



EL MONOLITO GRABADO POKOTIA: CASO DE FALSIFICACIÓN DE UN AUTÉNTICO VESTIGIO PREHISPÁNICO

THE POKOTIA ENGRAVED MONOLITH: A CASE OF FALSIFICATION OF AN AUTHENTIC PREHISPANIC VESTIGE

François Cuyner¹

Este artículo analiza el caso del Monolito Grabado Pokotia, recurrentemente movilizado en los relatos contemporáneos hiper-difusionistas que le atribuyen inscripciones de supuesto origen próximo-oriental antiguo. En oposición a estas interpretaciones, el estudio propone un análisis arqueológico basado en la observación morfo-estilística de la escultura, con el fin de reconstruir su secuencia biográfica. El examen muestra que el monolito se inscribe claramente dentro del *corpus* de la estatuaría Pucara del Altiplano, tanto por sus características iconográficas como por sus convenciones técnicas y formales. En cambio, los dos paneles adicionales de incisiones resultan incompatibles con este marco crono-cultural. Estos añadidos han sido posteriormente reinterpretados dentro de narrativas pseudocientíficas derivadas de tradiciones difusionistas arraigadas en marcos coloniales y orientalistas. El artículo muestra así cómo un objeto arqueológico auténtico puede ser reconfigurado, tanto material como conceptualmente.

Palabras claves: monolito, Pucara, secuencia biográfica, falsificación, difusionismo.

This article analyzes the case of the Pokotia Engraved Monolith, frequently invoked in contemporary hyper-diffusionist narratives that attribute to it inscriptions of supposed ancient Near Eastern origin. Against these interpretations, this study proposes an archaeological analysis based on morpho-stylistic observations of the sculpture, with the aim of reconstructing its biographical sequence. The analysis shows that the monolith clearly belongs to the corpus of Pucara statuary from the Altiplano, both in terms of its iconographic characteristics and its technical and formal conventions. In contrast, the two additional panels of incisions are incompatible with this chrono-cultural framework. These additions have subsequently been reinterpreted within pseudoscientific narratives derived from diffusionist traditions rooted in colonial and Orientalist frameworks. The article thus demonstrates how an authentic archaeological object can be reconfigured, both materially and conceptually.

Key words: Monolith, Pucara, biographical sequence, falsification, diffusionism.

Con el desarrollo de la arqueología procesual a finales de la década de 1950, la lectura difusionista de las sociedades antiguas americanas empezó progresivamente a retroceder para centrarse en las dinámicas y en las particularidades propias de cada grupo cultural. En el marco de los estudios dedicados al mundo andino, las tesis heredadas del siglo XIX fueron especialmente cuestionadas por John H. Rowe en un breve artículo publicado en 1966, donde formulaba una observación que conserva plena vigencia:

La arqueología tiene una tradición demasiado larga y honorable como para entregarla sin protesta a fantasías (...). Al mismo tiempo, si quienes intentamos mantener

estándares razonables de erudición en nuestra investigación nos dedicáramos a refutar en detalle cada afirmación extrema de los difusionistas, no nos quedaría tiempo para realizar un trabajo constructivo por otros caminos (Rowe 1966:334).

Aunque estas narrativas perdieron fuerza durante las décadas siguientes, a partir de los años 2000 se observa un resurgimiento, favorecido por la democratización de Internet y por el contexto posmoderno. La circulación masiva de imágenes y contenidos arqueológicos descontextualizados, así como de videos, podcasts, blogs y el desarrollo de la Inteligencia Artificial, difunde actualmente interpretaciones hiper-difusionistas y pseudocientíficas

¹ Sorbonne Université, Paris, France. francois.cuyner@sorbonne-universite.fr, ORCID: 0000-0002-9856-7931



que explican la emergencia de las sociedades complejas americanas por influencias procedentes del Viejo Mundo (o más allá).

