

# El Alto de Las Guitarras: LA TÉCNICA EN LAS MANIFESTACIONES RUPESTRES

Cristóbal Campana Delgado

## 1.0.- BREVES DESLINDES Y DEFINICIONES PREVIAS.

Dadas sus variables y novedosas técnicas existentes en este lugar, la nomenclatura existente es insuficiente ser genérica y no alcanza a expresar y definir los caracteres de las obras locales. Estas son dos: Tridimensionales o en “bulto” y bidimensionales. Hay ciertas piedras, naturales que semejando animales míticos u otros seres, se las labraba para aumentar el parecido y así se las “develaba” logrando una verdadera escultura. En la superficie de esta imagen corpórea se grabaron rasgos, bidimensionales para enriquecer su identificación y significado. Es decir, se le agregó petroglifos, en diferentes épocas

**1.1.- ¿Arte o técnica?** Cualquier obra rupestre responde a la necesidad de comunicar imágenes, ideas o conceptos, tal vez o el algunas veces, ligados a un evento ceremonial, ritual, o como un “hito” recordatorio del tiempo. Así, una obra de este género se convierte en tema de estudio en sus dos aspectos: Cómo arte si se analiza la sensibilidad del operador, y como técnica si se analizan las acciones de su ejecución y el “cómo” se operó dentro de un contexto social. Los primero puede responder a la sensibilidad de una persona, y una técnica al conocimiento y manejo de una sociedad. Ambas expresiones no se oponen ni excluyen.

El “arte” y la “técnica” son productos y expresiones sociales en constante y cotidiana modificación creativa, lo cual nos plantea las siguientes preguntas: ¿Quiénes eran los que dibujaban, grababan o pintaban las piedras hace miles de años? ¿Cómo fue el proceso de dichas grabaciones? ¿Eran artistas o eran técnicos especializados? ¿Desde cuándo existiría ya una especialización? En fin, cualquier respuesta necesitaría analizar la relación entre la sociedad que los elaboró y sus respectivas necesidades de comunicar símbolos, ideas y convocatorias.

## 1.2.-Técnica y sociedad

En el Alto de Las Guitarras (ALG), las imágenes de un petroglifo del Periodo Lítico, del Arcaico Superior, en otros del Formativo Inferior, de Cupisnique, de Moche, de los chimúes y aún las imágenes grabadas por los cristianos, responden a objetivos a comunicar y a sus técnicas de “representación” y “ejecución”. Si aceptamos que hubo especialistas desde los tiempos de Sechín en el Formativo Inferior, tanto para la escultura, alfarería, textilera, u orfebrería, los petroglifos cupisniques del ALG, también debieron ser hechos por especialistas, pues responden a un conocimiento ordenado de signos y símbolos propios de una ideología religiosa, y así mismo, de un conjunto de técnicas para su ejecución. El diseño para comunicar significados de imágenes con rasgos de poder y jerarquía, fueron expresados con “dibujos” que podían ser lineales o de “mancha”, con un orden preciso, demostrando la especialización de sus ejecutores.

## 1.3.- Técnica y forma.

En la forma de una obra se registra el efecto de varios factores: El material, las herramientas<sup>1</sup>, la función y el objetivo a expresar (Scott 1965). En el caso de los petroglifos que son dibujos grabados, éstos pueden ser lineales o de “mancha”<sup>2</sup>, y en el mundo andino, esto adquiere un significado especial, pues hay evidencias de que una misma sociedad se puede expresar con ciertos rasgos y estilos diferentes al cambiar de material el tema tratado.

<sup>1</sup> Usamos el término “herramientas” cuyo nombre deriva de “hierro” (como material de gran dureza y capacidad de corte), pese a saber que en tiempos prehispánicos no existió en uso dicho metal como material herramienta.

<sup>2</sup> El concepto de “mancha”, como una técnica del dibujo y consiste en “llenar” un sector del espacio plástico. Ese concepto lo desarrolla Harold Speed en su libro “La Técnica del Dibujo”, Ed. G.Gilli, 1948.

## **2.0. DE LAS TÉCNICAS EN EL ALTO DE LAS GUITARRAS.**

Los estudiosos que han tratado el tema rupestre en América del Sur y en el país, concuerdan en que las técnicas de ejecución más conocidas son: PERCUSIÓN, RAYADO, RASPADO e INCISIÓN (Bonavia 1972; Cardich 1964, Guffroy 1999; Bosch Gimpera 1964; Kauffmann 1969; Lautaro Núñez 1976; Linares M. 1960, Menghin 1957, Schobinger & Gradín 1985, Kaulike, Fernández-Dávila & Santa Cruz 2000). Núñez (1986) especificó más esas características: 1.- *Talla de surco profundo en arco, entre 0.5 a 1 cm.* 2.- *Talla o surco profundo con un promedio de 1 a 2 mm.* 3.- *Surco profundo angular,* 4.- *Percutido superficial,* 5.- *Rayado y,* 6.- *combinación de pictografía y petroglifo* (Núñez Jiménez, 1986: 50). Guffroy (1999) especificó que hay también una técnica de “percutido indirecto”. Pero, si denominamos así a las técnicas usadas en el ALG, no definiríamos sus caracteres locales, por eso preferimos reordenarlas en cuatro categorías mayores: De representación, escultóricas, grabación y borrado.

