas en el distrito de Macusani de la provincia de Carabaya, parte norte de la región Puno; en el margen izquierdo del río Macusani, afluente de la cuenca hidrográfica de Madre de Dios; Concluimos que la localización del arte rupestre responde a una elección cultural en virtud de atributos del entorno particular, relacionados a condiciones de tránsito y movilidad de grupos humanos prehistóricos.

El área geográfica, donde existen sitios de manifestación rupestre, pertenecen a la zona de la puna y zuni, la característica del clima es frío con

⁶ Vivían en las costas de tierra de fuego y también se desplazaban hacia el interior de la isla, eran hábiles cazadores de guanacos y otros animales terrestres. Utilizaban arcos y flecha. Fabricaban mantas y zapatos, materiales que también fue utilizada en la construcción de viviendas y se organizaban en clanes.

Este grupo estaba constituido por pequeñas comunidades, de una veintena de individuos que comprendían dos o más familias. No se conocían jefes o caciques, en las ceremonias religiosas los ancianos de la tribu desempeñaban un papel muy principal, y la parte de los rituales estaba en manos de los médicos - hechiceros. Eran generalmente monoteístas, aunque había empezado a difundirse la poligamia. Era práctica y común el casamiento con dos o más hermanas, o con una viuda y su hija. También se aplicaba el levirato, es decir la costumbre de heredar la viuda del hermano.

fuertes oscilaciones de temperatura entre el día y noche, así como con precipitaciones concentradas en la época de lluvias entre noviembre y abril, como la presencia de ocasionales nevadas en el mes de agosto. Debido a la cercanía de la vertiente oriental de la cordillera de Carabaya; a partir del mediodía una neblina densa sube de la ceja de selva hasta la puna, penetrando primero las quebradas profundas para luego irrumpir las altiplanicies de la comunidad de Tantamaco.

La zona presenta una cobertura vegetal formada por extensos pastizales compuestos por especies de altura como el ichu (*Stipa* sp.), paqu paqu (*Aciachne pulvinata*), chilliwa (*Festuca* sp.), urqu huaraco (*Opuntia floccosa*) y china waraqu (*O. lagopus*), cactáceas en forma de grandes almohadillas cubiertas con una suave pelusa. El suelo de los aleros está frecuentemente cubierto con alfombras de urqu kisa (*Urtica urens*), cuyo efecto urticante supera de lejos el de las ortigas de zonas más bajas, la existencia de muchas especies de flora y fauna son las que caracterizan a la comunidad de Tantamaco, relacionan al tipo de clima favorable para la existencia de estas especies.

Administrativamente la comunidad de Tantamaco, pertenece al distrito de Macusani de la provincia de Carabaya de la región Puno; está ubicado geográficamente en la parte norte del capital del distrito. Los sitios de las pinturas rupestres están en el margen izquierda del río Macusani, afluente de Madre de Dios (cuenca Inambari), que recorre de sur a norte, durante la temporada de lluvia aumentan notoriamente su caudal, en este río se practica el deporte de canotaje.

En las partes altas es nutrido por los afluentes desde el lado izquierda como es el caso de las quebradas de Ninahuisa, Chosecani, Hapitira, Huarachani, Mik'ayo, Hatun Chilcuno, Huchui Chilcuno, Tukurumani y sus quebradas laterales de Sombreroni, Condor Huachana, Oqhoroni. El área de estudio comprende también el mismo cañón de Macusani entre el sector de Qaqene (km 5.3 de la carretera de Macusani a Ollachea) y el puente de Huiquiza. El área de estudio abarca un aproximado de 150 Km², y a una altitud entre 4 300 msnm a 4 700 msnm, respectivamente.

A lo extenso del área geográfica, existen sitios de arte rupestre, donde los hombres primitivos impregnaron, en las rocas de los acantilados y en las cavernas, sus formas de vida y las actividades a las que se dedicaban, surgieron como parte de un despertar donde comenzó a establecer su diferencia con el resto de las cosas que lo rodean, prácticamente las cosas que ocurren en la naturaleza adquieren un significado simbólico como el caso de la cosmovisión andina y lo que genera esta es una gran importancia psicológica para quienes lo dotaron de tal significado, por ello el cosmos andino es un símbolo de interpretación, pues el hombre transforma inconscientemente los objetos o formas en símbolos expresando en la religión o en los pictografías rupestres.

El estudio de las pinturas rupestres, se requiere a un análisis científico a través de la codificación y comunicación de la realidad, no nada más de su sola reproducción por ello son circunstanciales además son independientes ya que el arte es una forma de un lenguaje simbólico, en tanto que el símbolo es, en sí mismo, un lenguaje, el símbolo es un campo de comunicación conceptual de primera importancia; en un vehículo significativo de orden

particular y universal, además de ser fuente de información extra personal utilizada para organizar las relaciones sociales; Echevarría (2015) encontró el siguiente: “se puede afirmar con seguridad que las quilcas⁷ poseen un gran potencial para la adecuada interpretación de la información arqueológica de cualquier región del país” (p. 23).

Las iconografías son variados entre ellos destacan los camélidos, tarucas (*hippocamelus antisensis*), figuras geométricas, sobrenaturales, hombres en actividades de caza, entre otras; el Lic. Walter Ávila Quispe⁸, menciona que en las pinturas rupestres se han dibujado las iconografías en más de un centenar, otros investigadores mencionan que en Carabaya tiene la mayor cantidad de arte rupestre de Sudamérica, superando las existentes en Moquegua y otros lugares del área andina y se presume que su antigüedad es de aproximadamente de 7 500 años.

En cuanto a los materiales empleados en las diversas manifestaciones iconográficas de las pinturas rupestres de la comunidad de Tantamaco, aún se desconoce; sin embargo, Quispe (2012) afirma que: “los óxidos de hierro, manganeso cinabrio, carbón, arcillas; animales (sangre, huevos, grasas) o vegetales (grasas, colorantes). Diversas mezclas se llevaron a cabo para obtener pigmentos como la amplia gama de rojo ocre, naranjas y amarillas” (p. 107). Por esta tienen la capacidad de mantenerse en el tiempo a pesar

⁷ “Quilca” es apropiada para describir el fenómeno gráfico sobre roca en el Perú, en todas sus variedades, pero más que eso para describir el fenómeno gráfico cultural de manera genérica en los Andes.

⁸ Docente de la IES "José Macedo Mendoza de Macusani", autor del libro "Carabaya, Historia general I".

de existir cambios bruscos de temperatura, presencia de animales u otros factores que la destruyen irreparablemente su arquetipo artístico.

2.3.12 Historia regional

Se entiende como historia regional al trabajo que se haga referente a una región o localidad del territorio del Perú; Aldana (2002), afirma el siguiente: “Cualquier estudio hecho sobre historia y vinculado a un espacio regional o a una localidad del mismo, es historia regional” (p. 87). Realizar trabajos de historia regional es descubrir y redescubrir el pasado para entender el presente y proyectar el futuro, es decir, es una visión entre el pasado y el presente que particulariza de manera restringida a una región, sobre el que se centra el estudio.

La historia regional de Puno, se visiona teniendo en cuenta el aspecto social, analizando su tradición cultural, económico y político desde los tiempos inmemoriales hasta los tiempos actuales, considerando el medio geográfico como una diversidad, una alternativa que permite rescatar las creaciones culturales que son vestigios directos de un desarrollo cultural más importante en la región Puno, desde el período lítico, arcaico, culturas regionales, dominación española y republicano.

2.3.13 Medio didáctico

La Didáctica es la disciplina o tratado riguroso de estudio y fundamentación de la actividad de enseñanza en cuanto propicia el aprendizaje formativo de los estudiantes en los más diversos contextos. La didáctica es una disciplina caracterizada por su finalidad formativa y la aportación de los modelos, enfoques y valores intelectuales más adecuados

para organizar las decisiones educativas y hacer avanzar el pensamiento de los estudiantes ya sea de nivel secundario o primario; Rueda y Mejía (2006), determinan que:

De esta forma, establecemos que el conocimiento de un enfoque pedagógico es un puente que nos permite identificar los postulados que favorecen el aprendizaje desde corrientes educativas, en donde las estrategias a desarrollar se fundamentan en la manera de concebir a quién aprende y lo que se aprende. (pág. 39).

A. Didáctica desde la visión artística

La didáctica requiere una habilidad en el proceso de la práctica docente, esta se acrecienta con la experiencia más o menos rutinaria; resuelven los problemas pedagógicos de manera práctica cada día. Eisner (1982) considera la enseñanza como una actividad artística en varios sentidos: Experiencia estética para profesor y alumno gracias a la habilidad del primero y al resultado armonioso del conjunto.

- Actuación del artista en el curso de la acción, adecuándose al clima creado y combinando adecuadamente las intenciones previstas con los deseos del alumnado.
- La actividad didáctica no es rutinaria ni prescrita totalmente, sino sujeta a contingencias impredecibles. La actuación docente puede ser innovadora, apoyada en procesos reflexivos.
- Los fines que se persiguen son a menudo creados durante el proceso. Lo que hace imposible la aplicación rutinaria y mecánica de normas,

obligando a modificar fórmulas de actuación y a investigar nuevas maneras de hacer.

- Esta visión artística de la didáctica se contrapone a la actuación tecnológica donde todo está más o menos previsto.

B. La didáctica desde la dimensión tecnológica

La didáctica es una ciencia que tiene por medio un conocimiento didáctico, sin duda es aceptado por la comunidad científica. Mallart (2000), es “un conjunto de conocimientos, es una tecnología si es compatible con la ciencia contemporánea y puede ser controlado por el método científico” (p. 08). Es un proceso orientado a mejorar la acción didáctica, a través de un soporte teórico, aunque esta puede ser variada por el mismo hecho de existir varios modelos, mientras la parte técnica es puesta en práctica a través del desempeño a diario del docente.

CAPÍTULO III

METODOLOGÍA

3.1 Metodología de la investigación

La metodología de la investigación es cualitativa, Rodríguez y Valdeoriola (2003) afirman: “(...) se orienta hacia la comprensión de las situaciones particulares (...) se interesa por la vivencia concreta en su contexto natural y en su contexto histórico por las interpretaciones y su significado que se atribuyen a una cultura” (p. 47). El diseño es fenomenológico, en donde interpreta las pictografías rupestres de Tantamaco, para insertarlos en actividades pedagógicas los patrones referidos a las culturas⁹; Hernández, Fernández y Baptista (2014) afirma lo siguiente: “En lugar de generar un modelo a partir de teoría fundamentada y fenomenológica, se explora, describe y comprende lo que los individuos tienen en común de acuerdo con sus experiencias con un determinado fenómeno” (p. 493).

La investigación de tipo fenomenológico se conceptua como la temporalidad y la relacionalidad, Álvarez y Gayou (2003) manifiesta que: “elaboran preguntas de

⁹ Suma e interacción de los patrones observables de conducta y sus estructuras subyacentes de una colectividad, con costumbres, rituales, creencias, valores, lenguaje, símbolos y modo de vida, así como el conocimiento compartido entre sus miembros (Hernández S. Fernandez C. y Baptista L. 2014 p; 482).

investigación tendientes a explorar el significado que las personas confieren a la experiencia y solución que se les describan a las experiencias vividas cotidianamente” (p. 86). Además en la investigación cualitativa, los límites de un diseño de investigación son relativos, y puede tomar elementos de más de uno; consideramos el tipo histórico según Arturo y Álvares (2011) mencionan que: “busca reconstruir el pasado de la manera más objetiva y exacta posible y sistemática recolecta, evalúa, verifica y sintetiza evidencias que permitan obtener conclusiones válidas a menudo derivadas de hipótesis” (p. 12), permitirá que los significados de las iconografías de arte rupestre de Tantamaco, serán dilucidados para tener en cuenta dentro de los programas de estudio.

3.2 Materiales e instrumentos de la investigación

Guía de observación: Son aquellos medios que nos permiten los datos que observamos y, en otros casos, dispositivos o medios de registro.

Diario de campo o anecdotario: Según, Charaja (2011), en “un documento en el que el investigador va anotando sus experiencias y los datos que durante la observación considera importantes para su trabajo de investigación” (p. 318). El anecdotario debe ser un cuadernillo portátil, que se debe anotar las ocurrencias en el proceso de la investigación.

Cuaderno de notas y libreta de notas: Conocido por otros como cuaderno de campo, sirve para que el investigador baya anotando los datos que considere importante para comprobar su hipótesis.

Los dispositivos mecánicos de registro: Son la grabadora magnetofónica, la filmadora y la cámara fotográfica son otros instrumentos del que se vale el

investigador para registrar las observaciones que realiza en procura de recoger datos y responder satisfactoriamente a las preguntas del investigador.

Guía de análisis: Según Charaja (2011), Tiene como objetivo de investigar a las teorías, las doctrinas, las escuelas o corrientes teóricas, las obras literarias, ensayos, los artículos periodísticos, etc. Con esta técnica no se constata ni se verifica la concurrencia de determinadas características que hay que expresarlas luego estadísticamente; sino más bien hay que encontrarlas categorías conceptuales que deben ser interpretadas.

Monge (2011) afirma que:

El análisis de contenidos es un método que busca descubrir la significación de un mensaje, ya sea ante un discurso, una historia de vida, un artículo de revista, un decreto ministerial, etc. Más concretamente se trata de un método que consiste en clasificar y/o codificar los diversos elementos de un mensaje en categorías con el fin de hacer aparecer de la mejor manera el sentido. (p. 115).

3.3 Operacionalización de variables

La operación de variables es la siguiente:

UNIDADES DE INVESTIGACIÓN	EJES	SUB EJES	MEDIOS Y MATERIALES
Significado cultural de las pinturas rupestres de Tantamaco en Macusani.	Representaciones temáticas de las pinturas rupestres.	Caza Pastoreo Ritual Rebaño de camélidos Tropilla de Tarucas Actividad textil Otras actividades	Técnicas: Recojo de información. Teorizar la información. Plantear propuestas como medio didáctico. Instrumentos: Cuaderno de registro. Dispositivos mecánicos de registro.
	Motivos representados de las Pinturas rupestres.	Zoomorfos Fitiformes Antropomorfos Sobrenaturales Geométricas Motivos astrales Simbólicas Ornamentales Instrumentos y herramientas	
	Estilos de representación de pinturas rupestres.	Esquemático. Naturalista. Seminaturalista. Geométrica.	
Medio didáctico para la enseñanza de la historia regional.	Medio didáctico en la enseñanza de Historia Regional.	Planificación Medio didáctica	

3.4 Ámbito de estudio

El lugar de estudio está constituido por los paneles de pinturas rupestres de Tantamaco, jurisdicción del distrito de Macusani de la provincia de Carabaya en la región de Puno. Tales sectores son: Chacatira, Ch'illijtira, Chilku Uno, Jatun Pata, Señalacuy C'uchu.

3.5 Objeto de estudio

La muestra de la investigación está constituida por los diferentes murales de pinturas rupestres de la comunidad de Tantamaco del distrito de Macusani de la provincia de Carabaya y hace alcance como una propuesta para la protección, conservación y valoración del patrimonio cultural y material. La población de estudiantes de nivel secundario, del ámbito local y regional quienes lograran el aprendizaje significativo de contenidos curriculares en historia regional.

Los diferentes sitios de manifestación rupestre de la comunidad de Tantamaco, son los siguientes: Ch'illijira I; Ch'illijira II; Chilcu Uno- Jatun Pata I; Chilcu Uno Jatun Pata II; Chilcu Uno - Jatun Pata III; Chilku uno - Jatun Pata IV; Siñalakuy K'uchu, Anka Wachana; Callejon Punku; Chaku; Chaqatira; Chausillikunka; Chactata; Chicuruyo; Condor Wachana; Hapiy Tira; Hatun Qaqayoq; Huarachani Alto; Injuyuni; Jipiaña; Kishko; Llamachaqui; Onoytinkuy; Oqhotera; Punkupata (Sector Matipata); Qarita; Qaritakunka; Qenchipata; Qollpapujio; Sombreruni; Takusa; Tambopunku; Toko Qaqa; Uchui Lawana; Wanaqui.

CAPÍTULO IV

RESULTADOS Y DISCUSIÓN

4.1 Identificación y prospección del sitio arqueológico

Políticamente, el territorio de la comunidad de Tantamaco¹⁰, pertenece al distrito de Macusani de la provincia de Carabaya de la región Puno; localizado en el norte del capital del distrito. Los sitios de las pictografías rupestres están al lado izquierda y alejado del río Macusani, afluente de la subcuenca de Inambari, vertiente hidrográfica de Madre de Dios, que recorre de sur a norte, durante la temporada de lluvia aumentan notoriamente su caudal.

En las partes altas es nutrido por los afluentes desde el lado izquierda como es el caso de las quebradas de Ninahuisa, Chosecani, Hapitira, Huarachani, Mik'ayo, Hatun Chilcu Uno, Huchui Chilcu Uno, Taturumani y sus quebradas laterales de Sombreroni, Condor Huachana, Oqhoroni.

En el área geográfica, existen sitios de pinturas rupestres, donde los hombres primitivos impregnaron, en las rocas de los acantilados y en las cavernas, sus formas de vida y las actividades a las que se dedicaban, surgieron como parte

¹⁰ Según la conversación con los pobladores de la zona, Tantamaco proviene de dos vocablos quechuas, THANTA MAMAKU que significa anciana con traje o vestimenta muy vieja o una abuelita con traje típica a base de bayetas.

de un despertar donde comenzó a establecer su diferencia con el resto de las cosas que lo rodean, prácticamente las cosas que ocurren en la naturaleza adquieren un significado simbólico como el caso de la cosmovisión andina y lo que genera esta es una gran importancia psicológica para quienes lo dotaron de tal significado, por ello el cosmos andino es un símbolo de interpretación, pues el hombre transforma inconscientemente los objetos o formas en símbolos expresando en la religión o en los pictografías rupestres.



Figura 1. Vista panorámica del centro poblado de Tantamaco.

Fuente: Imagen reproducido por el autor.

El significado de las pinturas rupestres de Tantamaco, está en exploración respecto a su interpretación, codificación y comunicación de la realidad, no nada más de su sola reproducción por ello son circunstanciales además son independientes ya que el arte es una forma de un lenguaje simbólico, en tanto

que el símbolo es, en sí mismo, un lenguaje, el símbolo es un campo de comunicación conceptual de primera importancia; en un vehículo significativo de orden particular y universal, además de ser fuente de información extra personal utilizada para organizar las relaciones sociales.

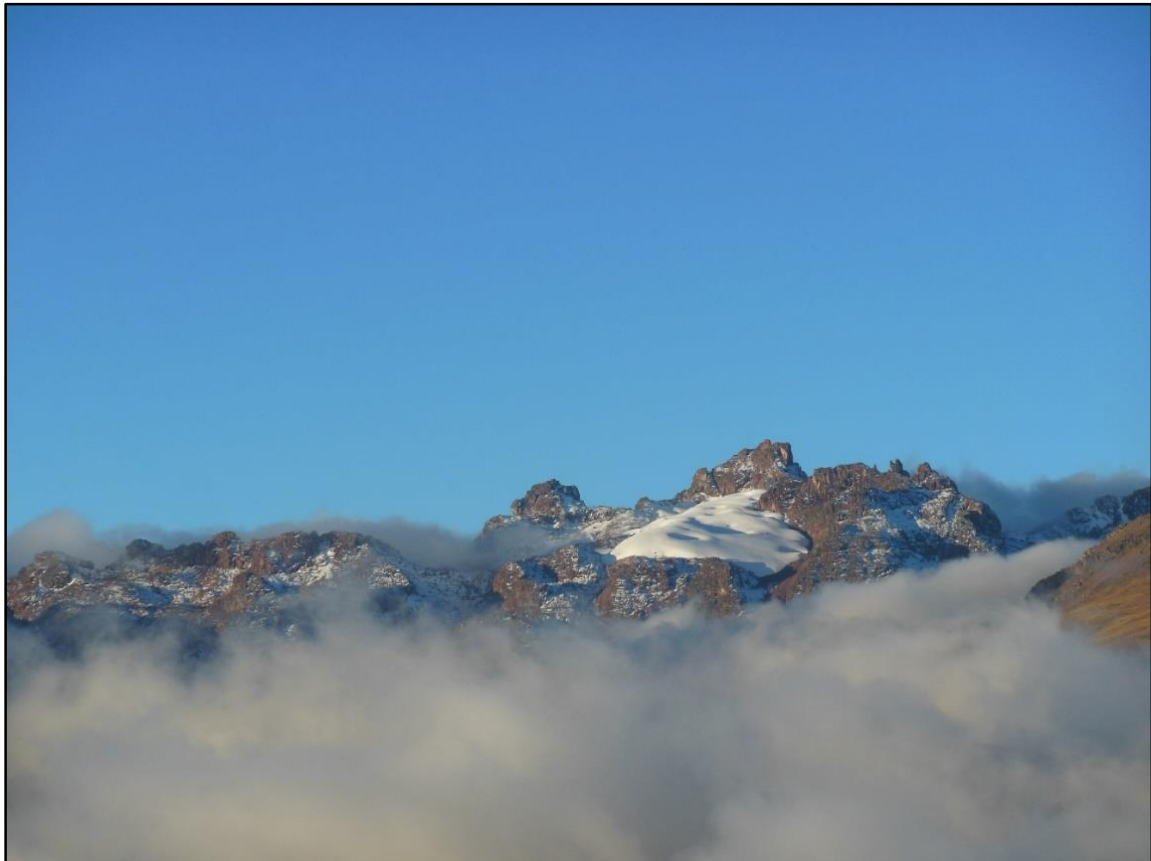


Figura 2. Cordillera de Carabaya es circundada por la neblina.

Fuente: Imagen reproducido por el autor.

Las iconografías son variados entre ellos destacan los camélidos, cérvidos o tarucas, figuras geométricas, sobrenaturales, hombres en actividades de caza, entre otras; el Lic. Walter Ávila Quispe¹¹, menciona que en las pinturas rupestres se han dibujado la iconografías en más de un centenar, otros investigadores mencionan que en Carabaya tiene la mayor cantidad de arte rupestre en

¹¹ Docente de la IES "José Macedo Mendoza de Macusani", autor del libro "Carabaya, Historia general I".

Sudamérica, superando las existentes en otros lugares del área andina y se presume que su antigüedad es de aproximadamente de 7 500 años.

En cuanto a los materiales empleados en las diversas manifestaciones de las pinturas rupestres de Tantamaco, aún se desconoce; sin embargo Quispe (2012), afirma lo siguiente: los “óxidos de hierro, manganeso cinabrio, carbón, arcillas, recursos de animales (sangre, huevos, grasas) o vegetales (grasas, colorantes). Diversas mezclas se llevaron a cabo para obtener pigmentos como la amplia gama de rojo ocre, naranjas y amarillas” (p. 107). Ya que los materiales para la preparación el hombre primitivo ha tenido que descubrir entre peñascos y laderas del sitio arqueológico.

Las pictografías tienen la capacidad de mantenerse en el tiempo a pesar de existir cambios bruscos de temperatura, presencia de animales u otros factores que la destruyen irreparablemente su arquetipo artístico, otro similares posturas, menciona que sobre la roca porosa, utilizaron sangre animal, savia vegetal y carboncillo, aglutinado con sangre o grasa, en las pinturas rupestres de Tantamaco y otros sitios de los andes, es similar la forma y los colores utilizados, manifestándose por el paralelismo cultura.

Las pinturas rupestres de Tantamaco, están vinculados a varios sitios arqueológicos que existen en los diferentes latitudes de los flancos orientales de la cordillera de Carabaya, estos sitios arqueológicos estarían vinculados con las Chullpas de Pitumarka, Marka Marka, Chichacori, Phusca, entre otras; pues, corresponden a los llamados cazadores, algunos tal vez al periodo arcaico que según la arqueología, a este periodo la sitúa en el 9 000 a 2 000 años a. c.; posiblemente durante este periodo, las diversas migraciones, terminan por

cohesionar a las poblaciones andinas amazónicas y se daría inicio a lo que hoy llamamos cultura andina con todas las características y posteriormente lo relacionamos a las antiguas etnias que habitaron estos territorios, Callahuayas, Carwayas, Calabayas, Carabayas, entre otros.

