

University of Nebraska - Lincoln

DigitalCommons@University of Nebraska - Lincoln

Segundo congreso internacional de iconografía
precolombina. Barcelona, 2023. Actas.

Zea E-Books

2023

El análisis semiótico de las pinturas rupestres prehispánicas del alto Nepeña, Perú / Semiotic analysis of the pre-Hispanic rock paintings of the upper Nepeña, Peru

Carmen Pérez Maestro

Follow this and additional works at: <https://digitalcommons.unl.edu/actas2023>

This Article is brought to you for free and open access by the Zea E-Books at DigitalCommons@University of Nebraska - Lincoln. It has been accepted for inclusion in Segundo congreso internacional de iconografía precolombina. Barcelona, 2023. Actas. by an authorized administrator of DigitalCommons@University of Nebraska - Lincoln.

El análisis semiótico de las pinturas rupestres prehispanicas del alto Nepeña, Perú

Semiotic analysis of the pre-Hispanic rock paintings of the upper Nepeña, Peru

Carmen Pérez Maestro¹

Resumen

Desde la consideración del arte rupestre como un sistema de comunicación, mostramos los estudios realizados a las graffías pintadas en época prehispanica en la cuenca del alto Nepeña en Perú, mediante los presupuestos y los instrumentos de la semiótica. El abordaje de la iconografía rupestre por esta metodología acentúa su carácter de sistema de comunicación visual, en el cual cada graffía integraría un signo con un significado simbólico. La descomposición de las características semióticas de las graffías que se plasman en las rocas y abrigos de este territorio centro andino, nos permite discernir cuáles son las preferencias gráficas, siendo su disposición y distribución, claves para conocer la circulación de los grupos que lo habitaron y transitaron.

Palabras clave: Arte rupestre, semiótica visual, Andes Centrales

Abstract

From the consideration of rock art as a communication system, we show the studies carried out on pre-Hispanic painted rock art in the upper Nepeña basin in Peru, using the assumptions and instruments of semiotics. The approach to cave iconography by this methodology emphasises its character as a visual communication system, in which each motif would integrate a sign with a symbolic meaning. The deconstruction of the semiotic characteristics of the graphics on the rocks and shelters of this central Andean territory allows us to discern the graphic preferences, and their arrangement and distribution are key to understanding the circulation of the groups that inhabited and travelled through it.

Key words: Rock art, visual semiotics, Central Andes

¹ Universidad de Alcalá, carmen.perezmaestro@uah.es

Introducción

El análisis semiótico de las pinturas rupestres del Alto Nepeña, se enmarca dentro del proyecto de investigación “Arte rupestre de la cuenca del río Loco, Ancash, Perú” desarrollado entre los años 2017 al 2022.² Dicha cuenca, cuyo nombre se debe a su fluctuante caudal, corre de sureste a oeste, nace en la laguna Pacarinacocha a unos 4.550 m.s.n.m. y desemboca, a una altitud de aproximadamente 350 m.s.n.m. en el gran río Nepeña, uno de los principales de la vertiente occidental de los Andes Centrales que va a parar al océano Pacífico.

En un recorrido aproximado de 50 km, el río Loco, atraviesa cuatro pisos ecológicos (yunga, quechua, suni y puna) con variables de clima, flora, fauna o aprovechamiento agrícola que dependen de la altitud. Estos caracteres, son relevantes en nuestro estudio por múltiples motivos, entre ellos, la presencia de determinada fauna susceptible de ser representada.

El paisaje ofrece una serie de rasgos naturales, topográficos y geológicos que condicionan la distribución del arte rupestre. La existencia de soportes pétreos para la realización de grafías es diferencial a lo largo de la cuenca, existiendo tramos con granodioritas y monzogranitos de tamaño descomunal con una morfología que permite la existencia de abrigos y aleros o afloraciones de andesitas que presentan caras planas.

En este territorio, una prospección arqueológica pedestre permitió reconocer la existencia de un número total de seis yacimientos arqueológicos con pictografías denominados Cancampacataq, Letrachahja, Llamapuquio, Qellqemachay, Totocahja y Motumachay.³ Estos se ubican entre los 1.347 y los 3.049 m.s.n.m., siendo un elevado número en un espacio relativamente reducido, que da cuenta de la intensidad de esta actividad en la prehistoria local (Pérez y Bueno, 2022; Pérez, 2023).

Las grafías pintadas en estos lugares han sido, por tanto, la base material para el estudio que aquí se presenta, realizado bajo los parámetros de la semiótica visual. Nos hemos enfocado primero en la cualificación, para analizar qué es lo que se dibuja, si es acorde con la realidad y cuáles son las diferencias y similitudes entre la totalidad del repertorio gráfico. Se analizan también las diferentes combinaciones existentes entre unidades morfológicas mínimas combinatorias que fueron utilizadas por las personas que las ejecutaron para conformar imágenes reconocidas o no y las asociaciones de motivos. Además,

nos centramos en su cuantificación, para verificar cuáles son las representaciones más recurrentes y por último, analizamos la distribución espacial de las grafías, dentro y fuera de cada panel, soporte y yacimiento. Esto nos permite inferir, por un lado, si existe o no una organización específica del arte rupestre dentro de cada yacimiento, así como la relación de movilidad entre ellos.

La semiótica y el arte rupestre

La semiótica es la ciencia que estudia la vida de los signos en el seno de una sociedad. Se ocupa del estudio de los procesos mediante los cuales algo se utiliza como representación de otra cosa, sustituyendo a esa cosa en algún sentido.

El concepto de representación debe entenderse no como copia sino como sistemas de signos que median con el objeto de conocimiento, generando así configuraciones dinámicas en nuestra experiencia de interacción con el mundo (Giarudo y Martel, 2014). Se puede decir que la semiótica “estudia todos los procesos culturales como procesos de comunicación; tiende a demostrar que bajo los procesos culturales hay unos sistemas; la dialéctica entre sistema y proceso nos lleva a afirmar la dialéctica entre código y mensaje” (Eco, 1986:28).

La semiótica permite formular modelos interpretativos para comprender la lógica de las expresiones materiales e inmateriales de una sociedad. También permite abordar su eficacia social dentro de contextos específicos, promoviendo el entendimiento de tales manifestaciones culturales (Saussure, 1983).