### **2.1. TÉCNICAS DE REPRESENTACIÓN**

Para el arqueólogo se trataría del “estilo”, pero como la idea es previa al acto mismo de grabar, son dos: “Primarias” y “complejas”. Al definir las como “primarias” o “complejas”, no hacemos juicios de valor. Las diferencias más notables se dieron en el uso del espacio y las relaciones entre sí, dentro de ese espacio. Por ser “primarias” y representar con sencillez su medio ambiente, o sus actos, fueran siempre anteriores a las “complejas”, pues en los tiempos Sechín y Cupisnique son ya muy complejas, pero, varios siglos después vuelven a aparecer las “primarias” con la antigua y visible sencillez, como “estilos” chimúes, cristianos o republicanos. En varios casos, después de borrar las imágenes “complejas” anteriores.

#### **2.1.1.- Técnicas Primarias de Representación.**

Son las que se expresan como dibujos lineales, presentando imágenes sintéticas, sin información que detalle caracteres específicos de sexo, magnitud, jerarquías, etc., y que en el uso del espacio “plástico” no tienen un orden en relación con las posiciones de lo representado. Además, aparentemente, todavía no tienen rasgos de valor simbólico. Así, las imágenes aparecen en posiciones disímiles o “ilógicas”. Hay casos, que sólo la figura humana tiene la verticalidad que su naturaleza impone, en cambio, cuando se trata de aves, serpientes o algunos otros animales, su disposición no responde a la que tienen en la vida real (fig.1).

Los conceptos que representen forma y volumen, fueron expresados por medio de líneas o de “manchas”<sup>3</sup>, generalmente a percusión simple y con percutor pequeño (Fig. 1). Es posible que el uso de la “mancha” fuese ligeramente más tardío al igual que la noción ordenada del espacio, entendiendo esto como el uso de nociones de distancia y cercanía (Fig. 2). Es decir, arriba está lo lejano y abajo lo cercano, sin que en ello haya una noción de “tiempo”. Animales y plantas representan ecosistemas desaparecidos. En una escena de caza, p.e., hay garzas y perros, los hombres levantan los brazos como para hacer que aquellas levanten el vuelo y, sus manos, sólo tienen tres dedos.

#### **2.1.2.- Técnicas Complejas de Representación.**

Estas técnicas corresponden a una etapa que parece iniciarse con la gente de Sechín y fue desarrollada por los cupisniques desde sus fases más tempranas. Para importantes estudiosos, el dibujo a base de “bandas”, módulos”, rostros “agnados”, en oposiciones diagonales, provendría del trabajo en tabletas de madera, incluyendo el concepto “ley del marco” (Rowe 1962; Roe 1974; González 1974 et al.). Para nosotros, estas técnicas tienen un origen en el inicio y desarrollo de la actividad textil

---

<sup>3</sup> Se entiende como “mancha” a la “parte de una cosa con distinto color del general..” D.R.A.E. p. 840. En la pintura occidental, su uso comienza después de las influencias del arte oriental, donde era dominante como técnica.

y, paralelamente, a esa lógica textil, se desarrolla un “régimen” binario, con el que se representaría lo que entendemos como “dualidad”, fundamento teórico o ideológico del pensamiento religioso andino (Campana 1994). A estos valores simbólicos, como elementos sacralizantes simples, le hemos llamado “imágenes elementales” para diferenciarlas de las “imágenes complejas”, ambas de diferente valor simbólico.

Las “técnicas de representación” reflejan conceptos ideológicos al concebir o “armar” la forma a representar, p.e. la “dualidad”, como concepto de complementariedad binaria. Así, unieron dos perfiles para que cada uno refleje un género o una capacidad diferente, pero en un sólo rostro “de frente”, siendo el izquierdo femenino y más chico. Las técnicas de representación corresponderían a un estilo, el mismo que no puede o debería estar relacionado con los temas que trata, pues es inherente al tratamiento de estos. Pero, en los casos de los Cupisnique o de los Chavín, el tema es lo característico. Otra “técnica de representación” corresponde a lo que hemos dado en llamar “entintado”, la que consiste en oscurecer sólo el lado izquierdo de las imágenes humanas, Hay varias muestras de esto, pero las más notables son las del “el Prisionero” que es de factura Sechín, y la del “Sacerdote Sonriente” hecha por los cupisniques.