Para su entendimiento sobre la antigüedad de las iconografías de Tantamaco, Loayza (1972), escribe la historia de Puno de la siguiente forma. “Hace más de diez mil años. Estos hombres primitivos y de cultura muy limitada, se dedicaban a la caza de animales salvajes, pesca y a la recolección de los productos naturales de la tierra y del mar” (p. 90).

Según esta referencia agregamos que las iconografías muestran las evidencias perfectas de la actividad de caza de camélidos y tarucas (*hippocamelus antisensis*), y posteriormente la elaboración de tejidos con una variedad de iconografías de tipo simbólico. Pues las muestras de Toquepala, Pisacoma, July o Cuevas de Lénzora , Santa Rosa, Qelcatani, etc. que a la luz de las antorchas, se pintaron las escenas relacionados con la caza de huanacos (*lama guanicoe*), tarucas (*hippocamelus antisensis*); además, en su libro “historia de Puno” (1972), hace referencia sobre la visita de Jorge C. Muelle, destacado arqueólogo peruano, reafirmando la importancia de estos restos, que los extraños dibujos de los hechiceros paleolíticos arrojaron una antigüedad de 9 580 años confirmando por el radiocarbono catorce.

En el altiplano peruano, Palao (2005) afirma que se “presenció la llegada de los cazadores nómades hace 10.000 años, quienes habrían ingresado siguiendo las cordilleras, lugares donde se encontraban los camélidos y cérvidos (...) hace 8000 años aparecen los cazadores sedentario, lugares con presencia de pinturas

rupestres y artefactos líticos” (p. 12). Tanto las pinturas rupestres y artefactos líticos fueron modificando a través del tiempo, aparecen nuevas técnicas así como aparecen nuevas organizaciones sociales quienes van mejorando nuevas formas de vivir.

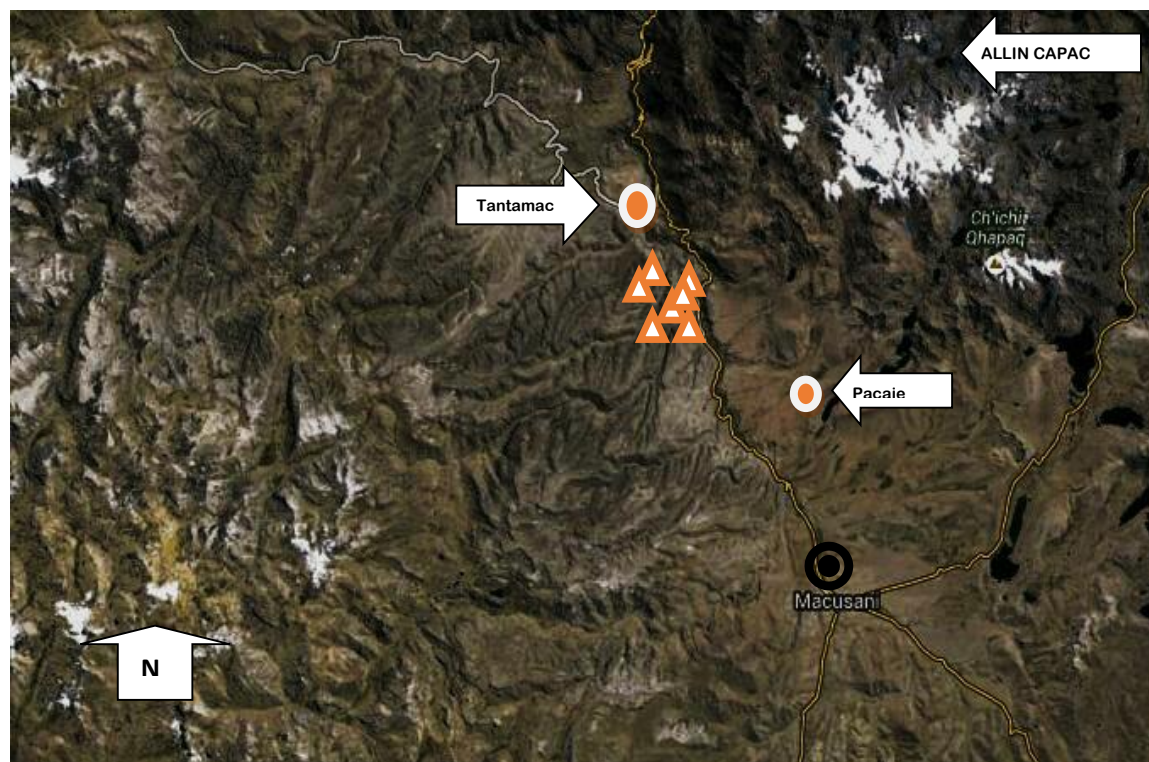
Durante la época incaica, la actual provincia de Carabaya, perteneció al antisuyo, pues en el distrito de Usicayos la clara muestras de evidencia de la construcción arquitectónica del periodo inca, como el de Marca- Marca, phishcca Punku; además los caminos del antisuyo conocido como el “Chullpa Ñán”¹² que partiendo desde Azaroma, recorre por Ollachea, Ayapata, Ituata, Coaza y Usicayos, surcando entre montañas elevadas en algunas veces cubiertos entre nublinas, pasa por barrancos, riachuelos, cascadas, orilla de lagunas, paisajes accidentados; en los tiempos modernos aún es transitado por los viajeros e incluso están siendo proyectados para la construcción de carreteras que puede conectar entre distritos.

Durante la Colonia, los territorios de Carabaya, fueron sometidos por los colonizadores Españoles, por la evidencia de restos de construcciones de campamentos y laboríos mineros, fue conocido por la abundancia de recursos auríferos como el oro, recurso obtenido por los trabajos realizados intensamente por los indígenas al mando de los españoles.

Los colonizadores impusieron las culturas externas, por esto también es posible verificar a los alrededores de Tantamaco, iconografías de pinturas rupestres con imágenes de cruces latinas o similares como los templos con personajes en

¹² Son los caminos hechos por los antiguos pobladores de Carabaya, posiblemente son Pre Coloniales.

procesión. Es decir la elaboración de las distintas iconografías de Pinturas Rupestres en los otros sitios de la provincia de Carabaya, fueron elaborados durante muchos siglos hasta hace tiempos recientes.



LEYENDA





-  : Sitio de pintura rupestre de Tantamaco.
-  : Centro poblado (Comunidad de Tantamaco y Pacaje).
-  : Distrito de Macusani, capital de la Provincia de Carabaya.
-  : Carretera Inter - Oceánica (Juliaca- Ollachea); Carretera afirmada hacia Ñuñua (Sur) y Ayapata- Tambillo (Norte); Carretera hacia Tantamaco e Isivilla- Corani (Oeste)

Figura 3. Mapa físico satelital del sitio arqueológico de Tantamaco- Macusani.

Fuente: www.google.com.

Por consiguiente, la zona de estudio (Tantamaco), brindaba desde tiempos muy antiguos condiciones ideales para la reproducción de camélidos silvestres y tarucas (*hippocamelus antisensis*), lo que debe haber atraído a los primeros pobladores hacia esta zona, por motivos de la caza y posterior domesticación.

En los tiempos actuales, los pobladores de Macusani, son ganaderos de llama (*Lama glama*) y alpaca (*Lama pacos*), la principal actividad económica, los camélidos fueron domesticados durante el periodo arcaico, según la datación e investigación en el centro del Perú, la domesticación empezó hace 6 000 años a.c. aproximadamente, en el altiplano peruano carece todavía de mayor investigación, sin embargo existen vestigios en Tantamaco de pinturas rupestres cuyo significado se aproxima al proceso de domesticación.

El terreno es favorable por la misma configuración geográfica; caracterizada por profundos cañones de paredes verticales, taludes, rocas esparcidas desprendidas de los acantilados, afloramientos rocosos en las colinas y la gran cantidad de piedras de diferentes tamaños que podrían ser fácilmente aprovechadas como barreras o para la construcción de cercos de atrapamiento de camélidos y tarucas (*hippocamelus antisensis*). También estas disposiciones rocosas sirvieron para representar su arte iconográfico.

Debe ser también la razón por la que en las laderas de la margen derecha del río Macusani encima del gran cañón, donde existen una ligera llanura y de muy escasa presencia de los afloramientos rocosos; en ese sector no se encontraron vestigios de manifestaciones rupestres, a pesar de presentar vastas áreas de pastizales y abundantes fuentes de agua, a las cercanías de los glaciares Allin Cápac y Chichi Cápac.

Las cuevas y abrigos con pinturas rupestres fueron re-habitados posteriormente por otros grupos humanos (en épocas posteriores: los domesticadores de animales y finalmente en la época colonial) que continuaron la tradición rupestre, ideando otros estilos y motivos en las pinturas (malogrando y/o tergiversando el

sentido original de las pinturas rupestres). En algunos casos, la reutilización de sitios se prolongó hasta la época republicana.



Figura 4. Vista panorámica del nevado de Allin Cápac, cordillera de Carabaya.

Fuente: Imagen reproducido por el autor.

Sin embargo es complicado hacer los dataciones sobre su antigüedad de las iconografías rupestres, salvo utilizando instrumentos como el carbono 14, aplicado a algún objeto orgánico del lugar, puesto que existen sobre el subsuelo tales como el hueso de animales, restos orgánicos depositados en lugares adyacentes de los murales rupestres, además de restos de esquirlas y pedazos de cerámica, con esto indica que las cuevas fueron habitados durante varios periodos históricos; desde el periodo lítico, arcaico e inclusive se menciona que siguieron habitando durante el periodo republicano, respectivamente.

4.2 Pinturas rupestres de Ch'illijtira

4.2.1 Pintura rupestre del sitio Ch'illijtira I

El sitio arqueológico de Ch'illijtira está ubicado en la parte de ingreso a una pendiente, al sur del poblado de Tantamaco del distrito de Macusani de la provincia de Carabaya; entre las coordenadas de 19 L 0336628 y UTM 8455620; a una altitud de 4 420 msnm. Es la región natural de puna.



Figura 5. Paneles de manifestación rupestre del sitio arqueológico de Ch'illijtira.

Fuente: Imagen reproducido por el autor.

Representaciones temáticas, motivos y estilos de representación

El mural de pintura rupestre está esbozado en un espacio de 5.70 m de longitud horizontal y de 1.40 m de longitud vertical aproximadamente; se encuentra en un abrigo rocoso, en la parte superior tiene la alera que sobresale hasta 2.60 m, el mural está sesgado hacia el lado oeste. Se representan varios paneles de pinturas rupestres, los motivos son diversas entre ellos destacan el

estilo geométrico, además de motivos zoomorfos, antropomorfos y otros no identificados.

Tabla 1

Tabla de representaciones temáticas, motivos y estilos de representación de pintura rupestre del sitio Ch'illijira I

CATEGORÍA	INDICADOR	PANELES DE PINTURAS RUPESTRES															
		A	B	C	D	E	F	G	H	I	J	K	L	M	N	Ñ	
temática de Representación	Caza	X															
	Pastoreo																
	Ritual							X								X	
	Camélidos	X	X	X	X	X	X										
	Tarucas																
	Actividad textil									X	X	X	X	X	X		
	Otras															X	
Motivos Representados	Zoomorfos	X	X	X	X	X	X										
	Antropomorfos							X			X						
	Fitomorfos																
	Geométricos								X	X	X	X	X	X	X	X	
	Sobrenaturales																
	Instrumentos										X						
	Herramientas																
	Astrales																
	Ornamentales																
	Simbólico										X					X	
Estilos de Representación	Naturalista		X	X	X	X	X										
	Seminaturalista	X						X			X						
	Geométrica								X	X	X	X	X	X	X	X	
	Esquemático																

Datos obtenidos del mural de pinturas rupestres (Fuente: elaborado por el autor)

Panel A: La iconografía está ubicado en la parte superior izquierdo del mural, el motivo de representación es el zoomorfo de color blanco crema algo opacado, son pictografías de camélidos, la cantidad exacta no es posible precisarlo con exactitud, su estado de conservación del panel es deficiente; respecto a la preservación de las pictografías, Pereira (2014), afirma lo siguiente: “(...) metodologías que se aplicaron en el trabajo de una tesis, a la evaluación de los riesgos para la conservación de las pinturas murales así como en Ribeira Sacra (España), basándose en los resultados obtenidos (...) protección de techos (...)” (p. 279) de la misma forma el sitio esta protegido con un techo natural (elera). Es complejo la interpretación cultural de las pictografías así como su datación cronológica, se requiere un estudio detallado y sistemático, incluso trabajo de laboratorio; por las pictografías de camélidos de varios sitios de manifestación rupestre de Macusani y Corani, Hostnig (2003), afirma lo siguiente: “La mayor parte de las figuras de Macusani están organizadas en escenas de caza integradas por camélidos o ciervos” (p. 15).

Cada iconografía de camélidos en el mural está relacionar con la actividad de caza o captura de camélidos, Neira (1968), afirma que: “(...) las técnicas de captura de camélidos más importantes consistía en el arreo de un grupo de animales hacia un sitio cerrado o fondo de saco natural, donde los cazadores con lanzas sacrificaban a sus presas, especialmente vicuña” (p. 08), en el sur del altiplano puneño, como en Pisacoma, se menciona como el Cayco. En las inmediaciones del sitio de Ch’illijтира I, abundan rocas fortificadas y de pronunciadas pendientes la que favorecería la captura de camélidos, utilizando tal vez no muy numerosa cantidad de hombres con o sin instrumentos de caza, para capturar y sacrificar animales.

Hace 10.000 años aproximadamente, durante el periodo paleolítico¹³ de la historia Peruana, desde ese momento a este tiempo acababa la última glaciación, hubo varios periodos intermedios de glaciación, los andes estaba cubierto por glaciares, según los estudiosos sobre el clima, empezó el proceso de desertificación en los andes, en los valles y las partes bajas había abundante vegetación y los glaciares llegaban hasta las cumbres más bajas como consecuencia los ríos tenían bastante caudal, varias cuevas y/o abrigos rocosos eran habitados por los hombres dedicados a la actividad de caza, en el periodo pleistoceno los antecesores de los camélidos eran diferentes, tal vez algo más grandes y robustos como se muestra en pictografías rupestres. Ortiz (2013) afirma:

El hombre ha llegado por primera vez a nuestro altiplano (...) se encuentran vinculados con el mundo mágico religioso de la época (...) grandes descubrimientos y aclimatación para luego interactuar con su medio circundante (...) conocer el comportamiento cósmico (...) herramientas lítica y descubrimiento de plantas. (p. 40).

Las actividades por medio de la caza, descubrimiento de plantas de altura el hombre primitivo del altiplano ha sobrevivido, estas destrezas están vinculadas con el mundo mágico religioso. Franklin (1982), respecto a esto menciona:

Con la llegada del hombre a Sudamérica entre 20 y 10.000 años, los camélidos que se encontraban en su estado silvestre fueron una fuente de productos de fácil disponibilidad para su utilización, incluso con formas

¹³ Durante el periodo lítico, el hombre descubrió que podía ser capaz de emplear la piedra tallándola a base de golpes. Descubrió que el pedernal era el material más apropiado, ya que al golpearlo se desprendían lascas (fragmentos pequeños, delgados y planos) y fabricó pequeñas hachas de mano, cuchillos y punzones.

de vida que en la actualidad están extinguidas: Paleolama y Hemiauchenia. (p. 46).



Figura 6. Pictografías de camélidos de color rojo guinda, amarillo y blanco crema.

Fuente: Imagen reproducido por el autor.

En Carabaya el hombre empezó la caza de camélidos desde el periodo lítico paralelos a los otros centros arqueológicos encontrados en el altiplano puneño, es el caso de Pizacoma y Qelcatani¹⁴. Estudios arqueológicos sobre la Pre Historia, consideran a la sociedad Pre Cerámica como Cazadores – recolectores por lo que su alimentación y vestido dependían de los animales silvestres hasta ese entonces, este periodo duró varios milenios; los lugares donde se ubican los sitios de pinturas rupestres de Tantamaco, fueron

¹⁴ Arte rupestre ubicado en el Distrito de Santa Rosa- Maso cruz de la Provincia de el Collao al sur de la Región de Puno.

posteriormente utilizados como vivienda o como cerco para encerrar los ganados (alpaca, llama, oveja y vacas), deteriorando las pictografías y por ende su importancia cultural e histórico irreparablemente las manifestación rupestre. Existen trabajos realizados sobre la conservación y puesta en un medio de atracción turística en Colombia (Sotatausa), la participación de la sociedad y las autoridades así como el sector de educación comparten la responsabilidad de salvaguardar los sitios arqueológicos de manifestación rupestre.

Panel B: El siguiente panel está representado de motivos zoomorfos, es decir se trata de cinco ejemplares de camélidos de color rojo granate, según el arqueólogo Roberto Ramos Castillo, el color rojo granate es un arte rupestre como el más antiguo; se aprecia que los animales están de perfil, con la mirada hacia el lado derecho a excepción de uno que está virado hacia el lado inverso; no existen mayores pormenores en su proporción. La característica de representación son de estilo naturalista, tienen el cuello sesgado ligeramente oblicuo hacia delante, en la cabeza lleva dos orejas alzadas a excepción de uno que tiene alisada al lado posterior; los cuatro extremidades están separados por dibujos de líneas delgadas con detalles simples; los rabos las tienen levantadas de motivo natural, las pezuñas están dibujados de manera seminaturalista, según la clasificación de Leroi – Gourhan, tienen la animación segmentaria, ya que el movimiento se limita a una parte del cuerpo significativo, tales como a las patas y cuellos, por esta razón parecen estar quietos. El tamaño de los camélidos es hasta 0.05 m de longitud horizontal (desde la cola hasta el pecho); en cuanto a la distribución espacial de las representaciones pictográficas es de yuxtaposición estrecha¹⁵. Son similares a las iconografías

¹⁵ La distancia de separación entre animales es inferior a la longitud media.

encontrados en otras partes de los Andes como en Atacama –Chile; Sepúlveda, García, Carrasco y Santoro, (2013) afirman que: en “estas escenas, las figuras suelen ser, en general, de pequeño tamaño, menor a 8 cm” (p. 109). Tiene relación adecuada incluso con el tamaño del animal, puesto que la existencia de camélidos se extendían por el territorio de los Andes de Sudamérica.

Las pictografías de camélidos distribuidos por colores, hacen referencia a una cuidadosa selección de los auquénidos, se podría mencionar incluso que serían pintados ya por los hombres dedicados a la actividad de pastoreo del período arcaico; domesticación de camélidos o inicio de la domesticación de camélidos, que posiblemente se dedicaban a esta actividad para obtener su carne y fibra, respectivamente. Se menciona que el proceso de domesticación de la vicuña (*Vicugna vicugna*) por ejemplo habría comenzado hace 6000 – 8000 años en la cuenca del lago Titicaca, dando lugar a través de la selección a la especie doméstica *Vicugna* (*Lama*) a pacos o alpacas (Novoa y Wheeler, 1982). Parece que las distintas razas o variedades de alpacas se especializaban para un determinado propósito productivo como producción de lana fina o carne (Wheeler, 1984). A lo largo del mural los diferentes paneles que posteriormente describiremos tienen algo en común, es el color utilizado, es decir que los camélidos de colores han podido servir para realizar tejidos de diferentes colores.

Por otro lado se podría relacionar con la domesticación de los camélidos, nos atrevemos a mencionar, incluso que la distribución de los distintos colores de camélidos aseveraría la selección de animales según la especie que corresponde, tales como guanaco (*Lama guanicoe*), vicuña (*Vicugna vicugna*),

llama (*Lama glama*) y alpaca (*Lama pacos*), deambulando y/o pastando por las inmediaciones de Ch'illijira.

El tercer grupo de representación de pictografías rupestres, se trata de motivos zoomorfos, Hostnig (2003), afirma que los “camélidos están figurados en rebaños” (p. 04). En las distintos paneles de pintura rupestre del panel está la presencia de camélidos en rebaño, su deslinde es pertinente respecto a su significado según las características de los camélidos, se registra a 13 ejemplares¹⁶, ubicado en el lado derecho superior del primer grupo¹⁷ (Panel A). El color característico es amarillo naranja, son animales de talla magno respecto al rebaño de camélidos anteriormente descrito (Panel B), tienen vientres ligeramente alargados, así como el cuello es levantado y oblicuo hacia el anverso, sobre la cabeza tienen las dos orejas separadas y alzadas, nariz y el osico alargado de estilo naturalista, es pequeño y no tiene detalles, según la forma de sus patas delanteras y traseras tiene la animación simétrica, pues que sus cuatro extremidades dibujadas que dan la forma de correr hacia el lado derecho del mural; en alguna de sus extremidades termina el dibujos de forma membrudos en limpias, posiblemente se trata de pezuñas; en cuanto a la distribución del espacio que ocupa las figuras es de yuxtaposición estrecha, ya que la distancia de separación de iconografías es inferior a la longitud media.

Panel C: Varios investigadores manifiestan que, la domesticación de los camélidos ya estaba establecida en el altiplano para los 3,500 años a. c. (Aldenderfer, comunicación personal, 2007), las diferentes grupos de

¹⁶La pictografía de camélidos en rebaño esta sobrepuesto encima de otras pictografías de camélidos de color blanco, se trataría de pinturas rupestres de mayor antigüedad.

¹⁷ Cinco camélidos de color rojo guinda, corriendo hacia el lado derecho del panel.

camélidos distribuidos por colores menciona la plena domesticación de estos animales. Renieri, Frank, Rosati, y Antonini (2009), afirman lo siguiente: “La época de la domesticación puede remontarse a una época con fecha entre el 4000 y el 3000 a.C. Los sitios arqueológicos donde está testimoniada la domesticación en Perú” (p. 49), serían los andes centrales como en Telarmachay, Jayhuamachay y la propuesta realizada por los investigadores es de la zona sur del Perú; en este caso una de los focos principales de domesticación sería la partes altas entre la punas con características particulares de geomorfología¹⁸, sería los sitios con pintura rupestre de motivos de camélidos como el caso de Tantamaco. Por otro lado, Flores y Cáceda (2012) afirma que: “La llama, al igual que los otros tres camélidos (alpaca, vicuña y guanaco), ha sido tema preferencial en diferentes formas de expresión artística de la cordillera de los andes, desde la época del formativo hasta la actualidad”. (p. 244).

De la misma forma estos animales pertenecen al mismo periodo del grupo. Las pictografías de camélidos con fines particulares, se convirtieron en los núcleos fundamentales de la actividad cotidiana, se elegían lugares adecuados como los abrigos rocosos o cuevas para protegerse de los fríos helados durante las noches invernales, además tenían que buscar lugares más accesibles a los cursos fluviales para satisfacer las necesidades de agua de las personas. En la elección de los emplazamientos influyó la fertilidad de la tierra y más adelante

¹⁸ Entre Macusani, camino a Ollachea y las partes altas de Corani en Carabaya- Puno, existen áreas pendientes con rocas escarpadas que forman barrancos en desfiladero geomorfológico, además de bosque de rocas entre mesetas y laderas abrigado con una vegetación como el icho y bojedales, respectivamente, son rocas de tufo volcánico fáciles de ser erosionado por los agentes geográficos.

los pobladores fueron fortificados con sistema muy complejos para mejorar sus condiciones de defensa.



Figura 7. Pictografía de camélidos de color rojo guinda.

Fuente: Imagen reproducido por el autor.

Panel D: La representación pictográfica de este panel, se trata de motivos zoomorfos, de tres camélidos con dimensiones voluminosos; la misma que está ubicado en la parte superior del mural, en su interpretación es menester analizar, puesto que el arte rupestre es un fenómeno complejo, polisémico y con diferentes niveles de significación en su interior, la conservación es deficiente. Los camélidos más antiguos son el guanaco y la vicuña, posteriormente, por el proceso de domesticación se originaron la alpaca y llama.