Dentro de esta corriente, el caso del Monolito Grabado Pokotia (Figura 1) resulta particularmente revelador. Movilizado con frecuencia en los discursos hiper-difusionistas como supuesta prueba de contactos transatlánticos en épocas antiguas, este monolito ha sido presentado por algunos autores como la pieza

clave para explicar el desarrollo del sitio monumental de Tiwanaku¹. Sin embargo, hasta la fecha no existe ningún estudio arqueológico detallado que permita discutir la autenticidad de las inscripciones proto-sumerias invocadas, ni situar el objeto dentro de un contexto estilístico y crono-cultural preciso.

La cuestión de la autenticidad del monolito debe, por tanto, ser planteada, así como la de su eventual atribución. El problema no consiste únicamente en



Figura 1. Vistas frontal, lateral y posterior del Monolito Grabado Pokotia. Fragmentos conservados en el Museo de Metales Preciosos Precolombinos de La Paz, colecciones del Gobierno Municipal de La Paz.
Front, side and back views of the Pokotia Engraved Monolith. Fragments preserved in the Museo de Metales Preciosos Precolombinos of La Paz, collections of the Municipal Government of La Paz.

discutir una interpretación difusionista del objeto, sino en distinguir, dentro del propio monolito, los elementos correspondientes a la producción original de aquellos que derivan de posibles intervenciones más recientes que modificaron la escultura. Para ello, el presente estudio se apoya en un examen metódico de la pieza, combinando el análisis morfológico con la reconstrucción de las transformaciones materiales del monolito en relación con las distintas temporalidades que marcaron su trayectoria. El objetivo es determinar si la estatua en sí misma puede ser vinculada a un *corpus* regional prehispánico conocido, y analizar la composición y la cronología de los paneles que hoy sirven a las narrativas hiper-difusionistas y que, al mismo tiempo, entran en resonancia con las sucesivas percepciones del sitio de Tiwanaku a lo largo del tiempo, alternativamente dominadas por el colonialismo, el evolucionismo social, el orientalismo y las teorías raciales.

La persistencia de las matrices difusionistas y su amplificación en el entorno digital del siglo XXI confieren al estudio arqueológico del Monolito Grabado Pokotia una importancia particular para analizar las dinámicas narrativas y poner la materialidad arqueológica al centro de la discusión.

El Monolito Grabado Pokotia: Materialidad y Alteración

El Monolito Grabado Pokotia se encuentra ampliamente citado en las teorías hiper-difusionistas difundidas en Internet². Entre los numerosos *blogs* y páginas pseudo-científicas que pueden encontrarse, emergen dos grandes narrativas. La más frecuente sostiene que la escultura presenta una escritura proto-sumeria que relataría el asentamiento en la región andina de una población procedente de Mesopotamia. Según esta interpretación libre, las inscripciones describen la llegada de un oráculo, presentado como una figura sagrada que transmitiría la verdad, la sabiduría y los mensajes de los dioses a la humanidad. De tal manera, guiaría a su comunidad promoviendo la justicia, la buena conducta y el conocimiento. Considerado el “padre” de los oráculos por quienes defienden esta interpretación, suponen que ocupaba un lugar central en la región andina entre otros oráculos regionales similares, comunicándose con las deidades y los ancestros.

Otra interpretación propone, en cambio, una lectura vinculada a la estrella Eta en la constelación de Carina. La hipótesis plantea que los diseños del

Monolito Grabado Pokotia dan testimonio de una antigua erupción estelar ocurrida hace más de mil años, y que los habitantes de Tiwanaku observaron este fenómeno celestial y lo immortalizaron en el monumento. En relación con otros artefactos procedentes de la región, los motivos en forma de estrella simbolizarían la Cruz del Sur, y los círculos grabados el aumento del brillo de la estrella durante dicha erupción. Claramente atribuido al periodo Tiahuanaco, este monolito tendría, por lo tanto, una función arqueo-astronómica y constituiría la evidencia más antigua conocida de esta erupción registrada en la antigüedad en el hemisferio sur.

Dado que no soy especialista en epigrafía del Próximo Oriente ni astrofísico, mi propósito no consiste en evaluar la validez de estas traducciones y análisis interpretativos, sino examinar la autenticidad arqueológica de la pieza y de las inscripciones que sustentan tales narrativas.