Según Magariños de Moretín (2001) la primera tarea de la semiótica consiste en explicar, no ya el significado de los fenómenos sociales, sino, el proceso de producción, interpretación y transformación de unos significados u otros. De este modo, la semiótica tiene que poder aclarar, siempre en el sistema de la racionalidad vigente en determinado momento y sociedad concreta, cómo se producen, se interpretan y se transforman, en esa época y lugar, los significados, para, así, llegar a explicar adecuadamente por qué a determinados fenómenos se los percibe como portadores de determinados significados probables.

Las dimensiones no verbales de la cultura “se organizan en conjuntos estructurados para incorporar información codificada de manera análoga a los sonidos y

² Este proyecto fue realizado por un equipo interdisciplinar e internacional dirigido por las doctoras Carmen Pérez Maestro y Primitiva Bueno Ramírez de la Universidad de Alcalá en colaboración con el Museo Arqueológico de las Tecnologías Andinas (Moro, Perú) y la Universidad de los Andes (Colombia), y fue financiado por la Fundación Palarq.

³ Ver mapa de localización de los mismos en Pérez y Bueno, 2022.

palabras y enunciados en un lenguaje natural” (Leach, 1989:15). Si seguimos esta premisa, es exactamente igual de significativo hablar de reglas gramaticales que rigen las expresiones verbales que hablar de las reglas gramaticales que rigen expresiones gráficas rupestres.

Desde la consideración de que las graffías rupestres poseen el carácter de sistema de representación o sistema de comunicación gráfica, proponemos que puedan ser estudiadas mediante los presupuestos y los instrumentos de una semiótica, ya que son un conjunto estructurado de signos que transmiten información (Panizza, 2013).

Para el estudio de los signos se han generado varias teorías entre las cuales sobresalen dos grandes tendencias. La primera, promulgada por Saussure (1983) es binaria, es decir está fundada sobre pares opuestos. Existe una imagen acústica, que llama el significante, y un concepto, el significado, dos elementos íntimamente ligados que se requieren mutuamente. La segunda teoría es triádica y está representada fundamentalmente por Peirce. El autor propone que todo signo está constituido por tres instancias: el signo, lo que representa, el objeto, lo que se representa, y el intérprete que produce la relación entre ambos. Peirce pensaba también que existía una relación de semejanza entre los iconos y los objetos a los cuales se refieren (Pincemin y Rosas, 2013). Existen varias teorías más actuales que intentan efectuar una síntesis entre estas dos, como las de Umberto Eco. En su concepción “los signos icónicos reproducen algunas condiciones de la percepción del objeto una vez seleccionadas por medio de códigos de reconocimiento y anotadas por medio de convenciones gráficas” (1986:174).

Según Benveniste (1977) un sistema semiótico presenta dos características principales: se compone de un repertorio finito de elementos caracterizados por ser discretos (es decir cada elemento se puede delimitar y diferenciar de los demás) finitos, combinables y jerarquizables; está regido por unas reglas de dispersión que definen ciertas normativas de transformación y asociación de los elementos del sistema semiótico, que definen diferentes niveles y entidades significativas y representativas.

Según estos postulados, la semiótica, como ciencia auxiliar en la interpretación del pasado, ofrece entre otras posibilidades, la factibilidad de establecer una analogía entre el código lingüístico y otros como el objetual o el icónico. Introduce conceptos tales como texto o sintaxis, propone el papel del contexto en la labor interpretativa y la posibilidad – o no – de reconstruirlo, en el caso del contexto arqueológico y apunta a la noción misma de interpretación, tratándose de culturas desaparecidas

(Giarudo y Martel, 2014). Gardin (1992) apunta como tendencias semióticas fundamentales en arqueología al estructuralismo, la lógica y la hermenéutica. El estructuralismo hace uso de los métodos de la lingüística y de la antropología estructurales, tal como fueron desarrolladas por Saussure y Levi-Strauss. La lógica refiere a dicha ciencia, como fue descrita entre otros por Peirce y la hermenéutica que se centra en el actor como sujeto, el rol de la comunidad interpretativa y la generación de perspectivas múltiples.

A pesar de las críticas importantes ante las aplicaciones semióticas (principalmente basadas en Saussure) en arqueología, recientemente ha resurgido un interés por las mismas, principalmente debido al (re) descubrimiento de las escrituras semióticas de Pierce (Bauer, 2013). Por ejemplo, Preucel y Bauer (2001) basan en estos postulados semióticos, la llamada “arqueología pragmática”. Argumentan que Peirce ofreció una manera de lidiar con el problema de la ambigüedad en el significado de la cultura material y proporcionó un marco para construir una arqueología rigurosa. En sus palabras: “sugerimos que nos ayuda a apreciar que todos los campos y, en realidad, todas las actividades realizadas en búsqueda del conocimiento, comparten una estructura lógica común. Proponemos también que ésta tiene el potencial de contribuir al discurso semiótico vigente sobre pragmática cultural. A pesar de que mucho de este discurso ha estado teniendo lugar dentro del campo de la antropología lingüística, el énfasis de la arqueología en la cultura material lo posiciona convenientemente para avanzar en este diálogo en marcha” (Preucel, 2006:13).

Los subcampos semióticos cuyos aportes pueden resultar más productivos a la arqueología son varios: la semiótica objetual, la semiótica del espacio, la semiótica arquitectónica o la semiótica de la imagen icónica. Los casos de estudio de representaciones rupestres desde una perspectiva semioarqueológica pueden ser encuadrados, en su gran mayoría, dentro de la semiótica de la imagen (Giarudo y Martel, 2014) o semiótica visual que se ocupa en primera instancia de los signos en su dimensión más significativa o visible (Pincemin y Rosas, 2013).

En cuanto a la aplicación específica de la semiótica al arte rupestre podemos retrotraernos a mediados del siglo XX con los trabajos de Ráphael (1943). El propósito de este historiador del arte, fue realizar un corpus universal del arte rupestre cuyo dispositivo iconográfico consideraba de alta significación. Metodológicamente priorizaba la descripción de las proporciones y actitudes de las graffías y el análisis las superposiciones de figuras, entendiéndolas como una forma de representación espacial en varios planos.