Panel E: Está ubicado en el inmediato inferior de los paneles (“A”, “B”, “C” y “D”), la representación pictográfica es de 02 iconografías de motivos zoomorfos, son camélidos de color blanco y crema, están desplazándose hacia el lado derecho del mural; tiene la longitud horizontal de hasta 06 cm (cola- pecho), y de 06 cm de longitud vertical (pezuñas- oreja), respectivamente. Los extremidades dibujados en líneas rectas y separados; su estructura corporal está en forma de correr, además las colas y las orejas están dibujados sin mayores detalles, el cuerpo tiene el aspecto alargado de estilo naturalista, la animación es simétrica, parecen estar en huida como el resto del rebaño, la discrepancia es que por el tamaño y el porte de la estructura corporal del animal, hace referencia de guanacos, como tal son restos pictográficos antecesores a los otros pictografías del mural.

El resto de las pictografías del mural algo distanciado del panel más próximo, en la intersección de los motivos geométricos (figuras cuadrangulares) es la representación de camélido solitario, que está dirigiéndose hacia el lado derecho del mural tiene la animación simétrica, la característica de su color es rojo, así como las dimensiones es apenas de 0.01 m de longitud horizontal (cola - pecho), por la sobre posición de las pictografías, corregimos que son posteriores al resto del panel; las vicuñas de sexo macho son separados por sus progenitores cuando tienen mayoría de edad, por este motivo tales animales tienen que estar deambulando por las montañas de manera solitaria hasta encontrar su grupo en el transcurso de los años¹⁹.

¹⁹ Los pobladores rurales capturan cría de vicuña para cuidarlo y tener como mascota junto al hato (alpacas y llamas), sin embargo después de algunos años se aleja al estado silvestre, deambulando en forma solitaria durante el resto de su vida, pues ningún otro

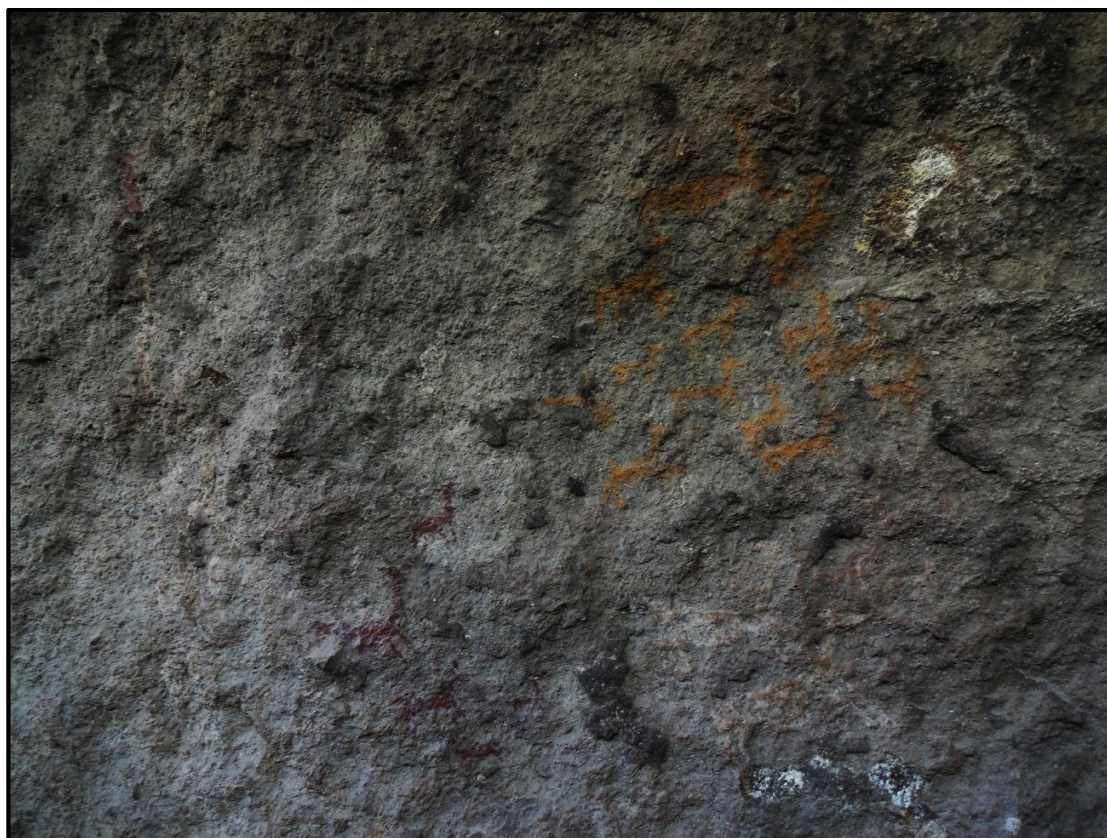


Figura 8: Pictografías de motivos zoomorfos.

Fuente: Imagen reproducido por el autor.

Panel F: Es el sexto panel con representación temática de 03 camélidos, su característica es de avanzar hacia el lado derecho en filas de uno, sobre una línea imaginaria; la estructura del cuerpo es voluminoso; el primero de la fila (lado derecho) tiene una dimensión entre 0.24 m de longitud horizontal (cola-pecho) y de 0.34 m de longitud vertical (pezuñas- oreja), respectivamente, Guffroy, describía las iconografías del centro del Perú, al presente grupo de Tantamaco como camélidos preñadas por el abultamiento de los vientres; la misma característica del segundo camélido que avanza a la misma dirección que el anterior, está a la zaga, mide 0.13 m de longitud horizontal (pecho-cola) y 0.15 m de longitud vertical (pezuña- oreja), respectivamente. El tercero es el

grupo de vicuñas consiente en su manada posiblemente lo hace instintivamente, ya que en algún momento perteneció al grupo de animales domésticos.

más pequeño que apenas tiene 0.5 m de longitud horizontal (pecho- cola) y 0.7 m de longitud vertical (pezuña - oreja), respectivamente; la animación de las pictografías es simétrica, además el espacio de la representación pictográfica es de yuxtaposición estrecha, así mismo la perspectiva del imagen es uniangular.

A estos camélidos de tamaño voluminoso, contrastamos con los existentes de la tradición de pinturas rupestres atribuible al periodo arcaico, a la que Guffroy (1999) bautizó con el nombre de “estilo naturalista de los Andes centrales” (p. 45). Puesto que basó la definición de este estilo en representaciones de camélidos halladas en sitios rupestres ubicados en zonas alto - andinas del departamento céntrico de Junín, Pasco y Lima, además hace referencia su vínculo con la reproducción del animal.

El estilo de representación es naturalista, es posible distinguir la cola, pezuñas, sus articulaciones, cabeza y orejas levantadas ligeramente hacia el lado derecho; además está en movimiento, camina de manera tranquila hacia el lado derecho del panel, por su fisonomía corporal me atrevo a identificar que se trataría de varios camélidos de la especie, llama (*Lama glama*).

Panel G: En el lado derecho superior del mural, existen dos grupos de motivos antropomorfos graficados de simples líneas en fila, dibujados sobre una línea horizontal de color blanco, por la observación de la pictografía y la misma sobre posición de la pictografía, me atrevo a mencionar que son anteriores al resto de las pictografías del mural²⁰, la longitud vertical es de 0.5 m, medidos desde las pezuñas hasta la cabeza, son dibujos de estilo seminaturalista, de

²⁰ Contemporáneos de las pictografías del Panel A, D y E, respectivamente.

extremidades inferiores separados, la técnica del dibujos es a presión y de líneas simples, tal vez por su deterioro es menester identificar sus detalles, parecen caminar hacia el lado izquierdo del mural, las manos levantadas y puestas hacia adelante, la característica particular es que tienen las cabezas alargadas diseñados de color rojo, por su carácter peculiar se trata de una actividad posiblemente religiosa o una ceremonia, este tipo de pictografías se encontraron en Maso cruz, al sur este de la región Puno.



Figura 9. Representación de camélido voluminoso del mural (Panel F).

Fuente: Imagen reproducido por el autor.



Figura 10. Representación de pictografías de motivos geométricos (tipo ajedrezado).

Fuente: Imagen reproducido por el autor.

El otro grupo de pictografías de pintura rupestre, se trata de motivos antropomorfos, está ubicado en el lado derecho del primero (Hombres en fila), seis iconografías de hombres posicionados en fila, las manos tienen ligeramente levantados hacia el lado izquierdo del mural (parte adelante), además transitan hacia la misma dirección del anterior; el color de la figura es el blanco crema. Los hombres tienen las cabezas largas pintadas de color rojo, el estilo es seminaturalista, como se menciona que se trataría de una actividad ritual; de la misma forma está vinculado con las pictografías encontradas en Picotani, Ortiz (2013), afirma: “(...) personajes agrupados en fila, por sus movimientos y atuendos se asemeja a danzarines participando en un baile ritual o en una ceremonia (...)” (p. 49). Además, García y Sepúlveda (2011) afirman el siguiente: “En este contexto, las pinturas testimoniarían prácticas

ceremoniales vinculadas con la caza, dado que la topografía del lugar y la presencia de profundas y estrechas quebradas habrían conformado espacios aptos para acorrallar a los camélidos salvajes” (p. 114).

En Ch'illijira, las diferentes paneles de pictografías del arte rupestre se han entonado durante varios periodos históricos, detectamos pictografías anteriores a los motivos geométricos de tipo cuadrangular, como al de los motivos antropomorfos, pues son las primeras pictografías respecto al grupo de representaciones de motivo geométricos, la misma que se puede interpretar de manera distinta, Martínez (2012), afirma que: “Pintar y grabar sobre piedras ha sido una tradición inherente a la condición humana desde los mismos orígenes de su cultura, entendida ésta como la manera en que el hombre se relaciona e interpreta el mundo que lo rodea” (p. 83).

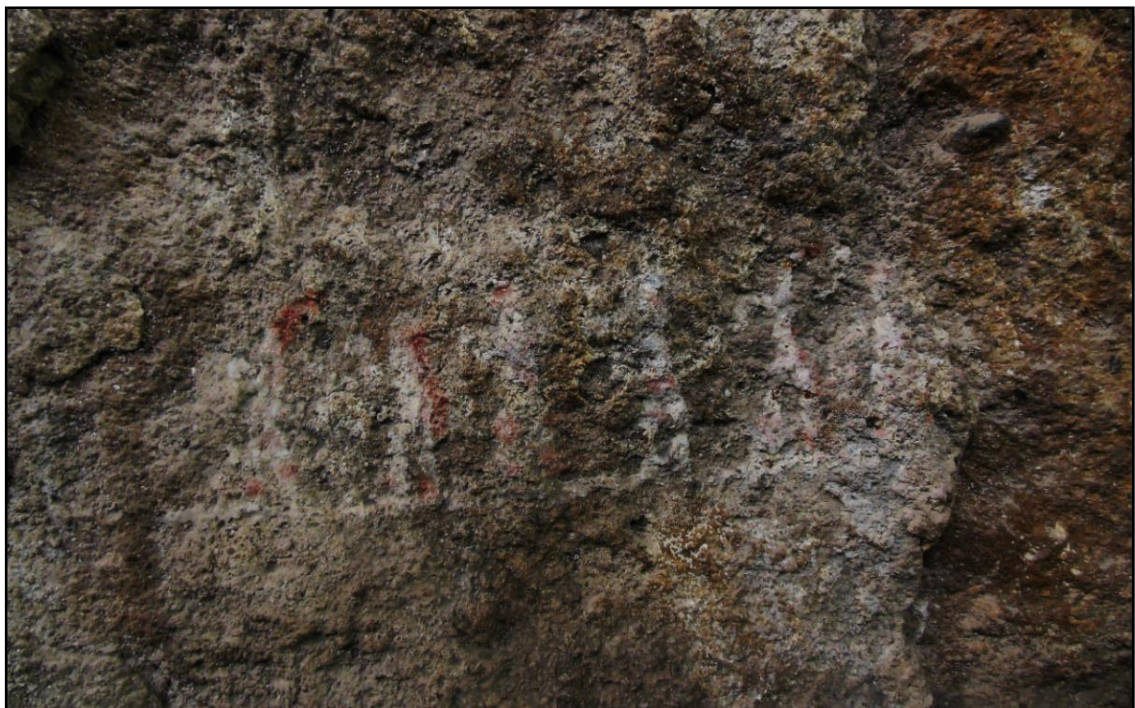


Figura 11. Pictografía de motivo antropomorfo, hombres en fila de color blanco.

Fuente: Imagen reproducido por el autor.

En Tantamaco, existe una cueva natural con petroglifos, en donde se representó a figuras como la chacana o cruces latinas así como la presencia de una serpiente, aún falta su interpretación iconográfica, posiblemente son los más antiguos del resto de pinturas rupestres de Tantamaco.

Panel H: Iconografía de motivos geométricos, es la pictografía de forma cuadrangular con una longitud horizontal de 0.32 m, y de 0.27 m de longitud vertical, respectivamente; los trazos del borde exterior es de color blanco, además los trazos internos están dibujados en cinco líneas horizontal y pareados, el color característico es el rojo oscuro, entre estas se genera un espacio para trazar otros siete líneas verticales de color amarillo naranja así de esa manera se forman las subdivisiones internas; toman en cuenta la total estructura de las pictografías, parecen la forma de una pirca de pared a base de ladrillo o bloques de adobe²¹. Posiblemente se trata de las pictografías más recientes, Flores y Cáceda (2012) afirman el siguiente:

Pinturas de forma cuadrangular con subdivisiones internas (líneas paralelas, radiales, grecas, rectángulos, curvas, etc.) con espacios intermedios con o sin relleno. Es un arte polícromo que usa los colores rojo claro, anaranjado, amarillo oscuro y blanco, formando figuras semejantes a escudos o textiles y comparables a iconografía de cerámica local observada en la superficie de los sitios tardíos de Carabaya y en el local municipal del Usicayos. (p. 368).

²¹ Cada línea trazado tiene revestido por la pintura de color blanco, esta es más borrosa respecto a las líneas que forman la iconografía.

En el mural, haciendo el conteo total, la mayoría de los paneles son pictografías de motivo geométrico de forma cuadrangular, mencionado por los investigadores como la actividad textil con un significado simbólico que podrían tratarse de un sistema de comunicación ilustrado por la sociedad que conformaba. Las técnicas de elaboración son a base de pulso y presión, utilizando el dedo.



Figura 12. Iconografía de motivos geométricos del panel.

Fuente: Imagen reproducido por el autor.

Panel I: Ubicado en la parte superior del mural; se trata de una figura de motivos geométricos, su diámetro es de 0.20 m medidos en ambos lados, es decir el lado horizontal y vertical, respectivamente; es la representación pictográfica de forma cuadrangular de color blanco - crema, posiblemente se trata de las pictografías más antiguas respecto a los otros paneles del mural; el estilo es el geométrico

de forma cuadrangular, la representación es el simbólicos vinculado a la actividad textil, está deteriorado.



Figura 13. Pictografías de motivos geométricos.

Fuente: Imagen reproducido por el autor.

Panel J: Pictografía de motivo geométrico, la longitud horizontal es de 0.40 m y de 0.32 m de longitud vertical, respectivamente, se trata de representación cuadrangular, con subdivisiones internas de trazos en líneas pareados de colores naranja y blanco en forma triangular; la base de la iconografía es de color blanco, el estilo de representación es el geométrico; se trata de actividad textil. En la parte inferior se observa dos filas en horizontal de siete figuras pequeñas de forma cuadrangular y ajedrezada, el color que combina es entre naranja y blanco, respectivamente. En el lado superior izquierdo se observar a dos figuras de motivo antropomorfo (Figura de pareja yuxtapuesta) detalladas de estilo

seminaturalista de color blanco, por la estructura de la pictografía se trata de dos adultos, tienen las manos puestas en la cintura de forma acodada, una de ellas porta instrumento de caza, no tienen detalles específicos de su fisiología corpórea.

Una de las actividades más resaltantes de los antiguos pobladores de Tantamaco es la textilería, están plasmados en los diferentes paneles de arte rupestre utilizando diversos colores y tonalidades variados, Urizar (2008) afirma; “una interpretación ideológica o espiritualista que dotó a los monumentos del pasado de una fuerte carga emocional y simbólica, según la cual empezaron a ser considerados como manifestaciones gloriosas de la cultura nacional” (p. 45). Además, Arranz (1997) afirma que:

“El tejido fue en el área andina la matriz primaria para el desarrollo de las artes plásticas. De su seno surgieron las tendencias que se expresaron después en la pintura mural, en el grabado en metal, madera o concha, el diseño en cerámica e incluso en la rígida escultura en piedra”. (p. 08).

Las expresiones pictográficas manifiestan además de la estética del mensaje simétrico de la cosmovisión andina, además de ser contemporáneo respecto al resto de los paneles del mural. Hostnig (2005), cuando se trata de la interpretación de la pictografía de composición geométrica, afirma que:

(...) posible que los diseños hayan tenido un carácter simbólico vinculado con los ritos y ceremonias en pro de la fertilidad de los rebaños de camélidos (...) el ajedrezado u otros motivos característicos de los tocapu, sitúo estos diseños tentativamente entre el Horizonte Intermedio Temprano y Tardío. (p. 25).

Las figuras internas del motivo geométrico expresan un sistema de comunicación muy compleja que amerita una interpretación ligado a la antropología cultural.



Figura 14. Sitio del arte rupestre Ch'illijтира. Iconografía de motivos geométricos (ajedrezado, zigzageante) y uno de antropomorfo.

Fuente: Imagen reproducido por el autor.

Panel K: Figura de motivos geométricos, se trata de iconografías de forma cuadrangular de 0.20 m de longitud horizontal y 0.16 m de longitud vertical, respectivamente; tiene subdivisiones internas en forma zigzagueante en orientación vertical interpuesto en tres colores (guinda, amarillo - naranja y blanco). Destacan por su complejidad formal, en el espacio vacío, ingresa la iconografía del camélido que posiblemente indica que se trata de la pintura anterior del motivo zoomorfo. El estilo de representación es el geométrico,

además la temática de representación es la actividad textil, utilizado para esta actividad la fibra de camélidos.

Panel L: La representación iconográfica es de motivos geométricos, se trata de figuras de tipo cuadrangular, tiene una longitud horizontal que mide de 0.26 m por 0.28 m de longitud vertical, respectivamente; existe la sobre posición de las pictografías de arte rupestre. El estilo de representación es geométrico cuadrangular ajedrezado, en cada trazo están interconectados de hasta siete figuras de forma cuadrangular; la temática de representación es la actividad textil. Arranz (1997) afirma que: “debemos considerar la importancia del tejido y su fabricación textil como arte, llevándolo, de esta forma, al nivel de otras artes generalmente más reconocidas y a veces llamadas "mayores", como la pintura, escultura o la arquitectura” (p. 04). Ciertamente aún hay muchos vacíos y probablemente varios sitios y aproximaciones respecto al significado cultural quedarán obsoletas con la incorporación de nuevas instrumentos de investigación.



Figura 15. Pictografías de motivos geométricos de tipo zigzagueante.

Fuente: Imagen reproducido por el autor.

Sepúlveda y Marcela (2011) afirman que; “además, se relacionan especialmente a antropomorfos que suelen ser bastante pequeñas (menos de 10 cm), representados por trazos de líneas simples, sin animaciones y de frente, en grupos alineados unos al lado de los otros o rodeado un animal” (p. 30). Como se ve la mayoría simplemente se encarga de describir tal como es sobre las pictografías de arte rupestre encontrados en otros sitios de los andes.

Panel M: Es la iconografía de estilo geométrico, se trata de figuras de tipo cuadrangular, tiene la longitud horizontal de hasta 0.8 m y de 0.10 m de longitud vertical, respectivamente. El color de la base es blanco²² y en las figuras internas están dibujados de color guinda y amarilla, entre simples trazos lineales de forma vertical, algunos son de forma pareados y zigzagueantes, así como de simples puntos intercalados entre trazos lineales, se trata de figura localizado; respecto a las pictografías de motivo geométrico ajedrezado.

Varios paneles están vinculados a la actividad textil, con varias iconografías internas que podría significar una interpretación complicada posiblemente tiene algo que ver la cosmovisión andina del poblador antiguo de Tantamaco. Mejia y Rueda (2006), a “sabiendas que, obras como el arte rupestre son en realidad huellas y testimonios de las sociedades que habitaron nuestro territorio, ofreciéndonos hasta nuestros días la posibilidad de compartir y experimentar con esta expresión” (p. 121). En la actualidad varias pictografías de similar característica son plasmadas y exhibidos en las prendas de los pobladores de Tantamaco y que en la antigüedad pudieron tener un significado simbólico de un sistema de comunicación muy compleja que solo podrían ser interpretados por grupo social vinculado a la actividad textil.

²² La pintura rupestre de color blanco es la pictografía de base, sobre esta existen las pictografía de arte rupestre.



Figuras 16 y 17. Pictografías del panel “L” (ajedrezado); Panel “J”, parte superior del panel.

Fuente: Imagen reproducido por el autor.

Panel N: Es una representación pictográfica de motivo geométrico cerrados con líneas de forma zigzagueante y/o serpenteante, además de la existencia de puntos en los espacios vacíos. El color aplicado en la pintura es el rojo ocre, se trata de figuras localizados. La temática de representación es aún incierta, parece a una malla o red de pescar, y si vinculamos con los tejidos posiblemente se trate de motivos simbólicos.

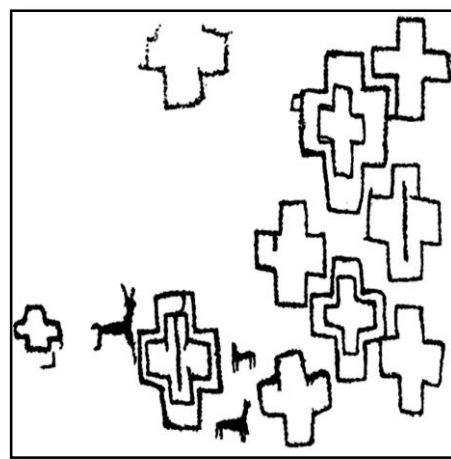
Panel Ñ: En el extremo derecho del mural se halla pictografiado el motivo geométrico, de forma cuadrangular con un área entre 0.39 m de longitud horizontal y de 0.28 m de longitud vertical, respectivamente. En el interior se halla 02 iconografías de representación geométrica parecidas a una cruz latina, me atrevería a afirmar que son las Chakanas y/o cruz andina, tiene sus 04 brazos alargados de longitudes iguales, es de trazos múltiples que termina de forma cerrado uno tras otro. Los colores están distribuidos de manera interpuesta entre

negro, rojo y amarillo, respectivamente; durante la época pre Colombina tubo una amplia difusión prehispánica. En el resto de los sitios arqueológicos de la región andina, la misma forma de pictografías significan que podrían haber sido incorporadas al discurso evangelizador, como una posible muestra de un conocimiento previo de Dios por parte de las poblaciones andinas, una demostración que muchos sacerdotes y evangelizadores buscaban abiertamente, (Martínez et al., 2009), sometiendo de esa forma la religión cristiana a las poblaciones aborígenes de la región andina. Por medio de diversas técnicas, se lograron plasmar formas que gracias a la permanencia de la roca, aún podemos apreciar. La temática de representación es el ritual además el estilo es geométrico, respectivamente. Las pictografías del periodo colonial se encuentran en otros sitios como en Isivilla, Martines (2009) afirma que “las representación de europeos a partir del signo visual “jinetes” se encuentra en diversos lugares de América y en distintas épocas” (p. 17), en conjunto se trataría de pinturas rupestre del Periodo Colonial.



Figuran 18 y 19. Pictografía del panel “N” y el de Chacatira (lado derecho).

Fuente: Imagen reproducido por el autor.



Figuras 20 y 21. Panel “Ñ”, Chakana; sitio Santa Bárbara del Rio Loa en Argentina.

Fuente: Imagen reproducido por el autor.

4.2.2 Pintura rupestre del sitio Ch'illijtira II

El sitio arqueológico de pictografías rupestre está localizado en 19 L 0336663 y UTM 8455618, y a una altitud de 4 406 msnm al sur del poblado de la comunidad de Tantamaco, en el distrito de Macusani- Carabaya.