## 2.2. TÉCNICAS ESCULTÓRICAS.

En muchas sociedades del mundo antiguo ha existido la intención de buscar piedras de forma natural con algún parecido a los seres de su iconósfera y se les agregó rasgos para enriquecer dicho parecido e integrarlas a su cosmovisión. Éstas son esculturas, tridimensionales o en “bulto”, y no sabemos con exactitud en que periodo aparecen, pero sí entendemos que en los tiempos de Sechín y Cupisnique, ya se hacían. En el ALG hemos advertido alrededor de 26 imágenes tridimensionales, como la “serpiente ascendente”, el “jaguar erguido”, las “cabezas de jaguar”, el “pez que nada al este”, “el águila”, la “cabeza de dos perfiles”, el “Sapo Gigante”, la “mesa del agua”, etc., etc.

Muestras de este tipo en América hay muchas, pues *“... es ostensible el aprovechamiento de las formas de la piedra para esculpirle una cabeza con los simples trazos propios del grabado rupestre, pero logrando un resultado escultórico en las tres dimensiones, toda vez que algunas de estas obras se encuentran, incluso, aisladas de su empotramiento”* (Urbina Rangel 2000: 47). En otros casos, la información no expresa la existencia de intervención conciente en la piedra, como se habría dado en un lugar cercano a Bogotá: *“A lo largo de este valle existía un antiguo camino usado para el transporte y negocio de la sal que empezaba en la mina de Zipaquirá [...] Dieciséis sitios tienen arte rupestre [...] Dos de estos son rocas muy grandes parecidas a ranas saliendo de la tierra. Una de las rocas es conocida con el nombre de “piedra de la Rana” por los campesinos de la zona. Es interesante anotar que en cada una de estas rocas existen pictografías en color rojo, en una de ellas existen dibujos que podrían representar una constelación...”* (Marriner 2000: 80).

Existen —en Alto de Las Guitarras— muchas piedras esculpidas cuyo parecido tenemos registrado, pero el problema surge cuando encontramos varias otras que muestran la intervención humana, escultórica y de pulimentación, pero no podemos advertir el “parecido” con un supuesto objeto representado, dada su “abstracción” (Fig. 8), aunque sean muy evidentes las acciones de intervención. Hay otras que muestran cierta geométricidad, tal es el caso de “La Mesa del Agua” u otras en este lugar. Para lograr una “escultura”, encontramos tres técnicas a manera de etapas, y la muestra más “didáctica” o evidente está en “la serpiente que asciende”. Veamos:

**2.2.1.- Desbastado.** Ésta técnica consiste en sacar grandes lascas por medio de golpes debidamente calculados, tal como se observa en las oquedades dejadas en la piedra donde se esculpió “la serpiente que asciende” (Fig. 6 b). En ésta, son tan claros sus efectos y la precisión de sus dimensiones, que se pueden verificar las medidas exactas, de sus bordes. En otra piedra donde fuera grabado “el pescador sagrado”, se observa cómo los

sectores desbastados -por innecesarios- les permitió obtener la forma más o menos prevista. En este caso, están cerca los posibles percutores y se supone que los golpes fueran efectuados por uno muy grande y pesado, como el que mostramos en la figura 7 (flecha blanca). Después de desbastar la piedra hasta lograr la forma más o menos cercana a sus necesidades, golpeaban con un percutor menor o “machacador” para suavizar los bordes (Fig. 8).

### 2.2.2.- Técnica del “desbronceado”, o “emparejado”

Los picapedreros actuales llaman “desbroncear” o “emparejar”, al acto de quitar bordes agudos, aristas o rastros que dejara el desbastado de una piedra. El uso de la técnica aludida -en aquellos tiempos- definía la apariencia de la forma y las variaciones de ésta, previendo la incidencia de la luz. Así, las sinuosidades de la piedra intervenida (Figs. 6, 7, Lámina I), producían brillos en las prominencias y sombras en sus oquedades, lo que determina que aparezcan *IMÁGENES CAMBIANTES*, mostrando una información prevista y relacionada con el tiempo (Campana 2004). Insistiremos: las piedras fueron escogidas con extremo cuidado. Sabemos con exactitud que ellos ahondaron, suavizaron y/o percutieron dichas oquedades para hacer más ostensibles los efectos que quisieron poner en evidencia. Al modificar la piedra, se lograba que los nuevos rasgos sólo puedan verse cuando la luz fuese oblicua y en determinadas horas, en la mañana o en tarde.