Esta cuestión fue abordada años más tarde por Leroi-Gourhan (1971). Desde la consideración del arte prehistórico europeo como un consolidado sistema de mensajes, propuso una serie de principios básicos para la organización de las representaciones rupestres paleolíticas. Junto a Laming-Emperaire, elaboró un catálogo sistemático de las figuras, sus asociaciones y localización dentro de las cuevas. Estas eran consideradas santuarios que albergaban un sistema de comunicación mediante la disposición espacial binaria de motivos.

Estas teorías fueron desarrolladas ampliamente por su discípula Chollot-Varagnac (1980), quien planteó una serie de fases para el desarrollo de la escritura en la prehistoria, que comienza a plasmarse en las rocas mediante graffias geométricas simples realizadas por grupos neandertales, pasado a ser una escritura figurativa representada por los motivos del paleolítico superior que, tras un proceso de geometrización durante el mesolítico, que desemboca en la escritura ideográfica que adscribe al neolítico.

El desarrollo teórico del arte rupestre como medio de comunicación es redefinido por Ucko y Rosenfeld (1967) y Sauvet (1988) entre otros, quienes además afirman que el contexto arqueológico condiciona su elaboración.

El arte como medio multicausal expresivo comunicativo, ha sido retomado por Bueno y Balbín (2000), Balbín, Bueno y Alcolea (2003), Balbín y Alcolea (1999), cuyas bases metodológicas conjugan la contextualización de las graffias y el análisis arqueológico mediante la relación entre el ser humano y el territorio.

En Sudamérica, los aportes más sobresalientes en la aplicación de la semiótica para el análisis del arte rupestre, viene de la mano de investigadores chileno y argentinos, por ejemplo, Llamazares (1989), Troncoso (2005), Panizza (2013), Rocchietti (2009) y Ledesma (2012). En nuestra investigación, gran parte de las sus propuestas teórico-metodológicas han sido utilizadas.

La realización de representaciones rupestres integra procesos de significación comunicable (Llamazares, 1986), que otorga expresión material a determinadas ideas de una sociedad. Poseen el carácter de sistema de representación o sistema de comunicación gráfica, lo cual permite proponer que puedan ser estudiadas mediante los presupuestos y los instrumentos de una semiótica, ya que son un conjunto estructurado de signos que transmiten información (Troncoso, 2005).

El abordaje de las representaciones rupestres por una metodología semiótica enfatiza su carácter de sistema de comunicación visual, en el cual cada motivo estaría

constituyendo un signo con un determinado significado simbólico, al mismo tiempo que se habrían utilizado ciertas reglas para combinarlos en patrones reconocibles (Panizza, 2013).

Dentro de la semiótica, hemos utilizado la metodología centrada en las imágenes visuales, conocida como semiótica visual propuesta por Magariños de Moretín (2008). Magariños formula la definición de “imagen material visual” (material se refiere a la necesidad de un soporte físico) como “(algo) una propuesta de percepción visual, (que está en alguna relación) considerada como representación, (por algo), destinada a la configuración de una forma, (para alguien) para su valoración por el perceptor” (Magariños de Moretín, 2001:297). Imágenes materiales visuales que aparte de ser un proceso de creación individual, respondería a normas determinadas por el contexto socioeconómico y sociocultural.

La caracterización semiótica de las representaciones rupestres se realiza entonces a través de la discriminación de unidades mínimas presentes y las operaciones combinatorias que fueron utilizadas por las personas que las ejecutaron para conformar imágenes reconocidas, y se observa su distribución espacial en estos tres niveles (Panizza, 2013). De este modo “se consiguen pautas de construcción de dichas imágenes visuales mediante la identificación de combinaciones de tipos de motivos y de sus vínculos con los tipos de topografía de los soportes rocosos, los cuales se evalúan tanto por separado (combinaciones de motivos sin tomar en cuenta emplazamientos, tipos de motivos vinculados a su emplazamiento sin tomar en cuenta sus combinaciones con otros tipos de motivos), como en conjunto (combinaciones de motivos vinculadas a su emplazamiento)” (Acedo *et al.* 2014:11).

El análisis de sus características formales (incluyendo la comparación con diseños similares reflejados en otros soportes), normativas y ordenación, ayudan a definir estilos y a inferir las relaciones sociales preferenciales entre las diferentes comunidades que lo produjeron. Las graffias rupestres, como sistema semiótico, debe ser entonces caracterizados por medio del concepto de estilo que, en su dimensión sintáctica, implica la consideración de los elementos que lo componen y las reglas de asociación y transformación (Troncoso, 2005).

Aportes metodológicos: el registro y categorización de graffias

Un método exhaustivo de documentación fue la base para la realización de los calcos digitales, sustento para