En el sitio existe un manantial de recurso hídrico que riega el pasto de manera natural, cuando uno visita al lugar se topa con alpaca, llamas pastando y no falta por ahí que durante temporadas, también pastan las vicuñas y tarucas, animales silvestres que habitan desde los tiempos pretéritos.

En el mural, existen 03 paneles, con iconografías de distintos motivos; algo más de cincuenta pictografías de motivos zoomórficos, destacando entre camélidos y Tarucas; algunos de antropomorfas y de tipo convencional como figuras de instrumentos de caza “en forma de mallas y/o escaleras” posiblemente sirvieron para realizar una técnica de captura de animales, ya que son diseñados mediante dos líneas paralelas unidas por rectilíneos

equidistantes (estructura escaliforme) o por una línea zigzagueante, respectivamente; Ramos y Apaza (2013), las “ representaciones de una figuras tipo red y otra figura tipo escalera, siempre está dibujado y asociada a escenas de cacería y concurrencia de camélidos” (p. 21). El color utilizado en las representaciones es entre el rojo guinda y amarillo, al mismo que están en proceso de avería, puesto que son pictografías muy antiguas.

Representaciones temáticas, motivos y estilos de representación

Panel A: Dentro de las iconografías de motivos zoomorfos, existen hasta 20 camélidos distribuidos; el estilo de las pictografías es semi naturalista, así como la proporción del cuerpo es de vientres alargados con detalles simples, además es posible distinguir el cuello largo y ligeramente inclinados hacia adelante, los cuatro extremidades separado en trazos o líneas simples que dan la característica de correr raudamente por el que se observa como de animación simétrica; además las orejas tienen alzadas, las colas dibujado en forma sobresalido - tosca. Estas figuras siempre están dibujadas de lado adyacente, en sus pesuñas no tiene mayor detalle, rodillas, muslos y/o los vientres, poco identificables; es de perspectiva uniangular, en cuanto a su distribución espacial las pictografías están en yuxtaposición estrecha.

Parecen obrados en varios periodos históricos, es posible diferenciar que el color rojo está sobrepuesto al de amarillo, haciendo que el rojo sea el más reciente, la temática de representación es la actividad de caza; las pictografías de motivos escaliformes o de trampa, se divisa hasta seis caracteres orientados en diferentes posiciones, respecto al tamaño es de 0.20 m de diámetro; están graficados en la intersección de figuras de

camélidos y algunas de motivos antropomorfos; además estas últimas son iconografías de simples líneas desde el lado anverso, tienen brazos estirados hacia ambos lados, su posición está en el lados del grupo de camélidos, posiblemente está en pleno captura de animales, al observar vincularíamos al proceso temprano del periodo arcaico de la historia peruana, no existe figuras antropomorfas ni mucho menos algunas con instrumentos de dardo o estólica, la temática de representación es la captura de camélidos. Por la característica de los camélidos, parecen ser los guanacos (*Lama guanicoe*), que poblaron durante el periodo lítico, puesto la característica son de cuerpo alargado y voluminoso de cuellos de la misma forma alargado, escapando de sus captores.



Figura 22. Mural del sitio Ch'illijira II.

Fuente: Imagen reproducido por el autor.

Tabla 2

Tabla de representaciones temáticas, motivos y estilos de representación de pinturas rupestres del sitio Ch'illijira II

CATEGORÍA	INDICADOR	PANELES DE PINTURAS RUPESTRES		
		Panel A	Panel B	Panel C
temática de Representación	Captura de camélidos	X	X	
	Camélidos	X	X	X
	Tropilla de tarukas			
	Actividad textil			
	Otras actividades			
Motivos Representados	Zoomorfos	X	X	X
	Antropomorfos	X		
	Fitomorfos			
	Geométricos			
	Sobrenaturales			
	Instrumentos	X		
	Herramientas	X		
Estilos de Representación	Naturalista			
	Seminaturalista	X	X	
	Geométrica			X
	Esquemático			

Datos obtenidos del mural (Fuente: elaborado por el autor)

Por la identificación de varios capas de pinturas rupestres que se distingue, El sitio de Ch'illijira II, ubicado hacia el oeste del nevado Allin Cápac, entre el valles y abruptas rocas abundaban pastizales húmedas conocidas como los bojedales, en las partes altas los glaciares se extendían haciendo realce el caudal de los ríos, así como de la selva salía neblinas húmedas, se trata de un fenómenos

meteorológicas²³ que cubre la visibilidad del paisaje haciendo un lugar único en cuanto a su característica peculiar y pintoresco, por otro lado existen las granizadas y nevadas en las cordilleras; la lluvia como aguacero en valles y selva alta, hacían el ambiente lleno de religiosidad y creencias que posibilitaron la entelequia de los primeros pobladores de Tantamaco.



Figura 23. Sitio de pintura rupestre Ch'illijtira II.

Fuente: Imagen reproducido por el autor.

Los habitantes de Ch'illijtira, muestran pictografías del periodo paleolítico, pues se trata de los cazadores de camélidos y cérvidos, por eso el sitio es interesante para entrar en detalles, en el gráfico de iconografías se puntualiza a los camélidos en actitud de corres hacia diferentes direcciones además de cérvidos,

²³ En las partes altas de Tantamaco, es frecuente la presencia entre granizada, nevada, helada, lluvias y durante la noche en los meses invernales la presencia de heladas, así como la salida de neblinas húmedas desde la selva.

la característica de las pinturas rupestres hacen temporizar desde muchos años de antigüedad, para lo cual posiblemente emplearon trampas para su capturar; Hostnig (1985), menciona que:

Es común encontrar, asociadas a las escenas de caza en este cuestión relacionamos con la captura utilizando la técnica, tal vez me atrevería a decir como la técnica de cerco con mallas, estructuras peculiares sea escaliformes, muy similares a la que aparece en el famoso panel de pintura rupestre de Toquepala, o en forma de líneas semicirculares con pequeñas rayas o ganchos orientados hacia el exterior. Me inclino a interpretarlas como cercos o vallas naturales o artificiales utilizadas en la emboscada de camélidos y cérvidos. (p. 21).

La característica del estilo del arte rupestre “pintura sobrepuesta”, que fueron trabajados en diferentes épocas, menciona como la manera particular de caza o captura de camélidos mediante el sistema de trampa en forma de hoyos socavados en el suelo, tiene el mismo sentido de caza de camélidos, utilizando solo de diferente técnica. El autor menciona que en Toquepala de la misma forma se ha utilizado las trampas para realizar caza, puesto que muchos sitios de arte rupestre de Tantamaco y Corani fueron pictografiados de motivos de caza de camélidos y cérvidos.

Panel B: En este grupo de pinturas rupestres, es posible apreciar más de veinte figuras de motivos zoomórficas, el color característico es el rojo guinda, son iconografías de estilo semi naturalista, se trata de camélidos, dibujados en trazos lineales con expresiones imperceptibles en los extremidades, en generalidad de las pictografías la animación es simétrica; el cuello tiene inclinado hacia adelante,

tiene una perspectiva uniangular; llama la atención de un camélido con vientres abultados. El espacio que ocupa las pictografías es de yuxtaposición estrecha.

En el conjunto de iconografías, además existen dos Tarucas (*Hippocamelus antisensis*), que tienen la forma de correr raudamente hacia el lado izquierdo, seguidos por cuatro pequeños camélidos en fila; en este grupo de iconografías no es posible distinguir la presencia de figuras de motivos antropomorfo.



Figura 24. Pintura rupestre del sitio Ch'illijira II, Iconografías de camélidos y figuras de trampas.

Fuente: Imagen reproducido por el autor.

Panel C: Se denomina como el grupo disperso, sobrepasan las ocho iconografías, de la misma forma, los motivos son zoomorfos, en detalles no es posible identificar de forma precisa puesto que algunas incluso son de simples

líneas geométricas. Respecto a la conservación de la misma es deficiente, tal como las iconografías de la parte inferior se están perdiéndose hacia la superficie del suelo, por el mismo peso del soporte (ley de la gravedad), además el lugar es húmedo y fangoso por la acumulación de agua y pastos naturales de tipo acuático, cuando se llega al sitio es probable que en las inmediaciones se observa camélidos; alpaca (*Lama pacos*) pastando.

El mural durante los tiempos recientes ha sido ocupado a través de la construcción de una vivienda (cocina a base de fogón) bastante utilizado en la región andina, el hollín generado ha causado daños y destrozos a las pictografías del mural. Entre ellos algunos fueron lavados tal vez por la presencia de lluvias y algo de manera intencional.

4.3 Pinturas rupestres del sector Chilcu Uno

4.3.1 Pintura rupestre del sitio Chilcu Uno- Jatun Pata I

El sitio de pinturas rupestres de Chilcu Uno - Jatun Pata I, están ubicados dentro de las coordenadas, 19 L 0337286 y UTM 8455108, a una altitud de 4 511 msnm, es una elevación natural conformado por peñascos, al frente del nevado Allin Cápac.

El medio geográfico es accidentado por la existencia de pendientes elevadas y peñascos en forma amurallada que circundan el altozano; está cubierto de vegetación como el ichu; hacia el norte tiene una ladera pendiente de forma acentuada. En las partes altas, existen camélidos pastando, así como en las partes intermedias, se cultivan tubérculos.

Representaciones temáticas, motivos y estilos de representación

Los paneles son los siguientes:

Tabla 3

Tabla de representaciones temáticas, motivos y estilos de representación de pinturas rupestres del sitio Chilcu Uno – Jatun Pata I

CATEGORÍA	INDICADOR	PANELES DE PINTURAS RUPESTRES					
		A	B	C	D	E	F
temática de Representación	Caza						
	Pastoreo						
	Ritual						
	Camélidos	X					
	Tarukas	X					
	Actividad textil	X	X	X	X	X	X
	Otras actividades						
Motivos Representados	Zoomorfos	X					
	Antropomorfos	X					
	Fitomorfos						
	Geométricos	X	X	X	X	X	X
	Sobrenaturales			X			
	Instrumentos						
	Herramientas						
	Motivos astrales						
	Ornamentales						
Estilos de Representación	Naturalista	X					
	Seminaturalista	X					
	Geométrica		X	X	X	X	X
	Esquemático	X					

Datos obtenidos del mural (Fuente: elaborado por el autor)

Panel A: La representación iconográfica está distribuido en un espacio plano de 0.90 m de longitud horizontal y 1 m de longitud vertical, respectivamente. Se observan 20 pictografías rupestres, los motivos son el zoomorfo, destacando entre ellos, varios camélidos y una taruca (*Hippocamelus antisensis*), la representación temática es el tropel de camélidos distribuidos de forma de yuxtaposición amplia, además existe el motivo antropomorfo. De las que los tres representaciones de camélidos están esbozados de perspectiva uniangular, así como su estilo seminaturalista, la misma que se encuentra emplazado en el lado superior izquierdo del panel, el primero tiene la longitud horizontal de 0.9 m,

centrados desde la cola hasta la cabeza; el segundo es de 0.14 m de longitud horizontal, y el tercero ubicado en la parte inferior con una longitud horizontal (cola- cabeza) de 0.11 m, respectivamente. Los animales referidos tienen el vientre de forma cuadrangular y voluminosa, el cuello inclinado hacia adelante a la altura de la grupa, orejas alzadas, las extremidades tienen separadas y cortas a la vez, deficiente representación en los detalles, la representación de la cola es simple en forma de líneas oblicuas.

Otra de las representaciones pictográficas es de una Taruca (*Hippocamelus antisensis*), el estilo es naturalista, con una dimensión de 0.11 m, de longitud horizontal proporcionados desde la cabeza hasta la cola y de 0.8 m de longitud vertical, respectivamente, la vientre es voluminoso y detallado, sus extremidades cortas separadas con algunos detalles en las articulaciones; la cabeza abultado posiblemente son las astas del animal, la cola sutilmente levantada de contorno natural, tiene la animación simétrica y perspectiva uniangular, el animal está en huida.

Además se destaca la representación de motivos antropomorfos, está situado en la parte inferior del panel que conforman cinco pictografías de siluetas humanas; es el más destacado entre las figuras antropomorfas, además la característica particular es única; es de perspectiva biangular, en el lado izquierdo las figuras antropomorfas están graficadas de dos representaciones juntas (una encima del otro, respectivamente)²⁴ mirando hacia el lado derecho del panel, asumen las mismas características, tienen las extremidades separadas casi dobladas sosteniendo el cuerpo, la figura de arriba es más detallada respecto a la de abajo, incluso es posible distinguir el tobillo y los dedos de uno de los lados, así como

²⁴ La figura es vista alternativamente de frente y de perfil.

la rodilla es casi acodada; ambos tienen el cuerpo alargado terminando en la cabeza algo más pequeño, la pictografía de arriba posiblemente se trata del sexo masculino y el de abajo, del sexo femenino, respectivamente; pues distinguimos por la talla y las características pictográficas; los brazos están unidos (parecen sostener a la iconografía de motivo geométrica) a la figura cuadrangular con diseños de forma ajedrezado, puesto que esta es más grande respecto al espacio que ocupa la iconografía de dos hombres en actividad.

El color de estas iconografías es el rojo ocre, por el color de las pictografías, el investigador Roberto Ramos Castillo, menciona que se trata de pinturas rupestres más pretéritas. Las tres figuras siguientes son de simples líneas delgadas, casi no identificables por el deterioro de las pinturas rupestres; no es posible obtener la figura completa de un hombre; están de pie de forma lateral; uno de ellos, está ubicado delante de los camélidos, el otro, al frente del Taruca. El resto son de motivo antropomorfo de estilo esquemático, tiene la longitud vertical de 0.19 m, al lado superior, junto a esta pictografía, aparece otra figura posiblemente es de un felino; están detalladas las extremidades posteriores, la cola alargada y la cabeza dibujada de manera tosca. Es de estilo seminatural.

La representación iconográfica es de motivo geométrico, el panel está ubicado en el lado inferior del lado izquierdo, se refiere a la actividad textil²⁵ (figura cuadrangular); la proporción del área que ocupa las pictografías es de 0.18 m de longitud horizontal y 0.19 m de longitud vertical, respectivamente, en su interior están distribuidos en tres filas, los nueve figuras cuadrangulares de tamaño reducido, el color es rojo; la forma del panel es parecido a un tablero de ajedrez.

²⁵ "La piedra de los tejidos" registro de la capa pictórica logrado mediante el tratamiento digital de fotografías en Sutatusa- Colombia por Diego Martines Celiz en el año 2008.



Figura 25. Sitio de pintura rupestre del sitio Chilcu Uno - Jatun Pata I, figuras de motivos zoomorfos y antropomorfos.

Fuente: Imagen reproducido por el autor.

Otro grupo de iconografías es de forma lineal en cuadrangular torcido hacia el lado derecho, la dimensión es de 0.25 m de longitud, se distingue el instrumento de caza, “boleadora”²⁶, además nos referimos a otras figuras en línea no identificadas, las cuales están distribuidos en todo el panel.

La representación de Chilcu Uno - Jatun Pata II, se le denomina signos, Menéndez, Mas y Mingo (2009) menciona que un “signo sería toda aquella expresión gráfica de un objeto (objeto, elemento, fenómeno, idea o acción

²⁶ Instrumento de cazar o capturar animales silvestres utilizados durante el periodo inca y pre inca.

material) que alcanza un grado de esquematización, geometrización, etc. Pertenecen al periodo paleolítica” (p. 46).



Figura 26. Sitio de pintura rupestre de Chilcu Uno- Jatun Pata.

Fuente: Imagen reproducido por el autor.

Panel II: La representación iconográfica está distribuido en un espacio de 1.40 m de longitud horizontal y de 0.80 m de longitud vertical, respectivamente, existen cinco motivos de representaciones geométricos, distribuidos en dos filas; tres en la parte superior y dos en la parte inferior, respectivamente.

Respecto a las investigaciones de las pictografías²⁷ en la región andina del Perú, no existen Instituciones que brinden una adecuada y exclusivo trabajo, las investigaciones solo se restringen a los arqueólogos u otros investigadores de distintas ramas, en mucho de los casos la investigación se realiza de manera empírica debido al desconocimiento real y absoluto sobre las vivencias culturales del poblador andino, tergiversando la originalidad basándose solo por teorías sobre algunos sitios de manifestación rupestre, de un desarrollo cultural distinta a la realidad, fundamentado en simples posturas y recojo de información de otros sitios de arte rupestre. Nos atinamos de la misma forma que los anteriores, de señalar sobre las pictografías de la región andina que tienen la característica de la actividad de caza de camélidos y tarucas (*Hippocamelus antisensis*), respecto a la existencia de pictografías de motivos zoomorfos como el de camélidos.

Revisando las distintas bibliografías concernientes a los motivos de manifestación rupestre, se conjuga que los distintos tipos similares anteceden a las de geométrico, que comúnmente son denominados los “tejidos”, en la clasificación según el periodo histórico del Perú, la actividad textil en la región andina aparece en el periodo arcaico.

Tanto Hostnig, Flores y Caceda, mencionan a las iconografías de tipo geométrico como la actividad textil, clasificado como las pictografías más recientes. Los investigadores como Martínez y Botiva (2004), las “consideran como signos o símbolos que pueden significar una compleja sistema de comunicación” (p. 48).

²⁷ Las pictografías; Martínez y Botiva (2004) consideran el siguiente:

“Proviene (del latín *pictum*: relativo a pintar, y del griego *grapho*: trazar) son grafismos realizados sobre las rocas mediante la aplicación de pigmentos.

Mejor conocida como pintura rupestre, esta modalidad de arte rupestre se caracteriza por utilizar en su preparación sustancias minerales (óxidos de hierro, manganeso, cinabrio, carbón, arcillas), animales (sangre, huevos, grasas) o vegetales (grasas, colorantes). Diversas mezclas se llevaron a cabo para obtener pigmentos que van desde el negro hasta el blanco, pasando por una amplia gama de rojos ocre, naranjas y amarillos” (16).

Se trata de una elaboración sistemática basado en mensajes de tipo numérico por la misma existencia de la cantidad exacta de figuras cuadrangulares que conforman en los diferentes paneles del mural.

Panel B: Está ubicado en el lado superior izquierdo del mural, es de motivo y estilo geométrico, respectivamente; está pictografiado a lo largo de 0.18 m de longitud horizontal y de ocho trazos en líneas verticales paralelas entre sí, la temática de representación es de actividad textil, si preguntamos a los actuales pobladores de Tantamaco, manifiestan que aun en tiempos no muy preliminares tienen cierto respeto a los lugares con pinturas rupestres, pues siguen imitando a los diferentes formas de iconografía en la elaboración de sus prendas de vestir.



Figura 27. Cuatro paneles de motivos geométricos de tipo ajedrezado.

Fuente: Imagen reproducido por el autor.

Panel C: En el panel C, la representación de figura es de carácter cuadrangular con diseños parecidos al tablero de un ajedrez, la proporción es de 0.18 m de

longitud horizontal y 0.26 m de longitud vertical, respectivamente; en las pictografías internas está graficado de manera homogénea por doce figuras pequeñas y cuadrangulares de forma alargada que apenas llegan a medir hasta 0.7 m de longitud vertical y 0.3 m de longitud horizontal, respectivamente; las representaciones iconográficas están distribuidos en tres filas, internamente es de forma ajedrezado, además en la parte inferior de esta existe once líneas de tamaño vertical que alcanza hasta 0.5 m paralelas entre sí en dirección horizontal. La temática de representación es la actividad textil así como el motivo y el estilo es la geométrica, el color de la representación es el rojo ocre.

Sobre la iconografía referido anteriormente, esta sobrepuesta otra figura de motivo zoomórfica el vientre tiene prolongado en forma de línea recta, posiblemente es un mamífero de motivo sobrenaturalista, ya que tiene el cuello y la cola de forma alargada, las extremidades las tienen cortas; el color es el blanco sobrepuesta a la figura internas de tipo ajedrezada. La combinación de colores fue importante, porque se trataba de resaltar la estética y tal el simbolismo que se tenía una serie de mensajes en el contenido de las pictografías rupestres.

Panel D: El panel D, es parecido al anterior (tipo ajedrezado) es de color rojo, las proporciones son de 0.28 m de longitud horizontal y 0.34 m de longitud vertical, respectivamente; la figura iconográfica es de mayor proporción respecto al resto del panel. En las subdivisiones internas las iconografías parecen a un tablero de ajedrez, puesto que las pequeñas figuras cuadrangulares que la componen están distribuidos en tres filas y que cada representación pequeña no sobrepasan los 0.2 m de longitud vertical y 0.3 m de longitud horizontal, respectivamente; el motivo de representación es geométrico así como la

temática de representación es la actividad textil²⁸. En la parte inferior de la representación, aparte del panel, existen otras doce líneas verticales paralelas en fila.

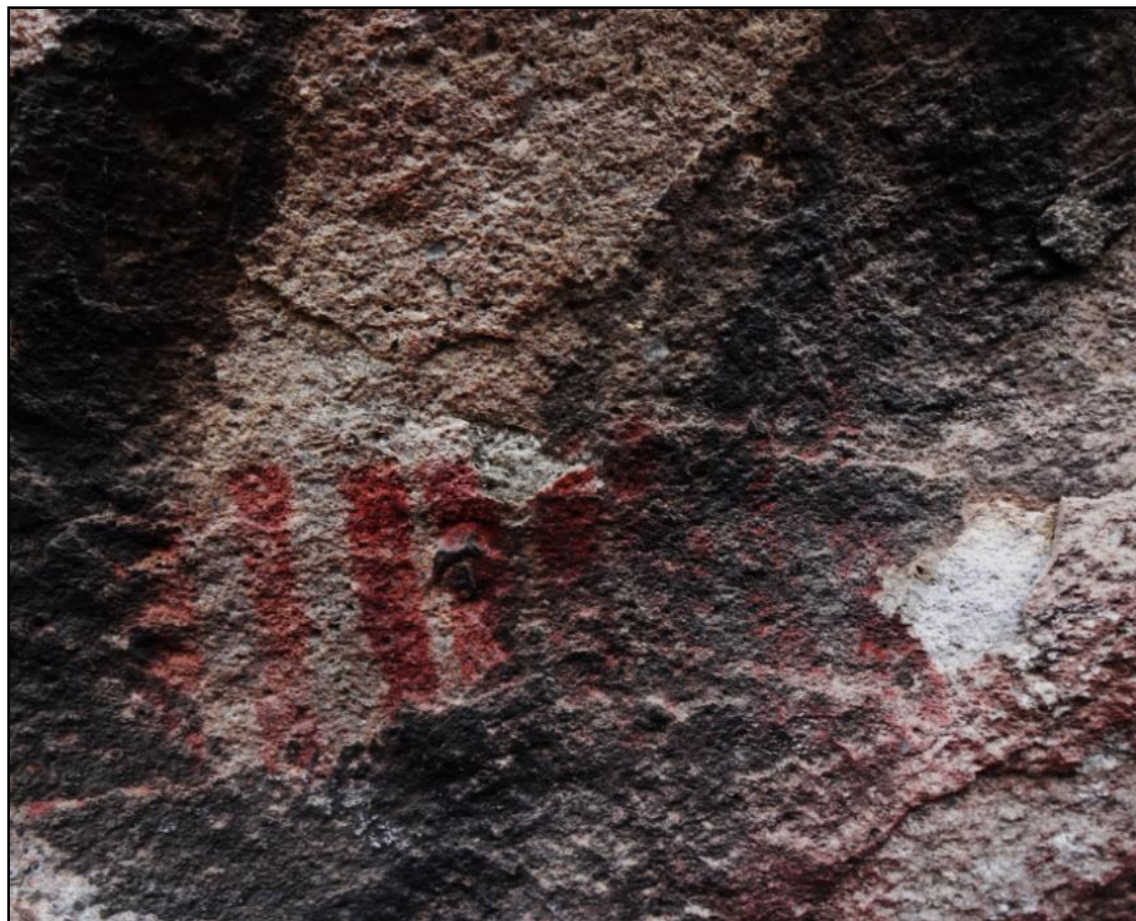


Figura 28. Sitio de pintura rupestre del sitio Chilcu Uno – Jatun Pata.

Fuente: Imagen reproducido por el autor.