Para conseguir el “emparejado” o “desbronceado”, debieron usar una herramienta de poco peso, que quepa en la mano, golpeando y arrastrando (Fig. 9). Hay varias piedras que muestran las evidencias de haber tenido ese uso, hechas a partir de un guijarro, dejando la parte curva y suave para sujetarla y así poder “machacar” la superficie hasta emparejarla. Es posible que estas tareas de “emparejado”, cerca de los bordes de la piedra, hayan estado sujetas a temporales modificaciones, para afinar la aparición de las sombras y su relación con los cambios estacionales (Fig. 7 y 10), hasta que después de varios años lograsen establecer los bordes definitivos y medir mejor el tiempo. Hacemos esta deducción porque hay varios casos en que estos “machacadores” aparecen cerca de varias piedras de este tipo y casi a la vista (Figs. 7 y 10).

### 2.3.0.- TÉCNICAS DE GRABACIÓN

En general, son éstas las que han sido anotadas por los estudiosos que han tratado sobre la obra rupestre en los Andes. En todos los casos, se trataba de herir y hendir la superficie de la piedra para realizar una imagen, la que conocemos como petroglifo. El producto del acto de herir con diversas herramientas le llamamos comúnmente “grabación”, y el aspecto que deja cada tipo de herramienta define su nomenclatura específica. Según los efectos, las hemos clasificado -inicialmente- en “primarias” y “complejas”.

#### 2.3.1. Técnicas “primarias”.

Entendemos como tales a las que fueron usadas desde los primeros cazadores, ofreciendo una profusión de imágenes sencillas sin elementos “conectores” aparentes, entre una y otra, lo que hace muy difícil entender la relación sintáctica. Dentro de estas técnicas son conocidas las de “*percusión*”, “*incisión*”, “*raspado*” y “*rayado*”. Con estas técnicas se retrató el entorno ambiental de una manera simple y sin elementos simbólicos (perceptibles por nosotros<sup>4</sup>). Son figuras hechas con líneas y “manchas”. En estas imágenes hay un material informativo de extraordinario valor, pues muestran especies animales de un paisaje ya extinto.

**2.3.1.1. Percusión:** La gran mayoría de los petroglifos desde los más tempranos, hasta los más tardíos fueron hechos por percusión sin mayor ahondamiento. A simples golpes dados con una piedra más dura que actuaba a manera de martillo se labraron imágenes de diferentes dimensiones, generalmente muy escuetas y sin un orden apa-

<sup>4</sup> El hecho que nosotros no encontremos elementos “conectores” entre imagen e imagen, es un problema nuestro, pues es posible que los que hicieron los petroglifos de esa época, hayan tenido otras formas de lectura y entendimiento.

rente. Esta técnica estuvo presente en todos los tiempos, sólo que en el Formativo desarrolla variantes con herramientas especiales y ejecutadas por “especialistas”, para producir imágenes complejas

Observando con una lupa las características de los efectos del golpe, encontramos que hay diferencias notables, las que se reflejan en el ancho de la línea o de la “mancha”. El efecto característico es el “moteado”, llamado así porque las huellas son como “motas” o pequeñas “manchas” de color más claro que el de la superficie herida, que corresponden al “punto de golpe” (figs. 2,10,11 y 12). Cuando el percutor es más grande, las líneas son gruesas e irregulares y, a la inversa: si el percutor es más chico, las líneas son más delgadas y regulares. Aunque hay otros casos de petroglifos en cuyas líneas aparecen dos tamaños de huellas o “motas”, lo que indicaría que se usaron dos percutores, primero el más pequeño y luego el de mayor tamaño (Fig. 4).

Las imágenes más tempranas responden a ésta técnica y muestran que las herramientas usadas como percutores no eran de mucho peso, pues no lograron mayor profundidad ni detalle. Es interesante ver como la “mancha” comienza a ser usada desde tan temprano para transmitir y representar la noción de volumen o masa (fig. 2). Estos dibujos muestran pequeñas escenas de hombres y animales, rostros con orejas muy grandes (¿”orejones”?), serpientes de una sola línea, círculos concéntricos muy bien trazados, o con un punto en el centro como si se tratase de un ojo, parecido a los ojos simbólicos usados en las imágenes Cupisnique.

**2.3.1.2. Incisión:** En su estado “primario”, esta técnica es la que produjo líneas cortas, más delgadas y de una ligera profundidad. Es posible que su aparición en el Alto de las Guitarras haya sido posterior al uso de la percusión o desarrollo de ésta (fig. 14). Las líneas hendidas son más cortas y más precisas y por eso las imágenes suelen ser más ordenadas, lo que permitiría ser más fáciles de reconocer. Esta precisión, se desarrollará posteriormente con el uso de dos herramientas, una aguda para producir la incisión y otra para golpear sobre aquella. En esta fase sólo veremos el aspecto “primario” de la técnica: El uso de una piedra aguzada a manera de cincel.