Qellqemachay - Abrigo 1 Panel 1

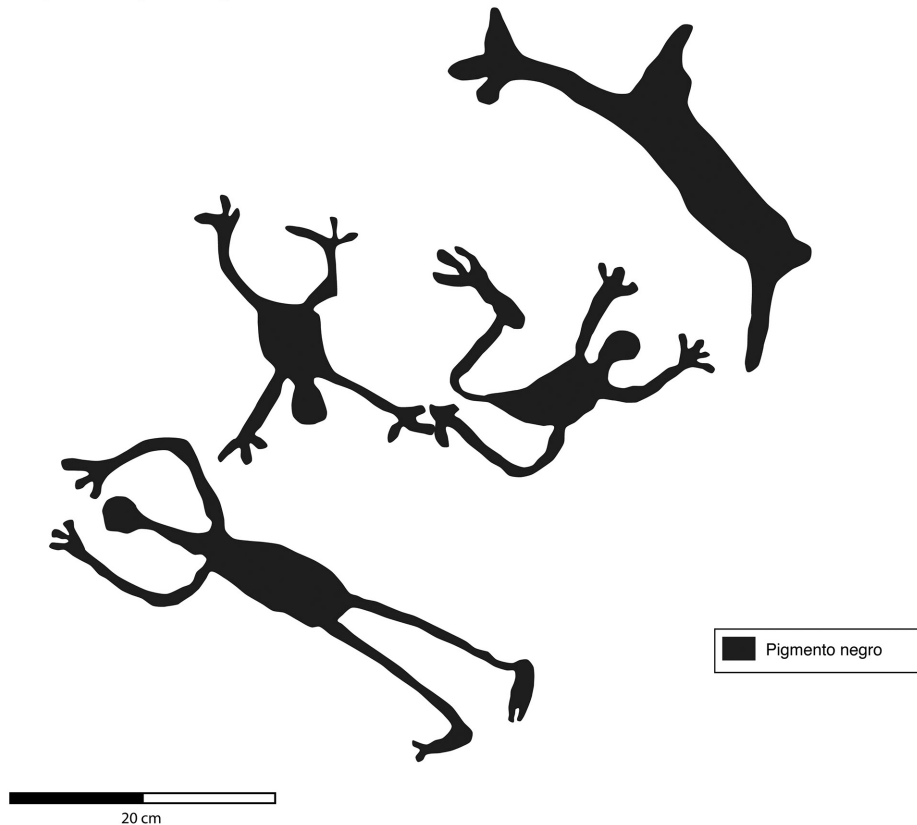


Figura 1: Calco digital del panel 1 de abrigo 1 del abrigo de Qellqemachay. Elaborado por Boris Orjuela Cadena.

la estructuración morfológica y la categorización semiótica de las pictografías. Este registro se realizó con fotografía digital con objeto de no afectar a la conservación de los surcos, los pigmentos y el mismo soporte. El tratamiento de la imagen con programas como *lightroom* y la utilización de la extensión *DStretch* del software *Image-J* como método de realce de pigmentos degradados no perceptibles a simple vista, ha permitido la realización de calcos indirectos de manera rápida, fiable y no invasiva (Pérez y Maza, 2022).

Se realizaron tantos calcos como paneles tienen los soportes, un total de 18, dentro de los cuales incluimos los diferentes paneles que puede haber en los abrigos, es decir la sección, cara de una superficie o emplazamiento rocoso en que se encuentran plasmadas las grafías pintadas, teniendo como criterio de determinación bien, el fisionómico (del soporte), con el que panel queda delimitado por la presencia de grietas, fracturas o cambios en la orientación de la pared (Sauvet, 1993), bien el compositivo (de las grafías) con el que el panel, queda definido por la proximidad de las grafías que se documentan en un mismo soporte (Figura 1).

En aquellos casos en los que no se han diferenciado paneles si no únicamente unidades morfológicas mínimas o motivos aislados, el calco muestra la pared en su totalidad con objeto de poder observar de manera global la relación espacial entre las mismas.

Las grafías se han acompañado por el dibujo de algunas líneas estructurales de la roca, como grietas o aristas y el color de las grafías plasmado en los calcos, corresponde con el color identificado en campo, comparado con la tabla de colores *Munsell Soil* (2000) asignando un color ficticio a las grafías detectadas a partir del *DStretch*.⁴

Las categorías en las que segmentamos las grafías son independientes del soporte y se utilizan para la descripción de las mismas. Las unidades morfológicas mínimas (UMM) son los elementos gráficos más simples dentro del universo representado y en nuestro repertorio consideramos el punto, la línea curva, la línea recta, la línea ondulada, el zigzag, la elipse y el círculo. Los motivos, son la combinación mínima de rasgos gráficos que constituyen una representación (Magariños de Morentín, 2001; Panizza, 2013). En nuestro *corpus* consideramos

⁴ La totalidad de calcos digitales realizados puede verse en Pérez, 2020.

dos tipos, los figurativos (zoomorfos, antropomorfos, fitomorfos y manos) y los no figurativos (geométricos simples y complejos), dependiendo de la presencia o ausencia de un correlato formal reconocible con el mundo físico (Gordillo, 2014).

Atendimos también a lo que denominamos series gráficas, reiteraciones de unidades morfológicas mínimas o motivos que guardan semejanzas formales aplicadas en uno o en varios soportes distribuidos un espacio físico. En cuanto a su configuración, pueden ser grafías formalmente similares que se ordenen un mismo soporte o que se distribuyan estratégicamente en un territorio. En cuanto a la producción, pueden haber sido ejecutadas por personas del mismo grupo o comunidades asociadas culturalmente. Pero también pueden haberse producido “por tradición o adopción de modelos gráficos de comunicación de otras comunidades” (Hart, 2009:3). En cuanto a su distribución, podemos identificar las series en un mismo panel, en un mismo soporte rocoso y en un mismo territorio.

Consideramos asimismo las secuencias gráficas, constituidas por sucesiones de grafías realizadas a lo largo del tiempo, siendo por tanto una materialidad, el arte rupestre, que nos ofrece un argumento sobre la existencia real de secuencias arqueológicas, aunque estas no estén documentadas en el subsuelo. Están conformadas por eventos gráficos, que pueden estar superpuestos o añadidos en un mismo espacio.

Tras dichas identificaciones y siguiendo la metodología utilizada por Aschero (2000) para las grafías del noroeste argentino o por Ledesma (2012) para las grafías de las microregiones Cafayate y Santa Bárbara (Argentina), se optó por la inclusión de los motivos en cánones y patrones. Los primeros nos ayudan a ver qué es lo que se representa y los segundos las diferentes maneras en que cada uno de ellos se representa. En este análisis vemos cuáles son las diferencias y similitudes entre la totalidad del repertorio gráfico para después, centrarnos en su cuantificación y verificar cuáles son las representaciones más recurrentes. Por último, analizamos la distribución espacial de las grafías, dentro y fuera de cada panel, soporte y yacimiento. Esto nos permite inferir, por un lado, si existe o no una organización específica del arte rupestre dentro de cada yacimiento, así como la relación de movilidad entre ellos.

Resultados del análisis semiótico: preferencias gráficas, movilidad y rasgos andinos

De manera muy resumida decir que el canon dominante en las grafías pintadas de la cuenca río Loco, es “Humano”, con 19 patrones definidos. Le siguen en número, “Cérvido” (con 7), “Indeterminado” (con 5), “Camélido” y “Geométrico” (con 4), zooantropomorfos y felinos (con 3), gasterópodos e indeterminados (con 6), geométricos (con 5), camélidos (con 4), zooantropomorfos y felinos (con 3) y reptiles, aves y gasterópodos (con 2).