Panel E: La iconográfica es de forma cuadrangular ubicado en la parte inferior izquierdo del panel, la estructura interna es de tipo ajedrezado, la longitud horizontal de la figura es de 0.21 m y 0.29 m de longitud vertical, respectivamente. En su interior la figura que da el ajedrezado está distribuido de 09 iconografías de tipo cuadrangular, la temática de representación es la

²⁸ “La piedra de los tejidos” registro de la capa pictórica logrado mediante el tratamiento digital de fotografías en Sutatusa- Colombia por Diego Martínez Celiz en el año 2008.

actividad textil, así como el motivo y el estilo de representación es el geométrico.

Esta representación esta sobrepuesta por una figura iconográfica que según el guía Gregorio Ccanccapa Bellido, poblador de la comunidad de Tantamaco, manifiesta que se trata de figuras dibujada de forma sobrepuesta recientemente.

Panel F: El panel F, está situado en la parte inferior del lado derecho del mural, las proporciones de las iconografías es de 0.23 m de longitud horizontal y de 0.24 m de longitud vertical, respectivamente. En su interior se detalla 12 figuras de tipo cuadrangular (ajedrezado) distribuidos en tres filas, las figuras interiores es de 0.10 m de longitud vertical por 0.4 m de longitud horizontal, la temática de representación es la actividad textil, el motivo y el estilo de representación es el geométrico.

Además, en la parte inferior izquierdo de la representación, existe figura de motivo zoomorfa, se trata de mamífero no identificado de estilo seminaturalista. Existen otras representaciones iconográficas dentro del panel, son pequeñas líneas no identificadas de color rojo. Valenzuela, Sepúlveda, Santoro y Montt (2014) investigadores de manifestación rupestre encontraron en el norte de Arica en Chile, en la que menciona: "(...) las pictografías que pertenecen al periodo tardío (ca. 1400 – 1540 d.c.) (...) se distinguen sitios habitacionales con grabados de motivos de chacras y en algunos casos de representación de antropomorfos con túnicas ajedrezadas" (p. 447). Estas pictografías nos sirven para las comparaciones según la característica de su iconografía y el tiempo en que se ha desarrollado y es complicado el estudio de los significados. En Tantamaco, en gran parte de los sitios arqueológicos de pictografía rupestre se encuentra las figuras de tipo ajedrezado, denominado como actividad textil.

4.3.2 Pintura rupestre del sitio Chilcu Uno- Jatun Pata II

Ubicación geográfica

Las pinturas rupestres del sitio Chilcu Uno- Jatun Pata II, está ubicado geográficamente en la parte sur del poblado de la comunidad de Tantamaco, alejado de la carretera inter oceánica, con 19 L 0337415 y UTM 8455012, y a una altitud de 4 484 msnm. El acceso al lugar es a través de largas caminatas a pie o a caballo, ya que por el sitio no existe algún camino, cuando uno va por primera vez, es difícil encontrar un mural con pictografías, ya que existen muchas rocas de similar característica. El mural de pictografía está ubicado en un abrigo rocosa, el área de los paneles que ocupa es de 2.50 metros de longitud vertical y 4.00 metros de longitud horizontal, respectivamente; en la parte superior la alera del abrigo rocoso sobresale o alcanza hasta 2.90 metros de longitud, haciendo que esta sirve para proteger de las precipitaciones²⁹. El límite superior de las figuras están a una altura de 1.50 metros, medidos desde el suelo.

Alrededor existen peñascos, además de vegetación en sus diferentes especies, por el lugar transitan esporádicamente los camélidos. Algunos son los pastores quienes aprecian y a la vez cuidan mientras que otros sitios arqueológicos más adecuados para hacer sus cabañas son destruidos con hollín de chimenea que sale de la cocina.

²⁹ Las precipitaciones está conformado por nevadas, granizadas, lluvias, pedriscos... generalmente son sólidos por el mismo hecho de las temperaturas bajas, que incluso durante el invierno se muestra por debajo de los 0°.

En el sitio del mural existen un total de trece representaciones iconográficas de tipo cuadrangular, diseñados con motivos geométricos, así como iconografías de motivos zoomorfos y otros no identificados, el color utilizado es el rojo ocre y amarillo; de acuerdo a la temática de representación está vinculado a los diseños; Muñoz (2006), las “mantas claramente vinculados con la tradición textil de las poblaciones autóctonas” (p. 34). Los pastores, aprecian las pictografías en señal de respeto, varios de estas son copiados para realizar puntos o figuras en sus tejidos; en Macusani, existen organizaciones e instituciones dedicadas a la actividad de artesanía, elaboran prendas de vestir a base de fibra de alpaca.



Figura 29. Mural de manifestación rupestre del sitio Jatun Pata- Chilcu Uno II.

Fuente: Autoría propia.

Tabla 4

Tabla de representaciones temáticas, motivos y estilos de representación de pinturas rupestres del sitio Chilcu Uno – Jatun Pata II

CATEGORÍA	INDICADOR	PANELES DE PINTURAS RUPESTRES						
		A	B	C	D	E	F	G
temática de Representación	Caza							
	Pastoreo							
	Ritual							
	Camélidos						X	X
	Tarukas							
	Actividad textil	X	X	X	X	X	X	
	Otras actividades							
Motivos Representados	Zoomorfos						X	X
	Antropomorfos							
	Fitomorfos							
	Geométricos	X	X	X	X	X	X	
	Sobrenaturales							
	Instrumentos							
	Herramientas							
Estilos de Representación	Motivos astrales							
	Ornamentales							
	Naturalista							
	Seminaturalista						X	X
	Geométrica	X	X	X	X	X	X	
	Esquemático							

Datos obtenidos del mural (Fuente: elaborado por el autor)

Representaciones temáticas, motivos y estilos de representación

Panel A: Panel A, está ubicado en el extremo izquierdo del mural, son pictografías de trazos simples de motivos geométricas; el color característico es el rojo ocre, las dimensiones son de 0.16 m de longitud horizontal, parte superior, y el de 0.18 m, en la parte inferior, respectivamente; la longitud vertical es de 0.23 m en ambos lados; tienen subdivisiones internas, se caracteriza por trazos de líneas horizontales de extremo a extremo (08 líneas horizontales), conectados entre paralelos con 03 líneas verticales para formar hasta 20 subdivisiones internas, en forma cuadrada; en cada una de las subdivisiones se ha dibujado otra figura cuadrangular de menor dimensión, además cada uno de estas tiene

una puntuación en el centro. En el sitio no se ha encontrado instrumentos del pintor, ya sea paletas o pinceles, posiblemente algunas paneles han podido ser pintado a presión o con dedo.



Figura 30. Sitio de pintura rupestre del sitio Chilcu Uno Jatun Pata II.

Fuente: Imagen reproducido por el autor.

Podemos teorizar como una actividad textil o instrumentos de conteo, pues las mismas características son encontradas en otras partes de sitios de manifestación rupestre del sur peruano. Aún se requiere investigar minuciosamente sobre las representaciones de iconografía.

Panel B: El panel B, está ubicado en el lado derecho del panel “A”, se divide a dos representaciones iconográficas de tamaño minúsculo (uno está ubicado más hacia arriba que el otro); el motivo de representación es el geométrico, el de la parte superior la proporción iconográfica está dibujado entre 0.11 m de longitud horizontal y 0.10 m de longitud vertical, respectivamente, en las subdivisiones internas se han realizado los trazos de forma horizontal y vertical, respectivamente, se forman varias figuras cuadrangulares con un círculo y el punto que termina en cada figura.



Figura 31. Paneles (A; B; C; D y E) motivos geométricos están destruyéndose.

Fuente: Imagen reproducido por el autor.

La siguiente representación pictográfica ubicado en el inmediato inferior es de motivo geométrico, es de forma cuadrangular con las proporciones entre 0.8 m de longitud vertical y 0.10 m de longitud horizontal, respectivamente; la representación iconográfica interna está trazado por simples líneas que alcanzan

hasta el borde entre cruzando los tres líneas paralelas en forma vertical y dos líneas paralelas en forma horizontal, lo que indica la formación geométrica de cuadrado, el color utilizado en la representación es el rojo guinda; se trata de la actividad textil.

Panel C: El panel C, es una representación iconográfica de forma cuadrangular, su diámetro es de 0.25 m de longitud horizontal y 0.29 m de longitud vertical, respectivamente; en su interior se aprecia la representación de motivos geométrico y zigzagueante y/o escalera con detalles en forma diagonal; separados posiblemente por seis líneas horizontales. El estilo de representación es geométrico; la temática de representación es la actividad textil, son iconografías más detalladas con figuras internas en forma de graderías respecto al resto de pinturas rupestres, el color de las iconografías es el rojo ocre. Más de la mitad del panel está dañado por el proceso de meteorización y la fragmentación de roca en pedazos, destruyendo irreparablemente su estructura.

La causa de su destrucción es posiblemente natural, así como el proceso de meteorización, en otros lugares de manifestación rupestre, el proceso de destrucción es causados por el hombre, Beltran (2011) afirma el siguiente: “La acción antrópica es la que ha causado y sigue causando más daños al arte rupestre. Unas veces por la ocupación del suelo y la simple incorporación de los emplazamientos a centros urbanos o industriales” (p. 08). En otros sitios de manifestación rupestre de Tantamaco, se ha confirmado el campamento temporal de los pastores de camélidos que se establecen su vivienda, incluso se cocinan en el fogón arrimados al mural, generando la destrucción irreparable con hollín y ceniza.

En algunos sitios, de la misma forma se ha establecido corrales para ganado, en que los animales como la oveja fricciona con su cuerpo el mural, generando la destrucción definitiva, incluso se menciona que otros animales pasan con la lengua el mural de paneles pictográficos, posiblemente lo hacen por falta de una sustancia mineral que complementa su nutrición.

Panel D: Está ubicado en el lado derecho de las pictografías rupestres anteriormente descrito, son de motivo geométrico, las dimensiones es entre 0.18 m de longitud horizontal en la parte superior y 0.21 m de longitud horizontal en la parte inferior; por otro lado 0.22 y 0.21 m de longitud vertical en ambos lados, respectivamente; el borde de la representación iconográfica tiene trazado de líneas en forma cuadrangular y longitudinal de color rojo ocre, así como en la estructura interior están trazados de 03 líneas verticales de forma paralela con pictografías que sobresalen en forma zigzagueante y/o de forma triangular, la temática de representación iconográfica es la actividad textil.

Las pictografías del mural está siendo aflorada por el proceso de meteorización; los pedazos que conforman el soporte del panel se están desprendiendo junto con las iconografías de manifestación rupestre.

Panel E: Está ubicado en el lado derecho, se trata de una figura de motivo geométrico de forma cuadrangular con un diámetro de 0.17 m de longitud horizontal en la parte superior y 0.21 m de longitud horizontal en la parte inferior, respectivamente. En su interior las iconografías están trazados por simples líneas horizontales en forma diagonal que cruzan de extremo a extremo³⁰. La

³⁰ Es el caso de dos líneas que se cruzan de extremo a extremo, tienen la forma de una letra "X". y en los cuatro lados que forma el espacio se dibuja otras líneas cerradas en forma triangular.

representación temática es la actividad textil además el estilo de representación es el geométrico, respectivamente. La parte superior del panel está siendo destruido por el proceso de meteorización del soporte, como consecuencia las iconografías del panel se están cayéndose lentamente, perdiéndose irreparablemente su estética y algunas que ya no son posible distinguir las líneas que continúan.



Figura 32. Representación pictográfica del panel “F”.

Fuente: Imagen reproducido por el autor.

Panel F: En el ángulo inferior derecho del mural existen 06 paneles de dimensión pequeños de motivos geométricos de forma cuadrangular, el color utilizado es el rojo claro; rojo ocre y amarillo naranja, respectivamente, las iconografías que

adornan las subdivisiones interna están trazados en líneas horizontales a excepción de una de ellas, que en su interior existen 04 columnas de figuras serpentiformes y/o ondulados que están graficados verticalmente.

Los que siguen a continuación, las otras cuatro figuras iconográficas de tipo cuadrangular, son de simples trazos, en sus subdivisiones internas establecen líneas horizontales entre extremos desde tres hasta seis trazos cada una, los colores son distribuidos de la siguiente manera: el primero es de color rojo claro, los siguientes dos es de color amarillo y la otra de color rojo ocre, respectivamente. Son los más conservados del grupo, ya que demuestran su nitidez y exactitud en su diseño de pictografías; la temática de representación se trata de la actividad textil.

En las inmediaciones del grupo de iconografías de manifestación rupestre se aprecia trazos verticales de color amarillo, la longitud no sobrepasa unos centímetros, posiblemente son de motivos antropomorfos y zoomorfos, el estilo de representación es seminaturalista. En la parte inferior del mural se aprecia las iconografías de motivos zoomorfos, son representaciones de camélidos de estilo naturalista; tiene la actitud de caminar hacia el lado derecho con extremidades espaciadas, cuello levantados y cabezas con dos orejas tendidos hacia la zaga, la imagen de la parte superior es más notorio que de la parte inferior, es decir la animación es simétrica, por otro lado en línea recta en el lado izquierdo debajo de los paneles descrito anteriormente, se divisa otros figuras de camélidos en forma de simple rasgos anatómicos menos exactos, cuatro extremidades flexionadas y curvadas hacia atrás para indicar, movimientos, no es posible denotar las pezuña, vientres menos pronunciadas y de cuello largo, erguido sus

dos orejas, es de color rojo ocre, tienen la forma de caminar hacia el lado izquierdo, es decir tosca y sin detalles algunos; se trata de estilo seminaturalista.

Frente a su interpretación pictográfica, nos atinamos como otros autores de que son las actividades textiles, para lo cual nos basamos a Strecker y Taboada (2004) sobre la antigüedad y la característica de las pictografías en el altiplano peruano: "(...) da a conocer sobre tradición estilística en el arte rupestre tardío de la región del lago Titicaca (...) el arte rupestre tardío (4000 a 2000 a. c.) Geométrico y abstracto acompañado por algunos animales y hombres estilizados" (p. 365). En Tantamaco, la actividad textil está vinculada a la crianza de camélidos.

Panel G: Se trata de figuras iconográficas de motivos antropomorfos estas representaciones pictográficas están ubicadas en la parte superior izquierdo del mural, se trata de figuras de hombres mirando hacia el lado izquierdo de animación simétrica; tiene la cabeza alargada hacia lo alto y el rostro alargado hacia delante (motivo zoomorfo), las manos puestas en un objeto no identificado, el color es el amarillo. Las dimensiones no pasan los 0.5 m de longitud vertical, respectivamente.

Figuras de motivos zoomorfos: Las iconografías que representan a motivos zoomorfos, se trata de camélidos de color rojo, ubicada en la parte inferior del mural; están dibujados de estilo naturalista, que apenas llega hasta 0.4 m de longitud horizontal y otros de 0.4 m de longitud vertical, respectivamente, tiene el cuerpo de animación simétrica. El vientre del animal es alargado tiene los cuatro extremidades separadas y dibujado en forma de simples trazos, la cabeza levantada, no es posible observar las orejas ni el osico.

Denominamos pictografías rupestres pre históricas, a la primera y más larga etapa evolutiva del hombre. Cronológicamente dividimos la Pre Historia en diferentes bloques, aunque su aparición dependerá de las zonas y nunca será homogénea, Gamonal y Pineda (2004) afirma que “(...) las aproximaciones a su interpretación halladas en sitios de arte rupestre se deben generalmente realizarse basados sobre los trabajos etnográficos, a partir de una relación etnoterritorial” (p. 269).

Construir un conocimiento propio que sustenta la forma de abordar la temática del arte rupestre, responde a la dinámica que en el proceso de investigación se encuentra un recurso importante para teorizar e interpretar las pictografías; desde luego nos atrevemos a formular hipótesis respecto al significado cultural de las pictografías del sitio Chilcu uno – Jatun Pata II, nos preguntamos sobre la interpretación desde diferentes enfoques y áreas del conocimiento, en donde cada uno aporta un alcance específico; “es efectivamente la impresión de un diseño textil”. Ramos et al. (2002), los pobladores que viven en la comunidad, mencionan que aún es tomado en cuenta, para diseñar efigies en la confección de sus prendas de vestir. Además se especula que se trataría de la representación de *toca pus*³¹, afiliándolos con ello por defecto a la época incaica. Por algunos elementos iconográficos hallados en los diseños, principalmente triángulos escalonados, ganchos y triángulos seriados y cruces contorneadas, la similitud con motivos de la textilería prehispánica se hace patente en el mural. Nos ayuda a aproximar sobre el significado respecto a las pictografías de motivos geométricos del sitio Chilcu Uno – Jatun Pata II. El tema de las representaciones

³¹ Son prendas textiles confeccionadas en los tiempos del incanato, utilizaron varios colores además iconografías de motivos geométricas.

de camélidos en el arte rupestre está sustentado en el aspecto económico y rito que obtienen los habitantes, pues era un tema preferencial en diferentes formas de expresión artística de la cordillera de los andes, desde los tiempos pretéritos hasta la actualidad, la actividad de ganadería de camélidos (alpacas y llamas) forma parte del sustento económico de las familias alto andinas del Perú.



Figura 33. Pictografías de motivos zoomorfos.

Fuente: Imagen reproducido por el autor.

Las pictografías de motivos geométricos de tipo cuadrangular, son testimonios de la actividad textil, muestran aspectos profundos y míticos que llevan a un terreno en el que lo connatural alcanza valores expresionistas en algunas veces logrados en la región andina por el hombre a lo largo de su azarosa historia. En la observación de los varios pictografías de motivos geométricos, uno no puede por menos de cuestionarse la razón de esta creaciones, más artísticas a primera vista, su posible utilidad, la elección de estas partes tan concretas de las pictografías textiles, casi exclusivamente parecen mantos, su sentido quizás ritual o religioso, preguntas todas ellas difíciles de contestar todavía pero que no se puede eludir.

Aparecen, en principios, como maravillosas expresiones artísticas propiamente dichas, de nuestros antepasados, sorprendiendo por su intensidad y fidelidad naturalista, así como por su sentido intuitivo, fruto de una observación y un poder de captación propios de una mente desarrollada en gran medida y de una sensibilidad especial.

4.3.3 Pintura rupestre del sitio Chilcu Uno- Jatun Pata III

Ubicación geográfica

Está ubicado entre las coordenadas de 19 L 0337415 y UTM 845502, a una altitud de 4 484 msnm, al sur del poblado de la comunidad de Tantamaco, el mural de pictografía está en una de varios formaciones pétreas existentes en el lugar. El mural está entre 2.50 metros de longitud vertical y de 4.00 metros de longitud horizontal, respectivamente; las pictografías se encuentran en un abrigo natural de roca, la misma que tiene la alera sobresalido hasta de 2.90 metros de longitud, pues sirve de techo natural de

protección a la iconografía del sitio arqueológico. El límite superior que enmarca las figuras iconográficas es a partir de 1.50 metros promedio.

Tabla 5

Tabla de representaciones temáticas, motivos y estilos de representación de pinturas rupestres del sitio de Chilcu Uno – Jatun Pata III

CATEGORÍA	INDICADOR	PANELES DE PINTURAS RUPESTRES						
		A	B	C	D	E	F	G
temática de Representación	Caza							X
	Pastoreo							
	Ritual							
	Camélidos	X	X					X
	Tarukas							
	Actividad textil	X	X	X	X	X	X	
Otras actividades								
Motivos Representados	Zoomorfos	X	X					X
	Antropomorfos							X
	Fitomorfos							
	Geométricos	X	X	X	X	X	X	
	Sobrenaturales							
Instrumentos							X	
Simbólico						X		
Estilos de Representación	Naturalista							
	Seminaturalista							X
	Geométrica	X	X	X	X	X		
Esquemático								

Datos obtenidos del mural (Fuente: elaboración propia)

Representaciones temáticas, motivos y estilos de representación

Panel A: Iconografía ubicado en el lado superior izquierdo del mural; el motivo de representación es la geométrica, es de forma cuadrangular con una longitud horizontal de 0.42 m y de 0.34 m de longitud vertical, respectivamente; en la subdivisión interna del panel esta trazado de líneas verticales que conectan entre bordes correspondientes. Se han graficado de 06 líneas rectas entre extremos, desde el borde superior e inferior, respectivamente, de cada una de estas sobresale otras figuras de forma triangular y ondulada, otros autores lo

denominan como (serpentiformes y/o cola de un felino) el color está combinado entre (rojo ocre y naranja). La base del panel está pintado de color blanco³², las iconografías son de motivos zoomorfos, la temática es la presencia de camélidos³³, la cantidad no es identificables con precisión. Determinamos que el panel se ha dibujado en dos etapas de proceso histórico, pues se distingue por las superposiciones³⁴ de las pintura rupestre de motivo geométrico, por lo que la temática es la actividad textil³⁵ de representación simbólicas.

Respecto a su interpretación Gallardo y Mege (2004), afirman que los “aplicativos a los pintados sobre el soporte monocromo que se aplican otros significantes, como líneas, puntos o áreas limitadas de pintura. Este procedimiento complejiza las figuras y amplía su diversidad y singularidad” (p. 598). En Atacama – Chile, hacen referencia respecto a las pictografías como patrón de típico de los textiles “alto Ramírez” de inicios del periodo formativo medio o de figuras ondulados bajo esta perspectiva conceptual, los valores que encierra el Arte Rupestre como manifestación de alta cultura material de una sociedad del pasado, pueden ser entendidos como, Mejia y Rueda (2006) afirman que los “niveles de comunicación” y niveles de significación al interior del contexto donde se desarrolla. Es bajo esta perspectiva como la idea de patrimonio, identidad y sentido de pertenencia adquieren relevantes” (p. 121). Los tejidos andinos son una fusión de una comunicación y lo simbólico, de lo estético, todo ello con una

³² La base del panel es de color blanco, son pictografías anteriores al resto.

³³ La característica de uno de las pictografías tiene la estructura corporal de un guanaco en actitud de correr.

³⁴ Son representaciones en superposiciones sobre otra, puede dar la posibilidad de reconocer la elaboración de pictografías en varias capas de arte rupestre.

³⁵ “La piedra de los tejidos” registro de la capa pictórica logrado mediante el tratamiento digital de fotografías en Sutatusa- Colombia por Diego Martínez Celiz en el año 2008.

complejidad que hizo maravillarse a los primeros españoles que los observaron y siguen hoy día siendo objeto de admiración.

La pictografías rupestre está distribuido en una pared rocosa a lo largo de 1.60 m de longitud horizontal y de 0.80 m de longitud vertical, respectivamente. Existen seis paneles de representaciones rupestres.

Panel B: El panel B, está representado por iconografías de motivo geométrico, de forma cuadrangular, su diámetro es de 0.45 m de longitud horizontal y de 0.30 m de longitud vertical, respectivamente. El esbozo iconográfico esta trazado con una simple línea de color rojo oscuro; el diseño de las pictografías internas es similar a la representación anterior (Panel A), existe 06 líneas verticales paralelas que interconectan entre extremos, respectivamente; de cada trazo de líneas verticales se desprende otras figuras en forma serpenteante y triangular de manera intercalado, la base de la figura es de color crema con pictografías no identificadas, la temática de representación es la actividad textil³⁶, de la misma forma, la base del panel está representado con iconografías zoomorfos, para su estudio requiere un análisis minucioso así como para su interpretación de significado cultural.

Panel C: En el lado derecho, a la misma altura del panel “B”, se aprecia la pictografía de motivos geométricos, de forma cuadrangular de color naranja con iconografías internas de color rojo guinda; las medidas de representación es de 0.32 m de longitud horizontal y de 0.28 m de longitud vertical, respectivamente; a partir de los 0.09 m, medidos desde la parte superior, se grafica varios líneas

³⁶ “La piedra de los tejidos” registro de la capa pictórica logrado mediante el tratamiento digital de fotografías en Sutatusa- Colombia por Diego Martines Celiz en el año 2008.

zigzagueantes de color rojo oscuro encuadrado de líneas cerrada (figura cerrada). La parte inferior de esta iconografía está siendo deteriorada irreparablemente, la temática de representación es la actividad textil.



Figura 34. Mural del sitio Chilcu Uno- Jatun Pata III; se aprecia los paneles de “A”, “B”, “C”, “D”, “E” y “F”.