El acto simple de golpear una superficie con una herramienta aguzada es cincelar, lo que implica profundizar más y hacer rasgos dobles: uno donde se produce el inicio del impacto, y el otro es su ligera profundización y alargamiento. Inicialmente, esta acción no debió ser “controlada” al no advertir la refracción de la luz, como sí lo fue más tarde, pues la parte más honda tiene un “ángulo de impacto” que refracta mejor la luz. En los petroglifos hechos con esta técnica el acto de golpear debió ser de arriba hacia abajo. Un “cincel” puede ser manejado con la mano izquierda y recibe el golpe que sería dado con el percutor en la mano derecha. Produce mayores detalles o líneas más finas (Fig. 13). Esta técnica debió aparecer casi conjuntamente con el uso del percutor, o ser una variación “afilada” de éste, especializada por el mejor control del ángulo de ataque.

**2.3.1.3.- Raspado.** Pocos son los petroglifos hechos con esta técnica, pero son muy interesantes, tanto por su acabado, por el tema tratado y por sus grandes dimensiones. Uno de los pocos casos que tenemos en Alto de Las Guitarras, es aquel donde aparece una figura antropomorfa, la que podría tratarse de una porra -o algo parecido- de líneas rectas, a la cual se le agregó un círculo en la parte superior para conformar un rostro. También, brazos y piernas, consiguiendo así la apariencia humana (fig. 15) . Es una técnica diferente a lo que llamamos “pulimentación”. En cambio, la “pulimentación” –como técnica- es un acabado de la superficie, más recurrente y aparece en las obras de sociedades ya más desarrolladas y asociadas a obras de mayores dimensiones y variados objetivos.

### **2.3.2.- TÉCNICAS COMPLEJAS DE GRABACIÓN**

Esta fase de la técnica se caracteriza porque entra en relación con varias otras, conjuntamente con otras herramientas para controlar mejor el acabado de la imagen,

haciéndola más sofisticada. En cierta forma, vendría a ser la evolución de las “primarias”, pues los operadores se han especializado, a la par que las herramientas, con la necesidad de representar temas mucho más complejos conteniendo ideas más orgánicas. Esta “evolución” se reflejará en la necesidad de usar las dos manos para controlar mejor las líneas y formas de las imágenes y, paralelamente, en la especialización de las herramientas. Dentro de este *continuum* veremos las siguientes técnicas: Percusión a doble herramienta, cincelado fino y ancho; percusión y restregado, y esgrafiado.

**2.3.2.1 Percusión a doble herramienta.** Tal vez deberíamos decir “a doble percutor” solamente, o especificar cuando entran más de dos herramientas, porque se trata del uso de dos percutores o, más un cincel fino u otro de filo ancho, para labrar una misma imagen, pues por esta variable, de dos o más herramientas, variarán los efectos del “ángulo” de ataque de cada herramienta y debido a esto, también, variará el tamaño de la herida en la superficie pétreo. Existen muchas muestras de este uso combinado, las mismas que ponen en evidencia su recurrencia y la sofisticada intención de buscar los cambios de apariencia de la imagen labrada (Figs. 4, 7, 10, 15 y 16). En las figs. 4 y 15 a, se observa que las lenguas de las respectivas cabezas fueron hechas con líneas finas a cincel fino, igual que la figura geométrica inferior izquierda de la serpiente

### **2.3.2.2. Cincelado fino y ancho.**

Podría tratarse -en algunos casos- de una sola técnica hecha con una misma herramienta de ataque, pero siempre con el golpe de un martillo. Normalmente se trata del uso de un cincel y un martillo, pudiendo ser éste un simple guijarro o -en otros casos- una herramienta bien labrada y funcional (figs. 12,13 7 14). El acto de cincelar implica la acción de dos herramientas: Una con filo en la mano izquierda y otra para golpear, lo que determina líneas y formas más pequeñas, precisas, definidas y con el mayor control del ángulo de ataque por parte de la herramienta cortante. En los petroglifos hechos con esta técnica, cada línea incisa no pasa de .008 (mm) de largo (Fig.19).

Un cincel puede ser una piedra dura con un borde agudo o afilado y el martillo un guijarro con peso. El uso de estas dos herramientas estaba presente desde antes de los tiempos de Sechín y Cupisnique, sociedades donde ya eran más elaboradas, con mayor funcionalidad y especialización. Esto se hace evidente, en la ejecución de obras de variadas dimensiones, que tienen que expresar el contenido simbólico de las imágenes grabadas en la piedra. En la figura 10, se puede observar con mucha claridad la seguridad del trazo, logrando un diseño nítido, de 1 mm. de profundidad (Fig. 14). La fuerte diferencia cromática, entre la superficie patinada de marrón rojizo y el gris claro que aflora después de las incisiones, nos puede indicar su antigüedad.