Si contabilizamos el número de cánones y patrones por sitios documentados, observamos que es en Qellqemachay donde hay una mayor diversidad y cantidad. En este yacimiento están representados todos los cánones, diseminados en los cuatro abrigos que lo conforman. Prestamos atención sobre el canon “Humano”, que existe únicamente en dos sitios, Qellqemachay y Totocahja y sobre los cánones zoomorfos que se registran en cuatro, Qellqemachay, Cancampacataq, Totocahja y Llamapuquio.⁵

Se percibe gracias a las excavaciones arqueológicas realizadas (Pérez y Bueno, 2022) y a la detección de las secuencias gráficas, una continuidad en el manejo del espacio plástico, y la convención en la forma de representar los motivos figurativos, frontal en los antropomorfos, de perfil en los mamíferos y de planta en los reptiles.

En cuanto a la composición de motivos en escenas, hemos considerado un total de cuatro en la muestra registrada. En todos los casos, las figuras presentan un nexo físico y de actividad. De este a oeste de la cuenca, la primera escena la identificamos en Cancampacataq, donde el conjunto de motivos dibujados en un mismo evento, se representan insertos en un recinto. La segunda, tercera y cuarta las identificamos en el abrigo 1 de Qellqemachay. La que nombramos como panel 1, es una escena en la que participan tres figuras humanas y un cérvido. La identificada como panel 4 es un grupo de figuras entre las que reconocemos cinco figuras humanas y 3 animales. Por último, la escena cuatro se identifica en uno de los eventos del panel 2.

En el siguiente nivel de análisis semiótico identificamos los tipos de series gráficas pintados en los diferentes soportes y analizamos su distribución. Podemos decir que este modo de combinar las UMM es abundante y reconocemos un total de 7 tipos. El aspecto más interesante de la distribución de los tipos de series S1, S2, S3, S4, S5, S6, S7 y S8 es que se registran sólo dentro de los paneles de

⁵ Las tablas completas de cánones y patrones se pueden ver en Pérez, 2020

mayor tamaño de los abrigos de Totocahja y el abrigo 1 de Motumachay y únicamente en estos yacimientos. En el caso de Letracahja aparece en el panel más visible localizado sobre una cámara funeraria.⁶

Dentro de la organización espacial al interior de los sitios, parece consciente la decisión de pintar series gráficas en los espacios, que pueden albergar un mayor número de observadores. Esto no sucede con los cánones y patrones, para los que no hemos reconocido un patrón específico de distribución dentro de los soportes.

La estrategia observada en la disposición y la composición del arte, es recurrir a espacios delimitados físicamente por un contorno formado por una grieta, una concavidad o una arista y, dentro de éstos, la zona del soporte de color más claro.

En los paneles conformados por varios eventos pictóricos, las nuevas graffías se disponen aparentemente desorganizadas, esto es, sin una composición específica, y en un número que no es regular. Sin embargo, la existencia de escasas superposiciones y siempre parciales, indica el respeto y significancia de lo preexistente a la hora implementar el espacio con nuevos diseños. Las secuencias gráficas han sido registradas en tres de los yacimientos con arte, Motumachay, Totocahja y Qellqemachay.

El movimiento de personas desde las partes altas de la cordillera Negra hasta al menos el valle medio del río Loco, como mínimo desde el período Horizonte Medio, queda demostrado por el registro de el mismo estilo pictórico en Totocahja, Qellqemachay y Cancampacataq.

Asimismo, los movimientos transversales a la cuenca alta de Nepeña quedan reconocidos a partir de este momento, por la presencia de los sitios con pinturas rupestres encuadradas en dicho estilo, en la quebrada de Cayapuma. Comprobamos mediante el análisis de las características semióticas de las graffías pintadas en Qellqemachay, Totocahja y Motuchachay, como han sido recorridos probablemente por las mismas personas, dando cuenta de la existencia de un microterritorio en la cuenca media del río Loco. Hay graffías, series, maneras de aplicar el pigmento, así como colores que se repiten, demostrando la conexión entre estos tres lugares. Relaciones estrechas entre estos lugares a través de los movimientos transversales.

La definición de las características semióticas de las pictografías, ayudan no sólo a la definición de los

territorios identitarios (Bueno y Ledesma, 2016), mediante la presencia o ausencia de cánones, patrones y la composición de los motivos y su espacialidad, sino también, a la detección de las cualidades específicas que lo definen.

Estas cualidades son, la presencia de cánones y composiciones gráficas que se repiten en este microterritorio, la tenencia de rasgos distintivos “andinos” y la existencia de dos patrones muy restringidos en el área central andina. La primera cualidad fue desarrollada en párrafos anteriores. La segunda cualidad inserta las pinturas dentro de las normas del arte andino en general y del arte rupestre en particular. En el acercamiento relacional que hace DeMarrais (2017) al arte andino, apunta que una de las características inherentes en el diseño de objetos, en la arquitectura o en la iconografía textil, por poner algunos ejemplos, es lo que la autora denomina “insistence” (p.660). Esta insistencia o repetición es lo que nosotros hemos denominado series gráficas, es decir conjuntos organizados por la repetición rítmica de sus elementos.

Un rasgo común con casi totalidad el arte rupestre andino, es la ecléctica distribución espacial de los patrones gráficos intra sitio. Como apunta Gallardo (2009) cuando analiza esta cuestión en el arte rupestre chileno, este comportamiento resulta sorprendente si lo comparamos con la exacta disposición de graffías en otros soportes como la cerámica o el textil, donde visualmente el conjunto de diseños es sumamente ordenado.

El tercer rasgo andino tiene que ver con la representación del canon camélido, evidentemente propio de los Andes, y con la asociación de este canon con círculos, que ha sido documentada en otros lugares de los Andes Centrales (Figura 2).

La tercera cualidad esta relación con la presencia de dos patrones muy escasos (Figura 3). En los Andes Centrales y hasta lo que conocemos, Totocahja y Qellqemachay son dos de los cuatro únicos sitios donde se documentan manos. Uno al sur, en el yacimiento de Huallanca en el departamento de Huancavelica (Ruiz, 2012) y otro a norte en el yacimiento de Conjuro en Cajamarca (Olivera, 2012).

Por último, decir que el otro patrón identificado como novedoso y casi exclusivo es el que codificamos como PI2 y que podemos considerar por su frontalidad y escasa integridad gráfica (en la que los supuestos ojos son primordiales), dentro de lo que en la bibliografía se

⁶ La tabla completa de series gráficas se puede ver en Pérez, 2020.



Figura 2: Círculos y camélidos asociados en pictografías documentados territorio peruano.