Fuente: Imagen reproducido por el autor.

Panel D: Es de representación de motivos geométricos, tipo cuadrangular de color rojo y el trazo es de color rojo oscuros en sus bordes, tiene una longitud vertical de 0.18 m y 0.22 m de longitud horizontal, respectivamente, no tiene subdivisiones internas, la temática de representación es la actividad textil.

Panel E: El panel E, es la representación de motivo geométrico de forma cuadrangular de color naranja con trazos rectos de color rojo oscuro en el borde, las medidas son de 0.15 m de longitud horizontal y 0.18 m de longitud vertical, respectivamente. No tiene subdivisiones internas, en la esquina de la parte inferior derecho está desprendido un pedazo de mural junto con la pictografía.

Panel F: Es la representación iconográfica de motivos geométricos, son trazos de forma de líneas enrollada o serpenteante de color rojo, la temática de representación es la actividad textil con motivos simbólicos de estilo semi-naturalista³⁷. Las medidas de representación son de 0.60 m de longitud horizontal y 0.31 m de longitud vertical, respectivamente. En su interior se han graficado hasta seis figuras en líneas que terminan enrollando en un punto. Respecto a otros sitios arqueológicos con pintura rupestre de similar característica en el altiplano, al respecto Málaga (2012) manifiesta que “(...) figuras que asemejan a una cristal de ola, laberintos y puntas zigzagueantes” (pág. 57). Otros investigadores por ejemplo en Colombia como Martínez y otros (2004) revelan que “sin orden aparente” ejemplifican la particular manera de representación que poseían los indígenas; muy distinta a la que poseemos actualmente en occidente. Esto hizo creer a algunos investigadores que las manifestaciones rupestres no merecían ser estudiadas” (p.46).



Figura 35. Pictografía de motivos zoomorfos; camélidos del panel G.

Fuente: Imagen reproducido por el autor.

³⁷ “La piedra de los tejidos” registro de la capa pictórica logrado mediante el tratamiento digital de fotografías en Sutatusa- Colombia por Diego Martínez Celiz en el año 2008.

Panel G: A 03 metros de distancia, en el lado derecho del mural, se encuentra las pictografías de motivos zoomorfos, identificamos a cinco figuras entre camélidos y otros no identificados; en la parte inferior se representa a tres camélidos caminando con dirección hacia el lado izquierdo, la temática son los camélidos, estos animales tienen la compostura entre 0.6 m de longitud horizontal y de 0.7 m de longitud vertical, respectivamente; la representación del otro, es de dimensión más voluminosa, mide 0.11 m de longitud horizontal por 0.5 m de longitud vertical finalmente, el tercer camélido de la parte superior tiene la longitud horizontal de 0.8 m por 0.4 m de longitud vertical, respectivamente, la característica de este último es que está siendo atravesado por un dardo en el dorso, la representación temática es la caza de camélidos.

La característica física de los tres camélidos son similares; tienen el vientre dibujado de diseño seminaturalista, los cuatro extremidades dibujados de simples líneas rectas sin algunos detalles; el cuello ligeramente inclinado hacia adelante uno de ellos mirando hacia atrás; el osico alargado, la oreja la tienen erguidas, es de animación simétrica, pues se caracteriza en estar en forma de huida. En la parte superior del mural se observa otras iconografías de motivo antropomorfo, de estilo sobrenaturalista; posiblemente se trata de hombres en actividad de caza portando instrumentos como el dardo.

4.3.4 Pintura rupestre del sitio Chilcu Uno- Jatun Pata IV

Ubicación geográfica

Está ubicado en la parte alta de la colina, en la cima de esta se forma una meseta amplia y sin accidentes geográficos; hacia la parte baja continúa un conglomerado de peñascos con orientación hacia el lado este, así como existen rocas de la misma características del panel principal.

Tabla 6

Tabla de representaciones temáticas, motivos y estilos de representación de pinturas rupestres del sitio Chilcu Uno – Jatun Pata IV

CATEGORÍA	INDICADOR	PANELES DE PINTURAS RUPESTRES
		Panel
temática de Representación	Caza	X
	Pastoreo	
	Ritual	
	Camélidos	X
	Tropilla de tarukas	
	Actividad textil	
	Otras actividades	
Motivos Representados	Zoomorfos	X
	Antropomorfos	X
	Fitomorfos	
	Geométricos	X
	Sobrenaturales	
	Instrumentos de caza Herramientas	X
Motivos representados	Motivos astrales	
	Ornamentales	
Estilos de Representación	Naturalista	
	Seminaturalista	
	Geométrica	
	Esquemático	X

Datos obtenidos del mural (Fuente: elaborado por el autor)

Existe en el mural algo más de veinte figuras iconográficas de motivos geométricos, antropomorfos, zoomorfos e instrumentos de caza. Entre los motivos geométricos destacan las figuras cuadrangulares, las dimensiones son de 0.14 m de longitud horizontal y de 0.16 m de longitud vertical, respectivamente, el color de representación es el rojo íntegro.

El siguiente es de 0.15 m de longitud horizontal por 0.19 m de longitud vertical, respectivamente, el color de la representación es el amarillo íntegro, ambos figuras están juntas, son de forma diagonal; además existen otras iconografías de similar característica, sin embargo están siendo deterioradas en su integridad

por la presencia de filtraciones y la posterior formación de hongos. En cuanto a la temática de representación zoomórfica, destacan las representaciones de camélido³⁸, la animación es segmentaria.

Representaciones temáticas, motivos y estilos de representación



Figuras 36 y 37. Representación de motivos geométricos y antropomorfos.

Fuente: Imagen reproducido por el autor.

La temática de representación es la actividad de caza de camélidos, existen otras representaciones de figuras con motivos antropomorfos, se trata de cuatro figuras de hombres de perspectiva biangular³⁹, tiene las extremidades inferiores ligeramente abiertos así como las extremidades superiores, dando la forma de estar agarrados de la mano, tienen la cabeza alargada, además la postura es en posición de chaku⁴⁰ o captura de animales, por otro lado se menciona que podrían ser danzarines en ceremonias rituales, los hombres están distribuidos en espacial de yuxtaposición estrecha, el color de pictografía es rojo; los otros representaciones son figuras no identificadas.

³⁸ Las pictografías de forma de camélidos están de forma dispersadas casi no idénticas por la destrucción de mural por factores internas (mineralización, filtración de agua).

³⁹ Teoría planteada por Breuil, manifiesta que una pictografía de un animal está representada de vista alternativamente de frente y de perfil.

⁴⁰ El chaku, se refiere la captura de animales a través cercos de hombres, que poco a poco se acercan capturando sin causar daños al animal.

4.3.5 Pintura rupestre del sitio Aq'utira, denominado como Siñalakuy K'ucho

Ubicación geográfica

Está ubicado en 19 L 0337415 y UTM 8454934, y a una altitud de 4384 msnm respectivamente. Es un abrigo rocoso con un diámetro entre 10 metros de longitud horizontal y 1,70 metros de longitud vertical, respectivamente; en la parte superior tiene sobresalido una alera de roca de aproximadamente 04 metros de longitud. El tipo de roca es de tufo de arenisca volcánica; el sitio arqueológico está cercado de forma de un patio pircada a base de piedra, y que en la actualidad se encuentra esparcido por los suelos, algunos perdidos en el suelo y vegetación.

Representaciones temáticas, motivos y estilos de representación

Las iconografías están distribuidos a lo largo de 10 metros de longitud horizontal; el mural tiene una altura de 1.50 metros y la profundidad es hasta 2.50 metros; tiene una protección por la alera que sobresale de la roca.

Panel A: En el panel A, existen iconografías de motivos zoomorfos, antropomorfos y algunos no identificados; el color de las pictografías es el rojo, la temática de representación es la caza de camélidos, el panel susodicho está en proceso de deterioro por factores naturales, es decir está siendo meteorizado por la existencia del viento que corre así mismo influye la presencia de animales que se cobijan en el lugar, ya que ellos rozan con su cuerpo cada vez cuando se aproximan o duermen en el lugar.

Panel B: Está ubicado en el lado izquierdo del mural, las figuras iconográficas están trazados a lo largo de 0.80 m de longitud horizontal; se trata de motivos zoomorfos, en la parte superior es posible observar 05 pictografías de camélidos, el primero del lado izquierdo es de 0.19 m de longitud horizontal y de 0.18 m de longitud vertical, respectivamente; otras figuras de representación iconográfica tiene proporcionadas entre 0.19 m de longitud horizontal por 0.19 m de longitud vertical, respectivamente; el siguiente camélido es de 0.21 m de longitud horizontal por 0.14 m de longitud vertical; el más pequeña es de 0.9 m de longitud horizontal por 0.5 m de longitud vertical y finalmente el otro camélido tiene una medida de 0.19 m de longitud horizontal por 0.9 m de longitud vertical, respectivamente; las pictografías de camélidos en fila están representados a lo largo de 0.80 m en el panel.

El estilo de iconografías es el seminaturalista, pues los vientres de camélidos tienen la forma de cuadrado y voluminoso, sus extremidades están separados y es de corta longitud, no es posible aclarar los detalles de las pezuñas, el cuello está estirado hacia adelante a la altura de la grupa, además tiene la cabeza de forma natural y es posible observar las orejas levantadas ligeramente inclinado hacia a la zaga, la animación es simétrica⁴¹, además el campo de la distribución de las pictografías es de yuxtaposición estrecha. Por otro lado entre el tercer y cuarto camélido es posible identificar a dos hombres de pie tiene la forma de correr hacia los camélidos y en las manos porta instrumento de caza, la temática es de representación de actividad de caza de camélidos.

⁴¹ Tienen las cuatro patas flexionadas en actitud de movimiento.

En la parte baja se percibe a otro grupo de motivos zoomorfos, se percibe algo más de quince camélidos de animación simétrica, es decir corren hacia los lados opuestos, figuras en yuxtaposición estrecha; son de cuerpos ligeramente alargados y de vientre de forma rectangular, extremidades cortas, cabeza inclinado hacia adelante, es posible visionar las orejas, el más grande mide 0.13 m de longitud horizontal desde la cola hasta la punta de la cabeza y la altura es de 0.8 m, respectivamente. La temática de representación es la actividad de caza de camélidos, además existen instrumentos para realizar la actividad de captura de animales.

Las pictografías de los camélidos son de cuerpos voluminosos de forma cuadrangular, a este tipo de iconografías, Rayner Hostnig menciona como el estilo macusani, si consideramos con la real dimensión y estructura del cuerpo de un camélido, no tiene la real dimensión y estructura de una de las cuatro especies de camélidos, respectivamente, por la deducción lógica me atrevo a manifestar que son los antecesores de alpaca y llama, ya que estos animales fueron recientemente clasificados y domesticados en el periodo arcaico de la historia peruana. Lamo (2011) afirma que:

El centro del origen evolutivo del género Lama sería la cordillera de los Andes, donde los individuos con patas más cortas podrían desplazarse con más facilidad y maniobrabilidad en terrenos quebrados y escarpados, el género Lama se expandió rápidamente por Sudamérica incluso en sitios con presencia de Hemiauchenia, donde superponían su rango de distribución. (p.09).

Tabla 7

Tabla de representaciones temáticas, motivos y estilos de manifestación rupestre del sitio Siñalakuy K'úcho

CATEGORÍA	INDICADOR	PANELES DE PINTURAS RUPESTRES				
		Panel A	Panel B	Panel C	Panel D	Panel E
Temática de Representación	Caza	X	X			X
	Pastoreo					
	Ritual					
	Camélidos	X	X	X	X	X
	Tropilla de tarukas					
	Actividad textil					
	Otras actividades					
Motivos Representados	Zoomorfos	X	X	X	X	X
	Antropomorfos	X				X
	Fitomorfos					
	Geométricos					
	Sobrenaturales					
	Instrumentos		X			X
	Herramientas					
Estilos de Representación	Motivos astrales					
	Ornamentales					
	Naturalista					
	Seminaturalista		X		X	X
	Geométrica					
	Esquemático					

Datos obtenidos del mural (Fuente: elaborado por el autor).

Por otro lado, hacia el final del pleistoceno entre 10 000 a 12.000 años atrás, las grandes llamas de los géneros *Paleolama* y *Hemiauchenia* se extinguieron, subsistiendo los géneros *Lama* y *Vicugna* al final del pleistoceno (Wheeler, 1995), siendo estos últimos los representantes de las dos especies silvestres de camélidos sudamericanos (CS), las pictografías del sitio Siñalakuy C'úchu, están vinculados a los camélidos trashumantes perseguidos por el hombre durante el periodo lítico de la historia peruana.

En la parte inferior del mural, los camélidos se agrupan perseguidos posiblemente por el cazador, en el panel no es posible divisar la iconografía de

un hombre con instrumentos de caza, varios pictografías están siendo borrados, en este caso influye más el rozamiento constante del cuerpo por las otros rumiantes que pernoctan en el abrigo rocoso.



Figura 38. Pictografías de motivos zoomorfos; se trata de camélidos corriendo.

Fuente: Imagen reproducido por el autor.

Por otro lado concluye la autora que por la cantidad de trampas registradas, estas sugieren haberse usado en la caza de vicuñas que hubo en abundancia en esta área. Tomando referencia a los investigadores, en el Sitio de Siñanacuy K'úcho, son actividades de caza, utilizando instrumentos para derribar a los camélidos; en otros sectores del panel se concluye también sobre su iconografía

de la presencia de camélidos en una de ellas está amarrado con una soga⁴², sostenido por un hombre.



Figura 39. Pictografías no identificadas del Panel C.

Fuente: Imagen reproducido por el autor.

Panel C: Grupo de iconografía de motivos zoomorfos, no identificados de color amarillo, posiblemente la temática es camélidos. Es el panel más descuidado, en la actualidad los animales que viven tales como vacas, rosan con su cuerpo los paneles ubicados en las parte baja del mural.

Panel D: En la parte inferior existe 05 pequeñas siluetas de motivos zoomorfos, se trata de la representación de camélidos dispersados, tienen la forma de correr hacia el lado derecho con cuerpos dibujados en forma de líneas rectas de forma

⁴² Las iconografías de este grupo, por el grado de deterioro de la pintura no fue posible recuperar para su interpretación más precisa.

uniangular⁴³; el estilo de representación es seminaturalista, los cuellos de los animales están inclinados a la altura de la grupa, no es posible distinguir la cabeza, patas estirados hacia adelante y atrás, dando la actitud de correr a toda velocidad (animación simétrica). Una de los pictografías de camélido correr hacia el lado contrario siendo el tamaño es sobresaliente respecto al resto de camélidos, tiene el cuerpo de forma natural con detalles en su vientre, extremidades separadas y doblados en sus rodillas, cuello levantada hacia adelante, orejas de tamaño natural, no es posible visionar las pesuñas, tiene la distribución espacial en yuxtaposición estrecha. En este grupo de camélidos no existen las iconografías de motivo antropomorfo.



Figura 40. Pictografía de motivo zoomorfo, se trata de camélidos corriendo a gran velocidad, panel D.

Fuente: Imagen reproducido por el autor.

⁴³ La clasificación hecha por Sanchidrián; responde a la perspectiva lineal, un solo punto de vista levemente delante o detrás de la figura.

Más abajo de lado izquierdo, se percibe figura de un camélido de color blanco tiene 0.7 m de longitud horizontal, parece estar muerto, está decapitado con cuello hacia el lado derecho del panel, su cuerpo tiene flexionado con extremidades doblados sin resistir el peso del cuerpo, tiene la cola perfecta dibujado de forma lineal, Ramos y Apaza (2013) afirman el siguiente:

(...) en algunos casos los animales (camélidos) están agonizados, en otros mortalmente heridos; muertos, entonces aparecen con el dardo y la línea incrustados en la línea dorsal y los que ya no tienen vida posicionan el cuerpo yacente sobre el suelo y las extremidades suspendidas para arriba. (p. 21).

Algo que se debe tomar en cuenta es respecto a la estructura corporal muy ajustada, parecen tener escasa fibra. Cuellos y las patas alargados, también es notoria la característica de las pictografías según la intensidad del color (rojo oscuro y rojo ocre), haciendo el estudio temporal de las pictografías del panel, indican que fueron pintadas en los diferentes periodos históricos. Los camélidos están en pleno movimiento fugando de sus captosres. No es posible distinguir sobre la pertenencia a uno de los grupos de especie de camélidos (por la estructura que se muestra parece la vicuña), camélido antecesor de la alpaca.

Panel E: El cuarto grupo de pictografías en el mural se trata de motivos zoomorfos y antropomorfos, respectivamente, en particular la temática de representación es netamente la actividad de caza de camélidos. Son pictografías de camélidos y de siluetas humanas de color rojo oscuro, según el color son los más antiguos, Ramos y Apaza (2013) afirman el siguiente; “El color rojo oscuro que llega a ser prácticamente un granate, es el más antiguo y el primero que

estigmatizó la cosmovisión andina de este parte del Perú en el arte rupestre” (p. 21); se aprecia a seis camélidos grandes y tres pequeños (posiblemente las crías) corriendo en fila con dirección de norte a sur como bajando desde las partes altas, ya que estos camélidos tienen dibujados en estilo semi naturalista, con cuellos ligeramente inclinado hacia adelante, cabezas con dos orejas dobladas hacia atrás no es notorio identificar los detalles, tienen los cuatro extremidades ligeramente flexionados y separados hacen la forma de correr (animación segmentaria), uno de ellos (el cuarto en fila) está herido pues se aprecia el atravesamiento de un dardo o lanza por la espalda, lanzado por un cazador ubicado en ambos lados de columna de camélidos en escapatoria.

En el lado inmediatamente inferior, dos camélidos corren en sentido contrario, parecen fugar y tomar delantera de la fila de camélidos perseguidos por el hombre, estos camélidos tienen cuellos ligeramente inclinado hacia delante con ciertos detalles en la cabeza y el de la nariz, las orejas dobladas hacia atrás, sus cuatro extremidades es poco notorio.

Además, en ambos lados de la columna de camélidos, existen las figuras antropomorfas en la que detallamos a continuación; en el lado superior se detalla seis figuras antropomorfas dibujados en simples trazos de tipo líneas, están en fila vista de frente con cabezas y cuerpos notorios, tiene piernas flexionados ligeramente abiertos para tomar impulso, ya que en sus brazos portan una lanza o dardo o una honda (waraq`a), para clavar y investir al animal que pasa cerca de ellos en una sola columna, la última figura antropomorfa lanza piedra utilizando la onda; mientras que en la parte inferior (al frente), existen otro grupo de figuras antropomorfos instalados en hilera de cuerpos dibujados en forma de línea gruesa de cierta notoriedad de la cabeza, piernas flexionadas y abiertos en

forma de tomar impulso, tienen brazos proyectando lanzas o dardos a los camélidos que pasan por su delante (parte superior), mientras uno de ellos parece lanzar piedras utilizando onda. Miloslav Stingl (1984), en el arte rupestre de Toquepala los cazadores utilizan instrumentos de caza⁴⁴.

En efecto, aquellas escenas se pueden entender desde diferentes perspectivas: captura de animales vivos, afectados por drogas o por venenos que impregnaban las puntas de los proyectiles arrojados contra ellos; apropiación de la fuerza y de las virtudes de los animales salvajes; Brun (1975) afirma lo siguiente: “prácticas mágicas de neutralización y dominio de la caza, entre otras cosas por el valor apotropaico y poderoso que la mano ejerce en numerosas culturas” (p. 14).

Mientras tanto, en el lado inferior izquierdo de la escena ya descritas, se percibe otros cuatro camélidos parados mirando a un cérvido y a la fila de camélidos perseguidas por el hombre, estos tienen cuerpos ligeramente más grandes, cuellos inclinados hacia delante, cabezas con dos orejas ligeramente doblado hacia delante y sus cuatro extremidades dibujados en línea, parecer estar tranquilas observando la escena; dos de ellos están amarrados con sogas que pasan por el cuello y más abajo un hombre sosteniendo a estos dos camélidos, son posiblemente llamas⁴⁵ (*Lama glama*) por la fisonomía de su estructura corporal. Ortiz (2013), afirma el siguiente:

Llama la atención es la utilización del lazo para la captura de animales, en las cacerías no está muy claro, en tres representaciones se muestran escenas

⁴⁴Parece evidente que usaban lanzadores de venablo, que eran en realidad dardos disparados con esta arma original, provisto de una punta de piedra de basalto o de obsidiana en forma de punta.

⁴⁵ Animal de carga, utilizado desde los tiempos pre colombinos, para transporte largas distancias entre montañas y valles, y en Tantamaco aún se frecuenta utilizar estos animales para transportar cargas (productos agrícolas como la papa, oca (...)) durante la temporada de cosecha.

de caza, en la que una figura antropomorfa jala varios camélidos con una sogas. El guanaco o vicuña, parece encabritarse en su intento de huir, es silvestre, pero queda la duda si se trata para fines de domesticación o de caza para la alimentación del grupo. (p. 26)

La evidencia cultural encontrada en el sitio sugiere que grupos de cazadores habitaron los abrigos rocosos tal vez esporádicamente o de manera permanente, los cazadores generalmente moraron por la existencia de camélidos como parte de circuitos de movilidad definidos por cierta estacionalidad, los cazadores pintaron las cuevas para poder orientarse respecto a la actividad que realizaban para la supervivencia.

Málaga (2012) afirma que “se utilizan diferentes técnicas de caza, como el de emboscada, (qaiqo), la cual consiste en que las manadas de animales, camélidos o cérvidos, eran azuzados en dirección a una hilera de cercos de piedra, acondicionados entre los afloramientos o desprendimientos rocosos, que les impedía escapar lateralmente” (p. 70). Por la mayor cantidad de iconografías de camélidos y hombres cazadores en actividad con instrumentos de caza, se refiere que fueron poblados por cazadores nómades en un primer momento, los camélidos no son identificados, posiblemente se trate de vicuñas (*Vicugna vicugna*) por el tamaño de las pictografías, porque son camélidos antecesores a las alpacas (*Lama pacos*) y llamas (*Lama glama*), respectivamente, además la presencia de iconografías de hombres junto con camélidos manifiestan la actividad de caza, por tal razón atinamos al investigador Hostnig (2005), quien encontró el siguiente:

(...) los motivos antropomorfos son representados, provistos de un haz de dardos y a veces de una lanza dardos o estólica en el brazo elevado. El haz contiene entre tres a cinco dardos que el cazador carga en forma transversal a la altura de la cintura o cadera, manteniendo así uno de los brazos que requiere para el empleo de la estólica. (p.17).

Por tal motivo los abrigos rocosos donde impregnaban sus actividades fueron según Breuil, como refugios del hombre primitivo y las pinturas son expresiones de magia simpática que propician o favorecen la caza. El hecho de representar al animal en la pared de la cueva y acribillarle simbólicamente con el pincel, se aseguraba el posterior éxito de la caza.



Figura 41. Sitio de pintura rupestre de Aqutira, denominado como Siñalakuy K'uchu.

Fuente: Imagen reproducido por el autor.

Ese tipo de posturas adoptadas por varios investigadores, y la similitud encontrada en el mural, atinamos que corresponden al periodo de cazadores

nómades, vinculado a la caza de camélidos, además según las teorías manejadas se vinculan a una creencia desde el punto de vista autóctona. Lumbreras (2010) afirma que:

Una tendencia de los cazadores fue la de desarrollar unos instrumentos de piedra más refinados y especializados del tipo que los arqueólogos llaman “puntas”, cuya función era la de penetrar en el cuerpo de los animales, ya sea como dardos, como puntas de lanza o como cuchillos.
(p.46).

Baker (1999), Determinó el siguiente: “Hasta la fecha, la mayoría de esfuerzos e interpretaciones del arte rupestre de Nicaragua han sido especulativos. Se asigna una antigüedad de 300 d.C. a 800 d.C. a piezas de alfarería excavados en la isla del Muerto” (p. 82). Las interpretaciones de las pictografías de Tantamaco, se realizó mediante postulados teóricos de los autores que establecen las circunstancias en los andes del Perú, pues en las inmediaciones de Tantamaco, como Isivilla, Macusani, Chacatira, Pacaje, Alcamarini y otros sitios, existen manifestaciones rupestres similares en los motivos y temáticas de representación.