La herramienta más simple puede ser cualquier punzón o cincel, como los que habrían servido para hacer líneas y pequeñas oquedades, casi con ángulos rectos, como las que aparecen en diversos petroglifos. La grabación que más nos ha interesado es la que está sobre la aleta dorsal del “pescador sagrado” (Fig. 7 y 22). Esta oquedad tiene tres niveles y un hoyuelo, labrados a cincel (Fig. 22 b), no siempre visibles. Como una técnica asociada, tenemos evidencias de que la mayoría de hoyuelos redondos fueron labrados con una herramienta -talvez un cincel sin punta- que giraba (fig. 20) y que, muchos de estos hoyuelos, forman parte del tema del petroglifo.

La mayoría de estas obras rupestres son pequeñas y aparecen muy oxidadas. En el ángulo de embate, aún se puede observar, en algunos petroglifos, los rastos de abrasión o restregamiento para suavizar los bordes. En otros casos, la incisión es tan delicada que pareciera que no llega ni al medio milímetro de profundidad, con bordes tan suaves que se han vuelto a oxidar y la fotografía no puede captar bien la imagen. Las evidencias del trabajo, responden a dos tipos de cincel, uno de punto y otro de “paleta”, éste de corte más ancho. El primero hace líneas angostas y cortas, el segundo las hace desbastando horizontalmente y produce una anchura lineal más o menos homogénea. Con un cincel de punto se pueden hacer pequeñas horadaciones

de diferente profundidad (Fig. 16 b), como en los otros casos, sólo para ser vistas en determinados momentos y en ciertas estaciones (Campana 2004).

### 2.3.2.3. Esgrafiado.

Podemos asegurar que ésta es la más sofisticada de todas las técnicas anteriormente expuestas, pero no la más tardía. Sus antecedentes podrían estar en el “esgrafiado a cincel”, técnica ejecutada por un punzón o cincel de punta fina, utilizado para producir rayas delgadas de muy poca profundidad, casi a manera de raedera y su hallazgo debió ser casual. El grafío, es el artefacto con el que se produce el esgrafiado lineal (fig. 21), el que visualmente nunca se había advertido en una obra rupestre.

En el petroglifo que semeja un personaje con tocado de pez y rasgos simbólicos, está la mejor muestra de la técnica del esgrafiado. Cerca de la aleta dorsal, al lado izquierdo, hay muestras de líneas muy finas, paralelas en su trayecto y de muy leve incisión, con las que entenderemos que fue la obradura de otra técnica, para dar acabados muy refinados que modifican calculadamente el color o la apariencia de un sector de la superficie. Técnicamente hablando, se trata de una raedura con líneas múltiples, más cercanas cuanto más oblicua sea la posición de un instrumento empujado o “jalado” con cierta presión. Al no requerir de percusión, los filos de la raedera o grafío, no se desgastaban ni rompían manteniendo así su finura (fig.22).

En este petroglifo (Fig. 7) no sólo están a la vista las dos técnicas anotadas, que serían las últimas en su ejecución, sino también otras, como la percusión simple, obtenida por un percutor pequeño (Fig. 21 a), otra más compleja a percutor y cincel y, otra, la de “entintado”. Todas están presentes en la superficie que mira al este, pero son más, pues la piedra muestra evidencias de talladura, machacado para emparejar y hacer hoyuelos pequeños sin borde. Es decir, todo tiende a explicar la complejidad técnica presente en este hermoso petroglifo que representa a un ser antropomorfo de rostro felinizado, con colmillos y pico de águila, personaje que parece nadar de suroeste a noreste, con un pez en su mano derecha. En el caso que estamos tratando, las líneas son tan precisas y paralelas que sugieren haber sido hechas con un solo movimiento en arco, de arriba hacia abajo y de izquierda a derecha, en un trayecto aproximado de 28 centímetros, perdiendo presión al final, cuando ya no modificaban el color gris del área (Fig. 21 c).

## 2.4. TÉCNICAS DE BORRADO.

Existen evidencias de acciones para borrar los petroglifos anteriores, las que demostrarían la existencia de dos técnicas: Machacado y pulido. Las diferencias se establecen por el tipo de acabado y sus respectivas herramientas, pues la primera deja una superficie áspera, producida por un machacador. La otra, tiene una apariencia brillante y lustrosa, propia de la pulimentación lograda, posiblemente friccionando con arena fina. No conocemos las causas por las que se tuviesen que borrar los petroglifos existentes, sólo podemos deducir que fueron otros grupos sociales que tenían otros intereses y otra ideología. Es ostensible que los actos de borrado, más fáciles de observar, se hicieran después que las obras de los Cupisnique cumplieran con los objetivos de su ejecución.