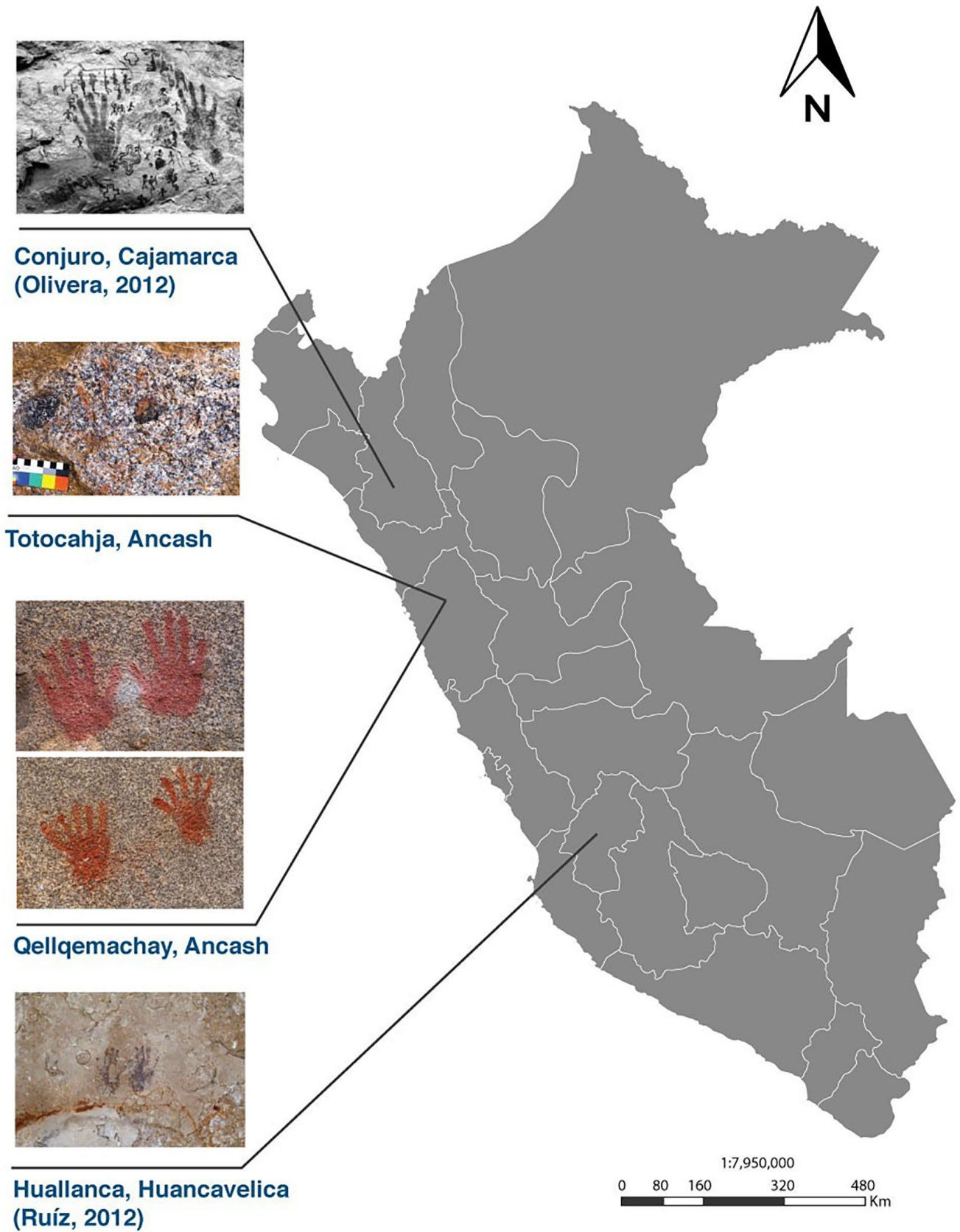


Figura 3: Mapa de ubicación de las representaciones pictográfica de manos en Perú.