Figura 42. Sitio de pinturas rupestres de Siñalacuy C´ucho.

Fuente: El autor.

4.4 Planificación Curricular con enfoque de patrimonio cultural

A. Programación curricular anual

La programación anual es un proceso de organización, priorización y distribución de los aprendizajes que los estudiantes deben lograr, tanto de aprendizajes locales como aquellos previstos en el Marco Curricular Nacional y/o en el Diseño Curricular Regional u otros según sea el caso; y que se deben desarrollar y lograr durante el año escolar.

La programación anual se elabora al inicio del año escolar, sin embargo, no es definitiva, puede ser reajustada en el transcurso del año lectivo según la constatación del ritmo de aprendizaje, resultados y características de los escolares y de variables como la situación y fenómenos que pueden seguir en la comunidad.

B. Programación curricular de corto plazo o corta duración

Esta planificación a corto plazo se concretiza en las Unidades didácticas, se planifican de manera organizada y cronológicamente las sesiones o actividades de aprendizaje que permitirá el desarrollo de las competencias y capacidades previstas en la planificación anual. En ellas se plantean propósitos de aprendizaje, cómo se lograrán y cómo se evaluarán, el tiempo aproximado que durará ese trabajo y los materiales que se usará.

C. Unidad Didáctica: Unidad de aprendizaje

La Unidad Didáctica permite planificar los procesos de enseñanza y procesos de aprendizaje alrededor de un eje temático integrado/ motivador,

elegido (concertado) con los estudiantes teniendo como referencia el calendario comunal/barrio o el diagnóstico situacional participativo.

Una vez elegido se explota los saberes que tienen los estudiantes o problema identificado, de esa manera se estará dando consistencia y significado al trabajo educativo. Por ello, la Unidad didáctica es una unidad de trabajo articulado y completo en la que se precisa conocimientos (saberes locales y académicos), actividades y estrategias de aprendizaje, materiales educativos, uso de las pictografías para su interpretación, capacidades y actitudes que se desarrollan, la evaluación de aprendizaje locales incorporados en la programación- matrices de competencias y conocimientos priorizados y la organización del espacio y el tiempo, así como toda aquellas decisiones encaminadas a ofrecer una adecuada atención a la diversidad con que se configuran las aulas.

D. Sesión de aprendizaje integral

La sesión de aprendizaje, es un instrumento de micro planificación curricular con el que los docentes, de cualquier nivel educativo, deben estar familiarizados. Denominamos que responden a un enfoque de planificación del trabajo educativo.

4.5 Proyecto curricular regional

El Proyecto Curricular Regional Puno es un proyecto de afirmación cultural y diálogo intercultural que pretende articular una respuesta educativa institucional alternativa que se opone a la integración y asimilación en una supuesta “cultura universal”, en tal razón el Diseño Curricular Regional, orienta

la adecuación curricular y diversificación curricular. Además asume un modelo curricular por saberes.

Los saberes son producto de las experiencias ecos socioculturales e históricamente acumulados por el hombre andino; en la pluralidad curricular, su empleo puede ser comprendido desde diversos puntos de partida: El PCR es el instrumento pluralizado o diversificado alternativo en todas sus partes. Corresponde al proceso de reinterpretación de las culturas universales más la afirmación de la cultura local y regional, y por lo tanto todos los procesos pedagógicos parten de su comprensión y aplicación. El PCR es el instrumento que se complementa con el DCN en los procesos de planificación y dinamización curricular. El DCN es el punto de partida del trabajo pedagógico y el PCR lo enriquece en los procesos de contextualización y adecuación curricular. El estudio de pinturas rupestres están relacionados con áreas de saberes fundamentales como el entorno geográfico regional; proceso histórico cultural regional.

En la programación curricular nacional, las áreas curriculares son una forma de organización articuladora e integradora de las competencias que se busca desarrollar en los estudiantes y de las experiencias de aprendizaje a fines; el área de Ciencias Sociales tiene 03 competencias: Construye interpretaciones históricas; gestiona responsablemente el espacio y el ambiente y gestiona responsablemente los recursos económicos. El estudiante de nivel secundario desarrolla las siguientes competencias en el área de Ciencias Sociales, tales como: Interpreta críticamente las fuentes diversas; comprende el tiempo histórico y elabora explicaciones sobre procesos históricos.

4.6 Medio didáctico para la enseñanza de la historia regional

Didáctica (...) Mallart (2010) afirma: “El artificio universal para enseñar todas las cosas a todos, con rapidez, alegría y eficacia” (p. 04). La didáctica se realiza en las aulas escolares formales y da la posibilidad de que haya una formación y un proceso de aprender algo, desde los aprendices de un oficio simple hasta los trabajos complejos tienen un procedimiento ordenado y fundamentado para producir una idea, pensamiento y lograr el producto. La didáctica es una ciencia práctica, de intervención transformadora de la realidad. El papel del maestro frente a la didáctica en las aulas escolares debe ser el orientador y facilitador de proceso de construcción cognitiva. Zamora (1996) afirma. “Se convierte en el acompañante de esta fascinante tarea de exploración en que se embarca el estudiante para construir su comprensión a través de los aprendizajes significativos” (p. 43).

El conocimiento sistemático y coherente de los diferentes procesos didácticos que se realiza, sobre las pictografías del arte rupestre de Tantamaco se considera como un laboratorio para el proceso de enseñanza – aprendizaje a través de un proceso de seguimiento adecuado sobre la lectura y descripción para un análisis de las pictografías; Consuegra y Albayero (2012), Afirman. “El promover una secuencia didáctica implica el conocimiento de los bienes patrimoniales para poder comprender, a partir de estos, otros modos de vida” (p. 02). Cuervo (2015) afirma. “(...) el alumnado asume la Historia como una materia árida que solo ha de ser memorizada para aprobar los exámenes” (p. 03) por esta se propone que los sitios arqueológicos brinden una oportunidad a través de estrategias adecuadas para un aprendizaje significativo; sin

embargo varios sitios de pictografías como el de Tantamaco están siendo desperdiciadas en el estudio de la historia regional, Martínez (2012) afirma que:

(...) Las pinturas rupestres (...), registra el grado de divulgación que tienen estos sitios y que ha de permitir su reconocimiento público a partir de la identificación de publicaciones académicas o didácticas (impresas o electrónicas), herramientas de promoción turística (impresos, páginas web), existencia de señalización o vallas informativas y la comunicación oral. (p. 118).

Teniendo en cuenta los distintos sitios de pictografías de arte rupestre y su importancia dentro del campo pedagógico se debe tener en cuenta que Prego y Muñoz, (2006) afirman:

(...) en primer lugar, es importante plantear la arqueología como un recurso de apoyo para la clase de Historia. Se trata de concienciar al profesorado de la viabilidad de utilizar un yacimiento y un museo arqueológico como soporte didáctico para el desarrollo de una unidad de estudio y trabajo dentro de las aulas de historia. (p. 171).

La “lectura de imágenes de arte rupestre”, hacen que se tome en consideración de manera indispensable dentro del proceso pedagógico no solo a nivel local; es por esta razón que los sitios de arte rupestre deben contar con acceso y señalización adecuada.

En nuestro país juega el papel muy importante el estado peruano, a través del Ministerio de Cultura, que se encarga en poder contribuir de manera objetiva los requerimientos necesarios para su registro correspondiente. *Pues en los distintas pictografías existentes en Tantamaco, se valora su valor*

cultural, Urizar (2008) afirma que: “Se valora el significado histórico colectivo del bien cultural por encima de su efecto estético estimado individualmente, ya que los criterios de belleza son cambiantes a lo largo del tiempo” (p. 35). Se debe aprovechar el valor cultural de las pictografías de arte rupestre desde el sector de turismo, investigación y educación, concientizando en este caso a los educadores, estudiantes (...) para una integración del hombre en la sociedad.

Aquí se entiende que los estudiantes realicen el proceso de repensar, revivir y actualizar mediante el proceso de interpretación manipulación y transformación de la información que se les presenta, es ahí donde existe el proceso didáctico en torno al aprendizaje de historia regional mediante el arte rupestre. Los diversos procesos de aprendizaje en historia regional en el aula teniendo los diversos materiales no siempre contribuyen en el aprendizaje significativo. Bardavio y González, (2003) afirman que:

(...) la contribución de la arqueología a su enseñanza es, en esencia, de carácter procedimental, al proporcionar una participación directa del alumnado en la reconstrucción e interpretación del pasado “rompiendo las barreras existentes entre el libro de texto y la simple recepción de conocimientos cerrados e inamovibles. (p. 27).

Además, Bardavio y González (2003) afirman: “(...) rompiendo las barreras existentes entre el libro de texto y la simple recepción de conocimientos cerrados e inamovibles” (p. 27). MINEDU (2013) determina el siguiente: “En lo pedagógico se requiere asegurar la pertinencia y calidad de los procesos

educativos, (...) aprendizajes significativos y de calidad en los estudiantes, basados en su herencia cultural y articulados con los valores” (p. 35).

Sin duda uno de los mayores desafíos que se debe tener en cuenta es la responsabilidad de generar las mejores condiciones para que los aprendizajes a través de sitios arqueológicos sean las mejores condiciones para un aprendizaje significativo, y que los maestros deben buscar las formas y métodos innovadores que promuevan la construcción de conocimientos.

En el proceso de aprendizaje, se orientan los ejes propuestos por Jacques Delors: conocer, hacer, aprender, convivir y ser, por lo que es importante que los estudiantes deben partir el aprendizaje desde sus realidades, en este caso desde los sitios arqueológicos construyendo un medio didáctico para el aprendizaje de historia regional. Además es importante desde el punto de vista de taller de aprendizaje de historia regional a través de pinturas rupestres, Moreno (2014) afirma:

Defino los talleres que ocupan mi proyecto como actividades que tienen lugar dentro del ámbito académico y que implican que el alumno manipule diferentes materiales relacionados con el temario a desarrollar. La principal finalidad de los mismos es la de conseguir que los alumnos se basen en sus propias experiencias para obtener un aprendizaje significativo. (p.17).

4.6.1 Propuesta como medio didáctico

La propuesta que se plantea es un proyecto globalizado armado dentro de una pedagogía activa relacionado con el área de Historia Geografía y

Economía del nivel Secundario, se busca un aporte que cubra los objetivos, contenidos y criterios de evaluación y que sea atractivo para los estudiantes.

Con la propuesta didáctica se trabaja en los estudiantes, los diferentes murales de arte rupestre vinculados a la historia regional, ya que durante la pre historia, en los andes del sur del Perú el hombre tenía que aprovechar los recursos de los que disponía cuidando al máximo el medio natural, contribuyendo al plan de sostenibilidad. El hombre del periodo lítico y arcaico del proceso histórico peruano, tenía que alimentarse, vestirse, cobijarse, creer en deidades (...), así como la importancia del trabajo en equipo para conseguir buenos resultados (por ejemplo, cazar animales, hacer fuego, pintar cuevas o abrigos, etc.) como ser social el hombre ha trabajado aspectos relacionados con el plan de convivencia.

A. Investigación histórica y documental

Previa ilustración académica del docente se realiza una revisión bibliográfica y material gráfico de informes y publicaciones productos de investigaciones precedentes sobre el arte rupestre, tales informaciones sirven para un conocimiento previo así como la orientación del tiempo y el espacio de las manifestaciones históricas de la región Puno.

B. Planificación de salida de campo así como las zonas de estudio

Se realiza la planificación, en base a los circunstancias geográficas del lugar del estudio así como la distancia del poblado más cercano, la

participación del guía⁴⁶ es importante sobre la ubicación de los sitios arqueológico de la comunidad de Tantamaco.

C. Prospección arqueológica del arte rupestre de Tantamaco

En los 10 distritos de la provincia de Carabaya de la región Puno, existen innumerables lugares de sitios arqueológico de manifestación rupestre, así como menciona el Arqueólogo Roberto Ramos Castillo sobre los diferentes sitios de arte rupestre de la región Puno; en particular las manifestaciones rupestres de Macusani está ubicado en el sur oriente del Perú, al extremo norte del departamento de Puno y en la parte noroccidental de la provincia de Carabaya, el medio geográfico pertenece al piso ecológico de puna⁴⁷, por encima de los 4200 metros sobre el nivel del mar. Por tal razón el clima es frío, con fenómenos meteorológicos aleatorios como el viento, nevadas, granizadas, heladas, neblinas, entre varios; la temperatura en las noches invernales se registra menos 0° C. y durante el día con un cielo despejado es soleado, durante la estación de verano es constante apreciar la nevada acompañado de viento y neblina.

El paisaje está definido por formaciones geológicas que configuran quebradas, las cuales se encajonan en varios lugares, formando pequeños cañones de los diferentes ríos de la micro cuenca hidrográfica de Macusani, afluente del río Inambari, cuenca de Madre de Dios; la diversidad de

⁴⁶ Los guías son las personas que conocen el lugar exacto de las pictografías del arte rupestre, generalmente son los mismos comuneros o los pastores, ellos solo llevan al lugar, tienen un conocimiento empírico basado en mitos y leyendas de los sitios arqueológicos, para los guías, los sitios de arte rupestre son lugares bienquistos.

⁴⁷ Es una cadena de montañas más altas de la cordillera de Carabaya, destacan entre ellas el Allin Cápac, Chichi Cápac, Huayna Cápac, acompañan los otros glaciales como el Challhuani, Balansani (...) al frente hacia el este a una distancia lejana se aprecia el imponente nevado de Ausangate, quelcaya, Quenamari, entre otras.

vegetación es limitada por que nos encontramos en plena cordillera, destacando el ichu (*Stipa* sp.), paqu paqu (*Aciachne pulvinata*) y chilliwa (*Festuca* sp.) e invadidos por colonias de urqu huaráqo (*Opuntia floccosa*) y china waráqo (*O. lagopus*), cactáceas en forma de grandes almohadillas cubiertas con una suave pelusa. El suelo de los aleros está frecuentemente cubierto con alfombras de urqu kisa (*Urtica urens*), cuyo efecto urticante supera de lejos el de las hortigas de zonas más bajas; además en el lugar se aprecia cientos de camélidos pastando entre ellos alpacas y llamas acompañados de ovejas y vacas, también se aprecia vicuñas que pasan raudamente, así como las tropilla de venados en las parte altas. El paredón rocoso con las pinturas rupestres, se emplazan en su mayoría en las partes altas de un promontorio rocoso compuesto de tufos volcánicos⁴⁸.

Los diferentes murales de arte rupestre registrado para su estudio, están orientados hacia el este a excepción de una de ellas (sitio Ch'illijitira); para llegar al lugar se debe realizar una caminata⁴⁹ hacia el sur del poblado de Tantamaco, entre 2 a 3 horas, no existe una señalización para encontrar fácilmente las diferentes pictografías del arte rupestre, los pastores son los que conocen la ubicación exacta de las diferentes sitios arqueológicos. Para su estudio y registro de los diferentes sitios de arte rupestre se debe planificar el tiempo de un día, saliendo desde el centro poblado de Tantamaco; para esta se debe prever una mochila equipada de alimentos ligeros, agua, abrigos; además una mochila con contenido esencialmente de un cuaderno, cámara

⁴⁸ Hace 10 000 000 años atrás, sucedió la erupción volcánica, es conocido como formación Quenamari.

⁴⁹ La caminata es a través de camino de herradura hasta una parte, posteriormente se debe caminar por laderas entre peñascos cuesta arriba, hasta encontrar las diferentes pictografías del arte rupestre.

fotográfica, metro y un equipo de GPS necesario para registrar las coordenadas geográficas.

Se debe tener en cuenta que el lugar es accidentado, debemos tener acicalado al caminar, existen laderas resbalosas, rocas ásperas con piedras puntiagudas, no existe un camino que llegue al sitio del arte rupestre, se debe buscar cuidadosamente entre un área de varios kilómetros cuadrados; además de ser un lugar accidentado es vacío, silencio, se conecta con una fauna y flora silvestre y natural.

Al llegar al sitio arqueológico se debe distribuir a estudiantes en grupos de hasta cinco personas, en principio repartidos como ellos deciden aunque siempre teniendo en cuenta que ningún alumno se quede aislado. Además pueden ser los trabajos de forma individual o en pares, el objetivo del trabajo es que el estudiante esquematice el aprendizaje de historia regional a

Través de la sistematización de las pictografías de arte rupestre.

D. Registro de pictografías del arte rupestre

Caminar entre peñascos, en busca de murales de pictografía rupestre, es tal cual como en otros lugares que puede suceder; puesto que los estudiantes no necesariamente deben asistir a un clase magistral de historia regional o arte rupestre, sino tengan el divertido y sencillo contacto con los murales a través de observación, descripción, sistematización y disfrutar el aprendizaje sobre la historia regional. Trejo y Villanueva (2014) afirman el siguiente:

A la hora de trabajar las pinturas de Altamira pasaremos por sus paredes, despertando en el alumnado de observación sobre la realidad que otros

vivieron y la que vivimos nosotros. Pero esa observación no la vamos a hacer sólo con la vista, implicaremos al resto de los sentidos. (p.08).

Por medio del uso de cuaderno de notas o libreta de notas; Los dispositivos mecánicos de registro⁵⁰; la guía de análisis⁵¹ y la guía de interpretación⁵². Se debe emprender el trabajo de prospección arqueológica del sitio del arte rupestre (murales pictográficas) utilizando los instrumentos necesarios, así como el tiempo que se demora en registrar los datos deben ser de acuerdo al tamaño del mural, además se debe tener en cuenta la cantidad de murales que se planifica registrar. En un instrumento de recolección de datos se debe tomar en cuenta, la temática de las representaciones pictográficas como (actividad de caza, rebaños de camélidos, actividades textiles, etc.); Motivos de representación (Geométricos, zoomorfos, antropomorfos, etc.); estilos de representación (Naturalista, geométrico, semi naturalista, etc.) además las medidas del panel de algunas pictografías que resaltan en el mural.

Los instrumentos de recolección de información pictográfica deben ser fáciles de trabajar para obtener resultados adecuadamente sin contratiempos. Además es necesario que el docente oriente permanentemente y aporte algunas imágenes impresas de pinturas rupestres de otros sitios del mundo con su adecuada

⁵⁰ Son la grabadora magnetofónica, la filmadora y la cámara fotográfica son otros instrumentos del que se vale el investigador para registrar las observaciones que realiza en procura de recoger datos y responder satisfactoriamente a las preguntas del investigador.

⁵¹ Tiene como objetivo de investigar a las teorías, las doctrinas, las escuelas o corrientes teóricas, las obras literarias, ensayos, los artículos periodísticos, etc. Con esta técnica no se constata ni se verifica la concurrencia de determinadas características que hay que expresarlas luego estadísticamente; sino más bien hay que encontrarlas categorías conceptuales que deben ser interpretadas.

⁵² Tiene como objetivo de investigar a las teorías, las doctrinas, las escuelas o corrientes teóricas, las obras literarias, ensayos, los artículos periodísticos, etc.

disertación respecto a cómo se debe interpretar las pictografías y relacionarlos con la historia regional.

E. Procesamiento y organización de información

Una vez obtenido la información de geoposicionamiento de las pictografías rupestres, con la guía y orientación del docente se procede a organizar el conocimiento basado en diversas teorías, entre estas mencionamos a la teoría chamánica; teoría del arte por el arte; teoría del totemismo; teoría de la magia y la teoría estructuralista.

Dentro del proceso interpretativo, se debe tomar en cuenta la ubicación georeferencial del sitio de arte rupestre; el motivo de representación; temática de representación, estilos de representación; colores y la dimensión de las diferentes pictografías del mural. Teniendo los datos se debe realizar la interpretación histórica cultural de los paneles rupestres de Tantamaco.

F. Interpretación de las pictografías del arte rupestre

Se debe interpretar de acuerdo a las teorías pictográficas como el arte por el arte, planteado, E. Lartet, H y E. Piette sustentada a finales del siglo XVIII y XIX. Las manifestaciones artísticas no tenían otro objeto que decorar las armas y los utensilios por puro placer. La teoría del Totemismo, planteado por J. G. Frazer y E. B. Tylos a finales del siglo XX, esta teoría explica que existe una correlación estrecha entre un grupo humano y una especie animal o vegetal particular. Según esto, cada grupo estaría caracterizado por un tótem al cual venerarían.

La teoría de la magia; planteado por H. Breuil y el conde Bégouen, pues los hombres primitivos creían que al representar un animal, éste quedaba, de alguna manera, bajo su dominio. La teoría estructuralista; propuesta como el método matemático, elaboración de un catálogo sistemático de las figuras, valorando a qué se asociaban y en qué parte de la cueva se encontraba situadas.

G. Edición final del mural de pictografías del arte rupestre

Todo el material e información resultante de la prospección, localización y registro de pictografía del arte rupestre de Tantamaco, se deben organizar en la ficha de información y la interpretación según las posturas teóricas e históricas culturales. Además deben estar registrado en el proceso de aprendizaje del estudiante.

H. Evaluación del aprendizaje

En ningún caso es necesario hacer un examen específico del aprendido en el sitio arqueológico. Es importante tomar en cuenta la evaluación sobre su adecuado comportamiento e interés en aprender en el proceso de prospección y sistematización de las pictografías del arte rupestre motivando incluso con puntos sobre los promedio. Al final de la unidad, trimestre o bimestre, se debe añadir una pregunta al menos en su examen trimestral o bimestral respecto de una iconografía del arte rupestre de Tantamaco relacionado con el proceso histórico de la Historia Regional.

Según los datos obtenidos en los registros pictográficos, corresponden al periodo lítico; periodo arcaico, formativo, horizontes culturales e incluso pictografías relacionados con el periodo colonial.

Se debe tomar en cuenta los siguientes aspectos:

- Identifica las características de los hombres primitivos. Modo de vida, costumbres, alimentación y herramienta.
- Identificar las representaciones temáticas de las pinturas rupestres de Tantamaco.
- Identifica los motivos representados de las pinturas rupestres de Tantamaco.
- Identifica los estilos de representación de pinturas rupestres de Tantamaco.
- Identifica los colores de las diferentes pictografías del arte rupestre de Tantamaco.
- Interpreta el proceso histórico de las pictografías del arte rupestre de Tantamaco.

CONCLUSIONES

- La temática de las representaciones de pictografías rupestres de Tantamaco, corresponde a la caza de camélidos; inicio de domesticación de camélidos; celebraciones rituales; camélidos en fuga; tarucas en tropillas y actividad textil; demuestra que los sitios de pinturas rupestres fueron pintados a través del transcurso de varios periodos históricos; tales como durante el periodo lítico; arcaico y los procesos formativos de estados regionales.
- En la representación de pintura rupestre de Tantamaco, sobresalen los motivos zoomorfos (camélidos y tarucas); antropomorfos (cazadores, pastores y tejedores); instrumentos (lanza, formas escalinatas); geométricos (tejidos, formas ajedrezados, zigzagueantes, ondulados); sobre naturales (figuras no identificadas), los colores utilizados en la pictografía son el rojo, rojo ocre, amarillo, blanco, café, en sus diferentes tonalidades.
- El estilo de representación es diversa, las pictografías están dibujados con detalles especificados, se denomina como estilo naturalista, otras pictografías son de simples trazos a la que denominamos como seminaturalista; además los tejidos son de estilo geométrico y esquemático, respectivamente. El significado cultural de las pinturas rupestres, están

fundamentados en la actividad de caza de camélidos, pastoreo, elaboración de tejidos y las creencias religiosas o celebraciones rituales.

- El Proyecto Curricular Nacional y el Proyecto Curricular Regional, están articulados y se deben diversificarse según el contexto y el medio geográfico cultural de cada región; en el nivel secundario, facilita trabajar de manera adecuada y oportuna en el proceso de aprendizaje en temas de historia a través de estudio in situ o fotografías de pinturas rupestres, en que se va a desarrollar varias competencias referidas al área curricular.