Talvez el caso más interesante lo tenemos registrado en “*la gran piedra*”, aquella de de los perfiles (Lámina I. figs. 3, 4 y 5), pues allí hay varios tipos de borrado, en varias épocas y con petroglifos de varios temas. Aquí aparecen restos de borrados cupisniques, para luego grabar otras imágenes del mismo estilo (Fig. 25). Como se podrá observar, antes que dos técnicas para borrar, parecería que son las fases de un proceso. Pero, sucede que en muchos otros casos, después de borrar machacando la superficie, comenzaron a grabar nuevos petroglifos y, luego, las partes superiores de la piedra la pulieron grabando otros petroglifos, unos a percusión, otros por horadación y otros a cincel (Fig. 24). En esta piedra hay alrededor de 236 imágenes grabadas, más

de 6 partes esculpidas, todo para configurar una gran cabeza de jaguar con perfiles diferenciados.

En esta misma piedra encontramos en su parte posterior-inferior, muchos petroglifos Cupisnique de pequeñas dimensiones, elaborados a cincel con una técnica muy depurada (Fig. 25 b). Pero, pareciera que los mismos cupisniques más tardíos borraron –o dejaron a medio borrar- imágenes simbólicas de sus antecesores (Fig.25 a). En ambas circunstancias se observa que no fueron terminados de borrar, lo que es una suerte, porque así podemos advertir y demostrar, aspectos de su fenomenología.

En una piedra que conocemos como “*la mesa del tiempo*”, el estudio de los procesos del borrado muestra aspectos interesantes, pues hay varios conceptos de intervención, en épocas diversas y con objetivos calculadamente previstos. Se puede observar cómo al borrar las imágenes anteriores dejaron algunos, elaborados con mucho refinamiento, a cincelado, con una coloración negruzca, siendo los más antiguos de factura Cupisnique, sobre todo en su lado este (Fig. 26 c). Los que parecieran ser más tempranos están en la parte superior y –extrañamente- la parte oeste, que da hacia un patio de tres niveles, carece de petroglifos.

La piedra muestra haber sido labrada, desbastando varias partes, hasta conseguir cierta forma rectangular con una oquedad en dos niveles, en la parte superior o la mesa, para calcular o medir agua de lluvias, en cuyos bordes interiores labraron petroglifos según los niveles de acumulación. La mayor intervención de borrado respondería a épocas tardías, posiblemente chimúes, pues los petroglifos que grabaron en la superficie altamente pulimentada, son de ese estilo (Fig. 26 b) Este petroglifo aparece en el ángulo superior N.E. (fig. 26 b) y la línea que representa la orina, baja, justamente, por ese ángulo muy pulimentado, rasgo que posiblemente tenga un valor simbólico más complejo.

Para finalizar, debemos aclarar que si este trabajo es introductorio a las técnicas que caracterizan a un lugar tan conocido como “El Alto de Las Guitarras”, es porque no podríamos hacer un análisis de todas sus variables propias, pero, sí creemos haber definido los rasgos técnicos diferenciales que lo tipificarían arqueológicamente. Existen tantas piedras intervenidas con las técnicas anteriormente expuestas, y tantos petroglifos en cada una de éstas, que nos sería imposible hablar de cada una de ellas para lograr un estudio específico de cada intervención.

Lima, 6 de agosto de 2006

Cristóbal Campana Delgado

[ccampanad@hotmail.com](mailto:ccampanad@hotmail.com)

[cmmcampanad@yahoo.es](mailto:cmmcampanad@yahoo.es)

#### **BIBLIOGRAFÍA REFERIDA.**

BEDNARICK, R.G.

1996 Nouvelles récents de la recherche austrelienne en art rupestre. *Internacional newsletter on rock art*, nº 15: pp.26-29. Foix

BIRD, Junius

1963 Pre-ceramic Art from Huaca prieta, Chicaza Valley. *Ñawpa Pacha* I: 29-34. New York

BISCHOF, Hennings

1995 Los murales de adobe y la interpretación del arte de Cerro Sechín. En: *Arqueología de Cerro Sechín, tomo II Escultura*, pp, 125-156. Pontificia Universidad Católica del Perú y Fundación Volkswagenwerk-Alemania. Lima.