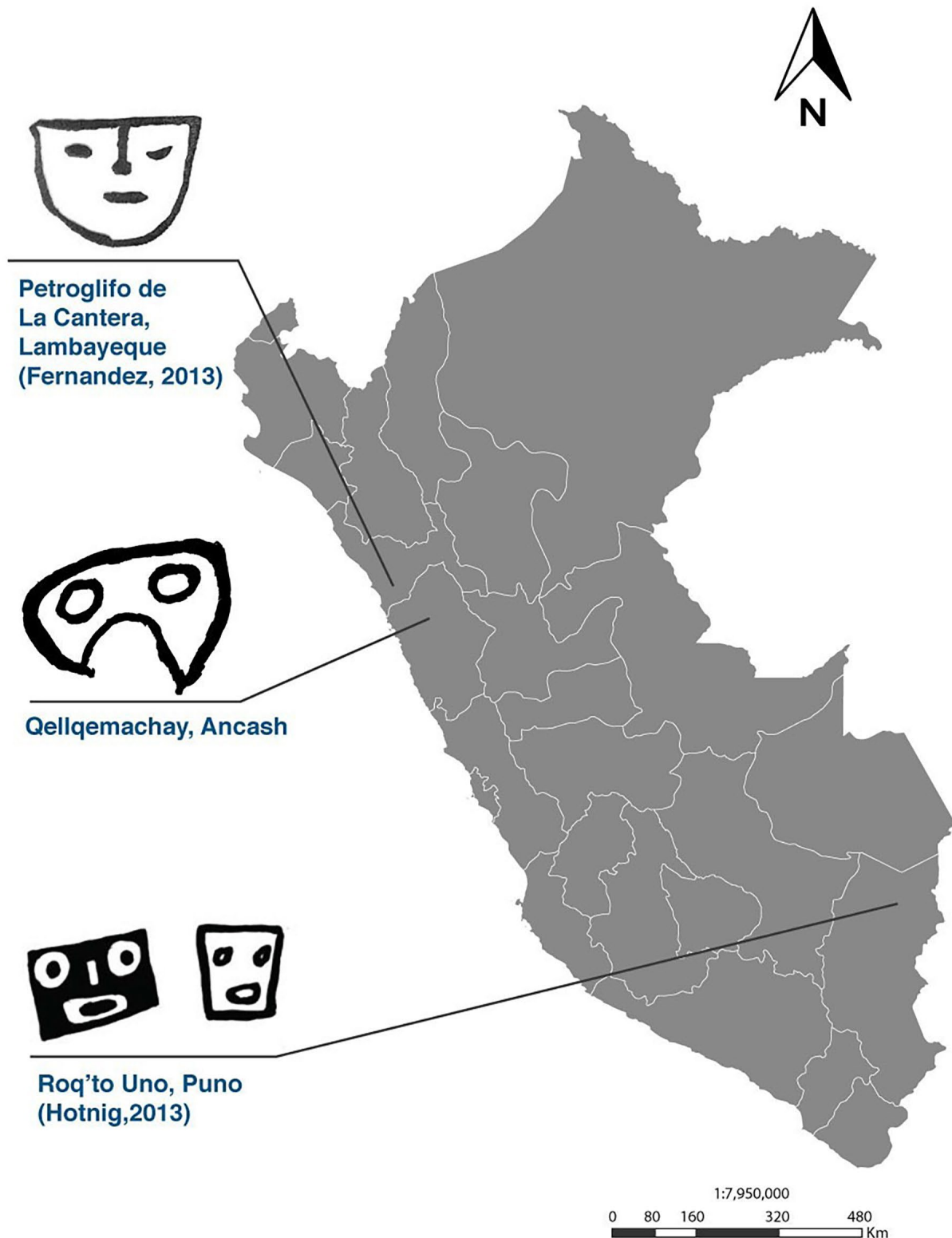


Figura 4. Mapa de ubicación de “máscaras” en el arte rupestre de Perú.

denomina máscara. Este tema, que ha sido ampliamente tratado en la iconografía rupestre de otras áreas sudamericanas como la Pampa argentina (Oliva, 2013) no es un tema recurrente en Perú. Se habla de “cara máscara”

en una grafía grabada en un bloque del yacimiento de la cantera en Lambayeque (Fernández, 2103) y de dos “máscaras humanas” pintadas en el sitio de Roq'to en el departamento de Puno (Hostnig, 2011) (Figura 4).

El registro de las pictografías y su exhaustiva descripción, desemboca en una clasificación de las graffias en cánones y patrones, bajo su concepción como sistema de comunicación. El análisis de las características semióticas de las pictografías, conducen a la distinción de eventos pictóricos diacrónicos en los mismos soportes de los abrigo de Totocahja, Motumachay y Qellqemachay. La presencia de secuencias gráficas (*sensu* Bueno, 2008), corrobora la recurrencia, evidenciada también en las excavaciones, en la ocupación *longue duree* de los mismos lugares.

Los criterios de repetición de las mismas graffias y la combinación de unidades en series que se repiten en los abrigo de Totocahja, Motumachay y Qellqemachay, corroboran la existencia de un código común entre las personas que se movieron por estos abrigo, conformándose como un medio de comunicación.

Bibliografía

- ACEVEDO, A., FIORE, D., FRANCO, N.V. y OCAMPO, M.M. 2014. Arte y espacio. Estructuración de los repertorios de arte rupestre en los cañadones Yaten Guajen y El Lechuza (Margen Norte del Río Santa Cruz, Patagonia, Argentina). *Mundo de Antes* 8 (3), pp. 9–33.
- ASCHERO, C. 2000. Figuras humanas, camélidos y espacios en la interacción circumpuneña. En M.M. Podestá y M. de Hoyos (Eds.) *Arte en las Rocas. Arte Rupestre, Menhires y Piedras de Colores en Argentina*, pp. 15–44. Sociedad Argentina, Buenos Aires.
- BAUER, A. 2013. Semiotics in Archaeological Theory. En C. Smith (Ed.) *Encyclopedia of global archaeology*, pp. 6664–6669. Springer, New York.
- BENVENISTE, E. 1977. *Problemas de Lingüística General*. Siglo XXI, Madrid.
- BALBÍN, R. de y ALCOLEA, J.J. 1999. Vie quotidienne et vie religieuse. Les sanctuaires dans L'Art Paléolithique. *L'Anthropologie* 103, pp. 23–49.
- BALBÍN, R. de, BUENO, P., ALCOLEA, J.J. 2003. Prehistoria del lenguaje en las sociedades cazadoras y productoras del sur de Europa. En R. Balbín y P. Bueno (Eds.), *El arte prehistórico desde los inicios del siglo XXI*, pp. 13–22. I Symposium Internacional de Arte Prehistórico de Ribadesella.
- BUENO, P. 2008. Espacios decorados al aire libre del occidente peninsular. Territorios tradicionales de cazadores-recolectores y de productores. En R. de Balbín (Ed.) *Arte Prehistórico al aire libre en el Sur de Europa*, pp. 323–345. Junta de Castilla y León, Valladolid.
- BUENO, P. y BALBÍN, R. de 2000. El análisis del contexto en el arte prehistórico de la Península Ibérica. *Arkeos* 10, pp. 97–127.
- BUENO, P. y LEDESMA, R. 2016. Análisis del territorio tradicional a partir de la situación de marcadores gráficos. Aplicación metodológica en la cuenca interior de río Tajo (Península Ibérica) y el sur del valle Calchaquí (Salta, Argentina). En F. Oliva, A.M. Rochietti y F.S. Banfi (Eds.), *Imágenes rupestres: lugares y regiones*, pp. 125–134. Centro de Estudios Arqueológicos regionales (CEAR) y Centro de Estudios del Ambiente Humano (CEAH), Rosario.
- CHOLLOT-VARAGNAC, M. 1980. Les origines du graphisme symbolique. Essai d'analyse des écritures primitives en Préhistoire. En *Bulletins et Mémoires de la Société d'anthropologie de Paris*, Serie XIII Tomo 7 (4). Fondation Singer-Polignac, París.
- DEMARRAIS, E. 2017. Animacy, abstraction, and affect in the Andean past: Toward a relational approach to art. *Cambridge Archaeological Journal* 27 (4), pp. 655–669.
- ECO, U. 1986. *La estructura ausente. Introducción a la semiótica*. Lumen, Barcelona.
- FERNÁNDEZ, J.C. 2013. Obras de piedra, obra inmortal, en las cuencas de Lambayeque en el Perú. *Flumen* 6 (1), pp. 3–19.
- GALLARDO, F. 2009. Sobre la composición y la disposición en el arte rupestre de Chile: consideraciones metodológicas e interpretativas. *Magallania* 37 (1), pp. 85–98.
- GIARUDO, S. y MARTEL, A. 2014. Semiótica de la imagen en Arqueología: el caso de los “escutiformes”. *Revista Chilena de Antropología Visual* 24, pp. 21–45.
- GORDILLO, I. 2014. “Motif” in the archeology of art. En C. Smith *Encyclopedia of global archaeology*, pp. 5051–5052. Springer: New York-Dordrecht-Londres-Heidelberg.