RECOMENDACIONES

- Teniendo en cuenta las diferentes iconografías de pinturas rupestres, para su cuidado y protección del patrimonio cultural se debe proteger los valiosos materiales de información para que pudiera ser utilizado por los futuros investigadores.
- Se debe incluir en los contenidos temáticos de diseños curriculares de los niveles educativos de la región, para construir una historia regional teniendo en cuenta las muchas informaciones históricas culturales de la Región.
- Concientizar a la población lugareña para conservar y dar valor agregado que pueden ser utilizados en la actividad turística de la zona. Pues con el transcurso del tiempo, por factores naturales y humanos como la explotación minera en las inmediaciones del arte rupestre en el futuro cercano se afectará irreversiblemente el patrimonio cultural y natural, que son de las generaciones actuales y futuras. Es por esta la idea de cuidar y proteger para los futuros habitantes que ellos también tengan la oportunidad de estudiar y deleitarse.

BIBLIOGRAFÍA

- Alanocca, R. (2011) Interpretación mágica religioso de las pinturas rupestres de Qelcatani de la comunidad de Chichillapi- Masocruz (Tesis de Licenciatura). Universidad Nacional del Altiplano, Puno.
- Aldana, S. (2002). La otra historia: La historia regional. Histórica (Pontificia Universidad Católica del Perú), 124.
- Álvarez, G., y Gayou, J. (2003). Cómo hacer investigación cualitativa- fundamentos y metodología. México: Paidós.
- Almonte, A., y Aroquipa, J. (2013) Una aproximación interpretativa a la cronología de las representaciones rupestres de qelqasqa qaqa; Distrito de Ituata- Carabaya (Tesis de Licenciatura) Universidad Nacional del Altiplano. Puno, Perú.
- Arguello, P., y Botiva, A. (2003). El arte rupestre en Colombia. Revista la Tadeo. N° 68. 79- 87. Bogotá, Colombia.
- Álvarez, L. (2012). El arte rupestre como geosignos del paisaje (Valle de Yocavil, Catamarca, Argentina). COMECHIGONIA, revista de arqueología Número 16 (2), según sementre de 2012, pp. 55-74 Cordoba ISSN 0826- 7911, 57.
- Baker, S. (1999). Arte rupestre de Nicaragua. Nicaragua, 110.

- Batres, C., Martínez, R., y Pérez, L. (2009). Hor cha'an: La serpiente mítica ch'orti' en el arte. *LiminaR. Estudios Sociales y Humanísticos*, 3.
- Batres, C., Matinez, R., y Pérez, L. (2009). Hor cha'an: La serpiente mítica ch'orti' en el arte. *LiminaR. Estudios Sociales y Humanísticos*, 7.
- Barraza, J. (2003). *Manual de Patrimonio Cultural y Natural Arica y Parinacota*. Chile: FONDART.
- Belleli, C. (2005). *Arte rupestre y turismo*. Centro de investigación y estudios turísticos en Buenos Aires, 04.
- Beltran, A. (2011). *La conservación del arte rupestre*. *Rupestre*, pp. 8.
- Cata, M., Yacobaccio, H., Sola, P., y Alonso, S. (2008). Estudio arqueológico y físico químico en Hornilloa. *Estudio Atacameño. Estudios Atacameños*. N° 36. 5-28. San Pedro de Atacama, Chile.
- Celis, M. (2015). *Liniamiento para la gestión patrimonial de sitio con arte rupestre en Colombia como insumo para su apropiación social*. Centro de Historia y Patrimonio Cultural de Sutatausa, 114.
- Charaja, F. (2011). *El MAPIC en la metodología de la investigación*. Puno: UNA Puno.
- Consuegra, K., y Albayero, M. (2012). *Arqueología, patrimonio y educación*. El Salvador, 02.
- Cuervo, M. (2015). *Taller práctico aplicado a las ciencias sociales*. España, 03.
- Echevarría, G. (2015). *Secuencia cronológica de las quilcas o arte rupestre de Lima*. Lima, Peru.
- Flores, L., y Cáceda, D. (2012). *El arte rupestre de Carabaya, Puno: una propuesta de secuencia pictórica*. *Investigaciones Sociales, UNMSM-IIHS*. LIMA, 376-377.

- Gallardo, F., y Mege, P. (2004). Elementos arqueológicos y pinturas rupestres en el desierto de Atacama. Chungará. Revista antropológica Chilena. Vol 47. N° 4. 589- 602. Arica, Chile.
- García, M., y Sepúlveda, M. (2011). Contexto vegetal de aleros con pinturas (Precordillera de Arica, norte de Chile). Estudio Atacameño Nro. 41, 114.
- Gonzales, P. (2005). Codigos visuales de las pinturas rupestres de la cueva blanca: forma, simetría y contexto. Boletín del museo Chileno de arte Precolombino. Vol 10, N°1. 55-75. Santiago, Chile.
- Guffroy, J. (1999). El arte rupestre del antiguo Perú. Lima: IFEA.
- Gufroy, J., y Bonavia, D. (1999). El arte del antiguo Perú. IFEA, 57.
- Hernandez, R., Fernandez, C., y Baptista, P. (2014). Metodología de la investigación. Mexico D. F.: MCGRAW-HILL/INTERAMERICANA EDITORES, S.A.DE C.V.
- Hernandez, R., Fernandez, C., y Baptista, P. (2014). Metodología de la investigación. Mexico D. F.: MCGRAW-HILL/INTERAMERICANA EDITORES, S.A.DE C.V.
- Hostnig, R. (2003). Macusani y Corani, repositoriode arte rupestre milenario en la cordillera de Carabaya. SIARB, 04.
- Hostnig, R. (2005). Acta del primer simposio nacional de arte rupestre. Instituto Frances de estudios andinos - Cusco, 3
- Hostnig, R. (1985). El arte rupestre de Carabaya. UNMSM- Lima.
- Ledesma, R. (2012). El arte rupestre como expresión gráfica en las microregiones Cafayete y Santa Bárbara (Salta). Comechingonia. Revista de Arqueología Nro. 16, Primer semestre de 2012, pp. 129- 146, Cordoba ISSN 0326- 7911, 133.

- Loayza, O. (1997). Historia del departamento de Puno. Primera Edición. Editorial Hilo, Puno- Perú.
- Málaga, L., y Linares, E. (1970). El arte rupestre mobilar en el sur del Perú. Española de antropología Americana, 37.
- Málaga, R. (2012). Conocimiento sobre el significado de las pinturas rupestres de Waxraqota en los estudiantes de la I.E.S. Agropecuario de Cahuaya-Rosaspata- 2011 (Tesis de Licenciatura) UNA, Puno.
- Martines, J. (2012). Registro andino al margen de la escritura: el arte rupestre colonial. Boletín del Museo Chileno de arte Pre Colombino. Vol 14. N° 1. 9-35. Santiago, Chile.
- Martínez, D. (2012). Lineamiento para la gestión patrimonial de sitios con arte rupestre en Colombia. MINCULTURA, 84.
- Martinez, D. (2012). Inventario y registro participativo de arte rupestre del Corregimiento 2 de Soacha (Cundinamarca). Vigias Soacha, 13.
- Martinez, D., y Botiva, Á. (2004). Manual de arte rupestre de Condimarca. 2da. Edición. Editorial CONDINAMARCA, Bogotá, Colombia. 16 pp.
- Martínez, D., y Botiva, Á. (2004). Manual de arte rupestre de Condinamarca. 2da. Edición. Editorial CONDINAMARCA, Bogotá, Colombia. 16 pp.
- Martínez, D., y Botiva, Á. (2004). Manual de arte rupestre de Condinamarca. 2da. Edición. Editorial CONDINAMARCA, Bogotá, Colombia. 48 pp.
- Martines, C. (2009). Registro andino al margen de la escritura: El arte rupestre colonial. Boletín del Museo Chileno de Arte Precolombino ISSN 0716-1530, 10.
- Mateo, M., Gil, L., y Pulgarín, G. (2014). Análisis de la producción científica sobre la pintura rupestre pospaleolítica en España, arte levantino y pintura

- esque mática. Análisis de Documentación. Vol. 17, N°. 2. 1-20. Espinardo, España.
- Mege, P., y Gallardo, F. (2015). Elementos arqueológicos y pinturas rupestres en el desierto de Atacama. CHUNGARA, 591.
- Mejia, A, y Rueda, S. (2006). Material didáctico de apoyo al proceso enseñanza- Patrimonio y ligado cultural de Santander. Universidad de Bucaramanga, 37.
- Mejia, A., y Rueda, S. (2006). Diseño y pedagogía material didáctico de apoyo al proceso enseñanza- aprendizaje de la matemática arte rupestre Guane patrimonio y legado cultural de Santander. Universidad de Bucaramanga , 121.
- Monge, C. (2011). Metodología de la investigación cuantitativa y cualitativa. Colombia: Nieva.
- Muñoz, P. (2006). La didáctica de museo y del yacimiento arqueológico . Alacant, 34.
- Muñoz, P. (2006). La didáctica de museo y del yacimiento arqueológico . Alacant, 171.
- Ortiz, J. (2013). Didáctica de la historia regional. Puno: UNA- Puno.
- Páez, L. (2012). Arte rupestre y totemismo: una aproximación interpretativa para los petroglifos Venezolanos. Boletín Antropológico. Vol 30. N° 84. 118-136. Mérida, Venezuela.
- Palao, J. (2005). Etnohistoria del altiplano de Puno. CARE- PERÚ, 12.
- Pereira P. (2014). Evaluación de riesgo de la pintura mural de a Sacra, análisis de materiales y estudio ambiental. España, 279.

- Pia, M., Mercedes, M., S. Rolandi, D., Re, A., y A. Torres, M. (2011). Arte rupestre entre las sierras y los llanos riojanos: localidad arqueológica palancho. COMECHINGONIA. REVISTA DE ARQUEOLOGÍA Número 15, 2011, pp. 39-63, Cordoba ISSN 0326- 7911, 44.
- Quispe, G. (2012). Significado de la pintura rupestre en el Distrito de Pisacoma-Puno. Puno. Puno.
- Quispe, G. (2012). Significado de la Pintura Rupestre en el Distrito de Pisacoma-Puno. Puno: Universitaria.
- Quispe, G. (2012). Significado de la Pintura Rupestre en el Distrito de Pisacoma-Puno. Puno: Universitaria.
- Ramos, R. (2009). Una aproximación a la interpretación de los grabados rupestres de la cueva de Lénzora. Universitaria UNA PUNO, 07.
- Ramos, R., y Apaza, M. (2013). Arte rupestre en Puno. UNA Puno, 21.
- Renieri, J., Frank, A., Rosati, B., y Antonini, N. (2009). Definición de razas en llamas y alpacas . Universidad de Córdoba - Argentina.
- Rodríguez, D., y Valldeoriola, J. (2003). Metodología de la investigación. Catalunya: UOC.
- Rueda, S., y Mejía, A. (2006). Diseño y pedagogía material didáctico de apoyo al proceso enseñanza- aprendizaje de la matemática arte rupestre Guane patrimonio y ligado cultural de Santander. Universidad Bucaramanga, 121.
- Sarajlic, I. (1998). El arte de los comeinzos pinturas y el grabado rupestre. Las revistas de biósfera de Cuba. 11.
- Sarajlic, I. (1998). El arte de los comeinzos pinturas y el grabado rupestre. Las revistas de biósfera de Cuba. 07.

- Sepúlveda, M., Garcia, M., Carrazco, C., y Santoro, C. (2013). Pinturas rupestres y contexto arqueológico de la precordillera de Arica (extremo norte de Chile) Estudios Atacameños. N° 46. 27-46. San Pedro de Atacama, Chile.
- Sepúlveda, R., y Marcela, A. (2011). Pintura rupestre y tecnología del color en el extremo sur de Chile. Magallania. Vol 39. N° 1. 193-210. Punta Arenas, Chile.
- Sepúlveda, j., Carrazco, A., y Marcela, M. (2011). Pintura rupestre y tecnología del color en el extremo sur de Chile Magallania. Universidad de TMagallania, 193- 210.
- Trejo, M., y Villanueva, O. (2014). Las primeras manifestaciones artísticas como recurso educativo en educación primaria, las pinturas de Altamira. Tesis para optar el grado de Maestría en Arqueología, Facultad de Educación de Palencia, Universidad de Valladolid. Palencia, España.
- Troncoso, M. (2006). Arte rupestre en la cuenca del río Aconcagua: formas, síntesis, estilos, espacios y poder. Aconcagua- Chile: Departamaneto de historia i facultad de geografía e historia Universidad de Santiago de Compostela.
- Urizar, M. (2008). La protección del patrimonio arqueológico Pre hispánico mueble e inmueble en Guatemala. Nueva Asunción de la Guatemala, 45.
- Urizar, M. (2008). La protección del patrimonio arqueológico Pre hispánico mueble e inmueble en Guatemala. Nueva Asunción de la Guatemala, NAG, 35.
- Valenzuela, D. (2004). Paisaje, sendero y erte rupestre de Quesala, Puna de Atacama. CHUNGARA. Vol 36. N° 2. 673-686. Arica, Chile.

- Valenzuela, D. Sepulveda, M. Santoro, C., y Mont, I. (2014). Arte rupestre, estilo y cronología: la necesidad de un contexto histórico para las manifestaciones rupestres en costa y valles del extremo norte de Chile. *Interciencia*. Vol. 39, N° 7. 444-449. Caracas, Venezuela.
- Vilches, F. (2005). Espacio celeste y terrestre en el arte rupestre de Taira. *Boletín de museo Chileno de arte pre colombino*, 26.
- Yacobaccio, H., Paz, M., Sola, P., y Alonso, S. (2008). Estudio Arqueológico y físicoquímico de pinturas rupestres en hornillos 2. *Estudios Atacameños*. N° 36. 5-28. San Pedro de Atacama, Chile.



ANEXOS



Anexo 1. Identificación de Pinturas rupestres de Tantamaco

FECHA: _____

ROCA Nro. _____ NOMBRE _____

GPS _____ ALTITUD _____

GRAFICAR LOS RESALTANTES

OBSERVACIONES DEL PANEL

MOTIVOS _____

TEMÁTICA _____

ESTILO _____

COLOR _____

POSIBLE CRONOLOGÍA _____

INTERPRETACIÓN HISTÓRICA

APELLIDO Y NOMBRE DEL ESTUDIANTE:

GRADO Y SECCIÓN: _____

Anexo 2. Pinturas rupestres del sitio Ch'illijtira vinculado a la historia regional


INTERPRETA EL SIGUIENTE IMAGEN DE PINTURA RUPESTRE

FECHA: _____

PANEL _____ NOMBRE _____

GPS _____ ALTITUD _____

GRAFICAR LOS RESALTANTES



Caza y/o proceso de domesticación de camélidos.

Actualmente en el lugar pastan los camélidos. Los colores son: naranja, rojo y blanco.

Panel "A", "B" y "C" del sitio Chillijtira - Tantamaco, ubicado a 4423 msnm.
Las coordenadas son: 19 L 0336628 y UTM 8455620.

OBSERVACIONES DEL PANEL

MOTIVOS _____

TEMÁTICA _____

ESTILO _____

COLOR _____

POSIBLE CRONOLOGÍA _____

INTERPRETACIÓN HISTÓRICA

APELLIDO Y NOMBRE DEL ESTUDIANTE:

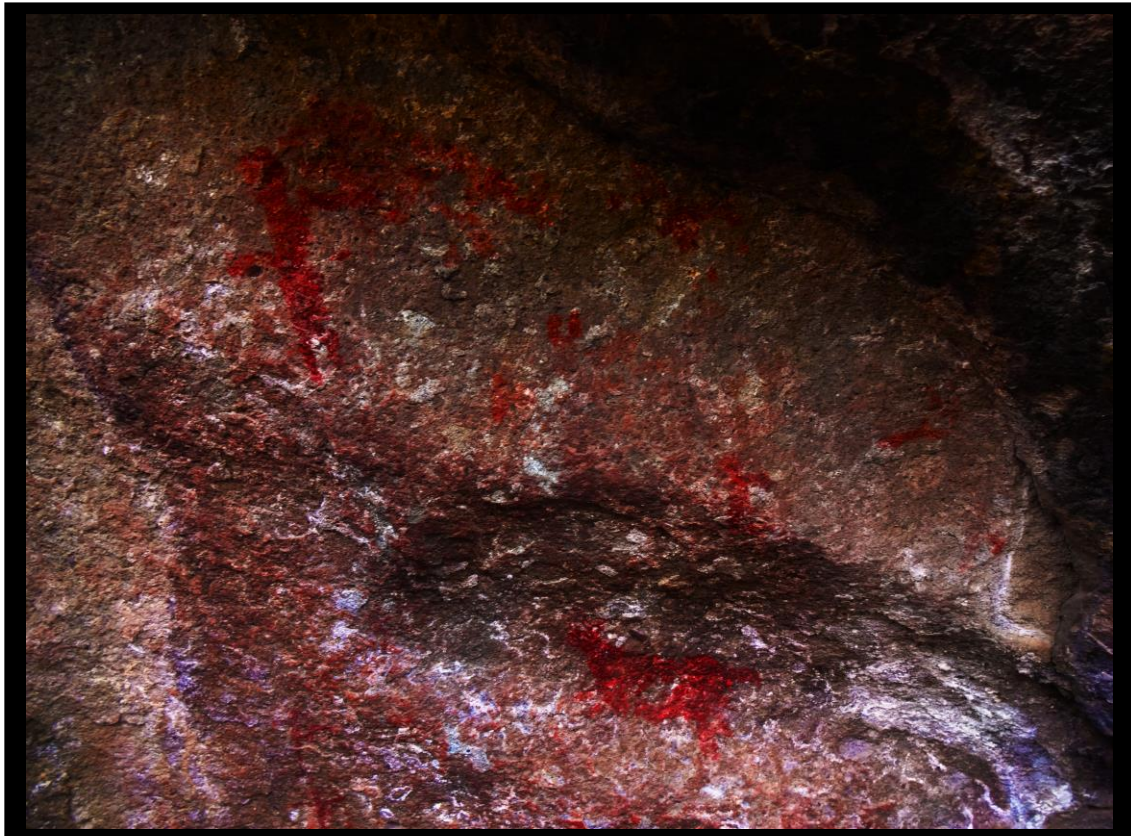
Anexo 3. Identificación de Pinturas rupestres de motivos zoomorfo

FECHA: _____

ROCA Nro. _____ NOMBRE _____

GPS _____ ALTITUD _____

GRAFICAR LOS RESALTANTES



OBSERVACIONES DEL PANEL

MOTIVOS _____

TEMÁTICA _____

ESTILO _____

COLOR _____

POSIBLE CRONOLOGÍA _____

INTERPRETACIÓN HISTÓRICA

APELLIDO Y NOMBRE DEL ESTUDIANTE:

GRADO Y SECCIÓN:

Anexo 4. Pictografías de actividad de caza de camélidos

FECHA: _____

ROCA Nro. _____ NOMBRE _____

GPS _____ ALTITUD _____

GRAFICAR LOS RESALTANTES



OBSERVACIONES DEL PANEL

MOTIVOS _____

TEMÁTICA _____

ESTILO _____

COLOR _____

POSIBLE CRONOLOGÍA _____

INTERPRETACIÓN HISTÓRICA

APELLIDO Y NOMBRE DEL ESTUDIANTE:

GRADO Y SECCIÓN: _____

Anexo 5. Pictografías de motivos geométricos

FECHA: _____

ROCA Nro. _____ NOMBRE _____

GPS _____ ALTITUD _____

GRAFICAR LOS RESALTANTES



OBSERVACIONES DEL PANEL

MOTIVOS _____

TEMÁTICA _____

ESTILO _____

COLOR _____

POSIBLE CRONOLOGÍA _____

INTERPRETACIÓN HISTÓRICA

APELLIDO Y NOMBRE DEL ESTUDIANTE:

GRADO Y SECCIÓN: _____

Anexo 6. Pinturas rupestres del sitio Ch'illijira I



Anexo 7. Pinturas rupestres del sitio Ch'illijtira II



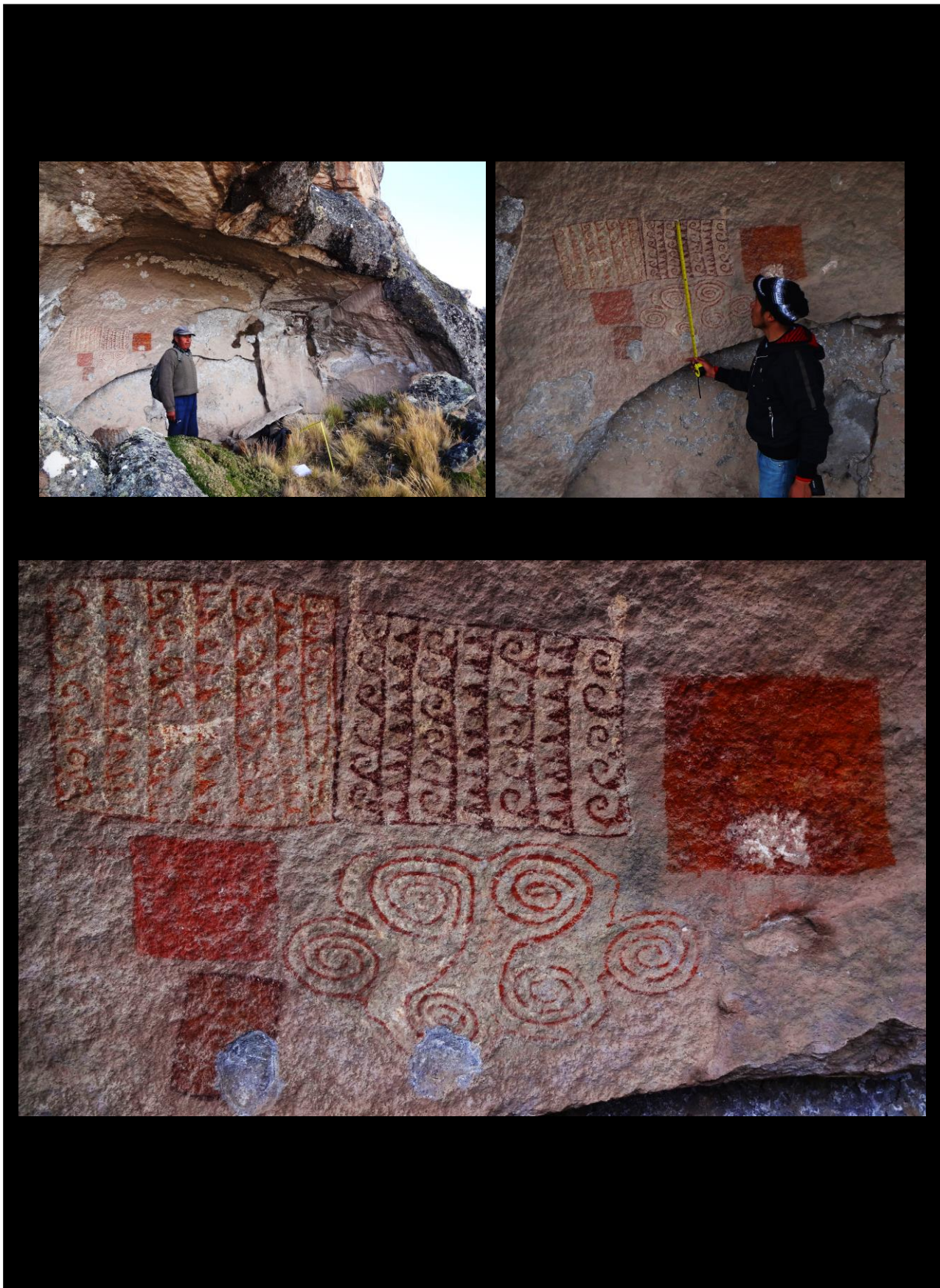
Anexo 8. Pinturas rupestres del sitio Chilcu Uno- Jatun Pata I



Anexo 9. Pinturas rupestres del sitio Chilcu Uno- Jatun Pata II



Anexo 10. Pinturas rupestres del sitio Chilcu Uno- Jatun Pata III



Anexo 11. Pinturas rupestres del sitio Chilcu Uno- Jatun Pata IV



Anexo 12. Pinturas rupestres del sitio Aq'utira, denominada como Siñalakuy K'uchu