BONAVIA, Duccio

1982 *Los Gavilanes. Pre-cerámico peruano: Mar, desierto y oasis en la historia del hombre*

- BOSCH GIMPERA, P.  
1964 El arte rupestre de América. *Anales de la Antropología*: vol. 1: 29-45. México
- CAMPANA, Cristóbal  
1993 Una deidad antropomorfa en el Formativo Andino. A&b. Editores, Lima  
1995 Arte Chavín: Análisis estructural de formas e imágenes. Edit. Universidad Nacional Federico Villarreal. Lima.
- CAMPANA, Cristóbal & Ricardo Morales  
1997 Historia de una deidad Mochica. A&BS.A. Lima
- CARDICH, Augusto  
1964 Lauricocha: Fundamentos para la prehistoria de los Andes Centrales. *Studia praehistorica*: III: 1.171. Buenos Aires
- CONSENS, Mario  
2003 San Luís: el arte rupestre de sus sierras. Fondo Editorial Sanluisenseño. San Luis
- ELERA, Carlos  
1994 El Complejo Cultural Cupisnique: Antecedentes y Desarrollo de su Ideología religiosa. En: *El Mundo Ceremonial Andino*. Luis Millones & Y. Onuki, eds. Ethnological Series 37, pp. 229-257. National Museum of Ethnology. Osaka
- GONZÁLEZ, Albert Rex  
1974 Arte, Estructura y Arqueología. Ediciones Nueva Visión. Buenos Aires. I
- GUFFROY, Jean  
1999 El Arte Rupestre del Antiguo Perú. Ed. IFEA. Tomo 112. Serie: Travaux de l'Institut Français d'Études Andines. Lima
- KAULIKE, Peter, Fernández-Dávila, M. McKay, & R. Santa Cruz  
2000 La Estación del Alto de las Guitarras, Dpto. La Libertad, Costa Norte del Perú, SIARB, Boletín nº 14. La Paz
- KAUFFMANN DOIG, Federico  
1969 Manual de Arqueología Peruana. Ediciones PAISA. Lima
- LAUTARO NÚÑEZ, A.  
1976 geoglifos y tráfico de caravanas en el desierto chileno. *Anales de la Universidad del Norte (Chile)*, nº 10: 147-201. Santiago
- LAMING-EMPERAIRE, A.  
1962 *La signification de l'art rupestre paleolithique. Méthodes et applications*. Edit. Picard & Cie. Paris
- LECHTMAN, Heather  
1984 "Appendix: F. Technical Examination of a Gold Alloy Objet from Chavín de Huántar. En: R. Burger 1984 pp 271-276.
- LINARES MÁLAGA, Eloy  
1966 *El arte rupestre en Arequipa y su relación con el arte rupestre en el sur del Perú*. 33 pp. Arequipa
- MACINTOSH N. W.  
1977 Beswick Creek Cave, two decades later: a reapraisal. *Form in indigeneous art*. (J.P. Ucko edit.): 191-197. Canberra,
- MENGHIN, Oswaldo  
1952 Las pinturas rupestres de Patagonia. *Runa*: V: 21-51. Buenos Aires
- MARRINER, Harry  
2000 "Sitios con Arte Rupestre en el Valle de Subachoque. En: *Arte Rupestre en Colombia*. Año 3, nº 3.
- MORIN, Edgar  
1986 EL MÉTODO: EL CONOCIMIENTO DEL CONOCIMIENTO. Ediciones Cátedra. Madrid
- NÚÑEZ JIMÉNEZ, Antonio  
1986 PETROGLIFOS DEL PERÚ. Panorama Mundial. Vol. II. Editorial Científico-Técnica. La Habana.
- ROE, Peter G.  
1974 *A Further Exploration of the Rowe Chavín Seriation and Implications for North Central COSAT Chronology*. Studies in the Precolumbian Art and Archaeology 13. Dumbarton Oaks, Washington
- ROWE, John H.  
1962 *Chavin Art: An Inquiry into its Form and Meaning*. The Museum of Primitive Art. New York
- SCHOBINGER, Juan & C. J. GRADÍN  
1985 *Arte Rupestre en Argentina. Cazadores de la Patagonia y agricultores andinos*. Ed. Encuentro. Madrid
- SHARON, Douglas, J. BRICEÑO, & K. NOACK  
2003 The "Temple" at Alto de la Guitarra Ravine, Perú. Ken Hedges, ed., Rock Art Papers, Vol. 16. San Diego Museum papers 41, 2003. San Diego.
- SCOTT, Robert Gillam  
1965 DESIGN FUNDAMENTALS. Huntington. R.E, Krieger Publishing Company, New York, (1980)
- SPEED, Harold  
1965 LA CIENCIA DEL DIBUJO. Gustavo Gili Editores . Madrid.
- UCEDA, Santiago, Ricardo MORALES, José CANZIANI & María MONTOYA  
1994 Investigaciones sobre la arquitectura y relieves policromos en la Huaca de la Luna. En Moche: Propuestas y perspectivas. Santiago Uceda/ Elías Mujica Editores. Trujillo-Perú.
- ZEVALLLOS, Jorge  
1990 Petroglifos en la zona costera de Trujillo. *Revista del Museo de Arqueología*. 1:7-23. Trujillo.