- HART, L. 2009. *Secuencias gráficas. Un recurso común entre el arte prehistórico y el contemporáneo*. Ponencia presentada en el 1er simposio internacional de arte rupestre, Universidad Nacional de Colombia: Bogotá.
- HOSTNIG, R. 2011. Inventario y análisis iconográfico de las manifestaciones rupestres de Coasa en la vertiente oriental de la cordillera de Carabaya, Puno, Perú. *Rupestreweb*. Recuperado en <http://www.rupestreweb.info/coasa.html>
- HOSTNIG, R. 2013. Camélidos de grandes dimensiones en pinturas arcaicas del centro y centro-sur del Perú. *Rupestreweb*. Recuperado de <http://www.rupestreweb.info/camelidosarcaico.html>
- LEACH, E. 1989. *Cultura y comunicación: la lógica de la conexión de los símbolos: una introducción al uso del análisis estructuralista en la antropología social*. Siglo XXI, Madrid.
- LEDESMA, R. 2012. El arte rupestre en el sur del valle Calchaquí (Salta, Argentina). Estudio de territorialidad por medio de marcadores gráficos. (Tesis doctoral, Universidad de Alcalá). <https://www.educacion.gob.es/teseo/imprimirFicheroTesis.do?idFichero=DTKhYJGutfo%3D>
- LEROI-GOURHAN, A. 1989. *Evolución y técnica; Tomo 2: el medio y la técnica*. Taurus, Madrid.
- LLAMAZARES, A.M. 1986. Hacia una definición de semiósis. Reflexiones sobre su aplicabilidad para la interpretación del arte rupestre. *Cuadernos del Instituto Nacional de Antropología* 11, pp. 1–28.
- MAGARIÑOS DE MORENTIN, J. 2001. La(s) semiótica(s) de la imagen visual. *Cuadernos de la Facultad de Humanidades y Ciencias Sociales*. Universidad Nacional de Jujuy, 17, pp. 295–320.
- MAGARIÑOS DE MORENTIN, J. (2008). *La semiótica de los bordes. Apuntes de metodología semiótica*. Editorial Comunic-Arte, Córdoba.
- OLIVA, F. 2013. Registro de máscaras en sierra de la ventana de la región pampeana Argentina: presentación de explicaciones alternativas. *Boletín del Museo Chileno de Arte Precolombino*, 18 (2), pp. 89–106.
- OLIVERA, Q. 2012. Arte rupestre en la cuenca del Marañón, regiones de Amazonas y Cajamarca, Perú. *Investigaciones sociales* 16 (28), pp. 397–402.
- ORDÓÑEZ, C.J.A. 2013. Incanäni: un complejo funerario Wamalli con indicios de arte rupestre Inca en el Alto Marañón, Huánuco-Perú. *Revista Haucaypata, investigaciones arqueológicas del Tahuantinsuyo* 33, pp. 34–51.
- PANIZZA, M.C. 2013. Signos rupestres en el paisaje arqueológico de Ventania durante el Holoceno Tardío. *Anuario de Arqueología* 5, pp. 301–317.
- PÉREZ, C. 2020. Arqueología del arte rupestre de los Andes Centrales: contextos paisajísticos, culturales y temporales de las manifestaciones pintadas del valle de Nepeña, Ancash, Perú. (Tesis doctoral, Universidad de Alcalá). <http://hdl.handle.net/10017/42926>
- PÉREZ, C. 2023. Paisaje y arte rupestre en la cuenca alta del río Nepeña, Ancash, Perú. En Aline Lara y Luis Alberto Martos (Ed.) *Paisajes y territorios rupestres en América Latina*, pp. 164–178. Enredars, Sevilla.
- PÉREZ, C. y BUENO, P. 2022. Lugares significativos en el paisaje de la prehistoria centroandina: grafías rupestres pintadas y contextos de la cuenca del río Loco, Perú. *Antípoda. Revista de antropología y arqueología* 49, 3–36.
- PÉREZ, C. y MAZA, J. 2022. Enfoques teórico-metodológicos en la investigación del arte rupestre en la cuenca del río Loco, Ancash. En *Actas del VIII Congreso Nacional de Arqueología*, pp. 497–507. Ministerio de Cultura, Lima.
- PINCEMIN, S. y ROSAS, M. 2014. Propuesta de estudio semiótico para los murales de Bonampak, Chiapas, México. *LiminaR* 12 (1), pp. 17–35.
- PREUCEL, R. 2006. *Archaeological semiotics*. Blackwell Publishing, Malden.
- RAPHAEL, M. 1945. *Prehistoric cave painting*. Bollingen, Nueva York.
- RUIZ, A. 2012. Huallanca: un complejo de arte rupestre en Paucará, Huancavelica. *Rupestreweb*, Recuperado en <http://www.rupestreweb.info/huallanca.html>
- RUIZ, A. (17 de noviembre del 2013). *Representaciones rupestres de primates en la sierra de Lima*. El Comercio.
- ROCCHETTI, A.M. 2009. Arqueología del arte. Lo imaginario y lo real en el arte rupestre. *Revista del Museo de Antropología* 2, pp. 23–38.

SAUSSURE, F. de. 1983. *Curso de lingüística general*.

Akal universitaria, Madrid.

SAUVET, G. 1988. La communication graphique paléolithique (De l'analyse quantitative d'un corpus de données à son interpretation sémiologique). *L'Anthropologie* 92, pp. 3-16.

TRONCOSO, A. (2005). Hacia una semiótica del arte rupestre de la cuenca superior del río Aconcagua, Chile central. *Chungara* 37(1), pp. 21-35.

UCKO, P. y ROSENFELD, A. 1967. *Arte paleolítico*.

Guadarrama, Madrid.