Durante la temporada 2013 de la Misión Arqueológica Pucara-Tiahuanaco (MAP-T), tuvimos acceso completo a la escultura, actualmente conservada en el Museo de Metales Preciosos Precolombinos de La Paz. El objetivo consistió en evaluar los criterios de identificación, de atribución estilística y autenticación mediante un examen macroscópico general. No se trataba de realizar un estudio de microtrazas vinculadas a la cadena operativa -ámbito complementario pero distinto del presente enfoque-, ni de cuestionar los criterios y las causas que intervinieron en la creación o conservación del objeto desde una perspectiva curativa. El proceso adoptado fue de carácter general, morfológico y estilístico, con el fin de identificar marcadores diagnósticos que permitieran determinar la posible autenticidad y antigüedad de la escultura, así como su eventual integración en un *corpus* de producción lítica regional. La cuestión principal consiste en establecer si el artefacto corresponde a una pieza prehispánica auténtica de la región lacustre o a una creación de otra naturaleza.

A lo largo de las partes, la investigación se centrará en tres aspectos:

- El análisis estilístico e iconográfico: mediante comparaciones con la estatuaría del Altiplano, especialmente Pucara, se evaluará si las formas, disposiciones y temas son coherentes con un *corpus* regional o presentan anomalías.
- La observación de la pátina y del desgaste: se identificarán áreas de erosión uniforme y antigua, distinguiéndolas de posibles intervenciones recientes en la escultura o de sus componentes.

- El examen de la secuencia biográfica: más que definir las herramientas empleadas, se buscará establecer una cronología de acciones desde la creación de la escultura hasta eventuales añadidos posteriores.

Esta metodología, basada en el análisis estilístico, la observación material y la comparación con un *corpus* documentado, permitirá distinguir los elementos originales de posibles intervenciones posteriores. Asimismo, será posible proponer una atribución cultural y cronológica con base en elementos factuales, definir una secuencia de eventos y cuestionar una eventual falsificación del objeto.

Contexto museístico y problemática de procedencia

El origen del monolito resulta ser nebulosa. Las páginas web que lo mencionan retoman informaciones procedentes del *blog* personal de Bernardo Victor Biadós Yacovazzo, investigador independiente cuyo sitio está alojado en la University of California, Riverside. Junto con el arqueólogo boliviano Freddy Arce, habrían autenticado asimismo la Fuente Magna, otra pieza controvertida con escritura cuneiforme expuesta en el mismo museo. Pese a diversas solicitudes dirigidas a los responsables institucionales, no fue posible localizar el informe presentado a las autoridades bolivianas ni determinar la fecha de ingreso del monolito en las colecciones. En consecuencia, la información disponible en línea carece de fiabilidad mientras no exista corroboración administrativa.

Actualmente, no disponemos de datos seguros sobre el contexto de su hallazgo. La denominación del monolito relaciona al sector de Pokotia, situado a unos 4 km al sur del sitio arqueológico de Tiwanaku³. Perteneciente al ayllu originario Achaca, ninguno de los interlocutores consultados durante las excavaciones de la MAP-T 2014 conservaba memoria de su descubrimiento. Aunque no puede descartarse un hallazgo accidental -como ocurre con frecuencia en las labores agrícolas-, resulta poco probable que el monolito proceda efectivamente de ese sector. Tampoco existen indicios en la literatura científica de su lugar de procedencia. Al parecer no fue exhumado en un contexto de trabajo arqueológico controlado, no se relaciona con niveles estratigráficos o fecha de descubrimiento. Estos vacíos e incertidumbres constituyen factores

de vulnerabilidad para la atribución cultural del objeto y favorecen su incorporación a relatos pseudoarqueológico.

El calificativo “Pokotia” parece vincularse más bien a una categorización estilística relacionada con un *corpus* escultórico identificado en ese sector arqueológico (Figura 2). A partir de los monolitos registrados en el sector por Maks Portugal Zamora, y siguiendo la clasificación de David L. Browman (1978), Max Portugal Ortiz (1983, 2013 [1998]) definió un grupo crono-tipológico de esculturas Pokotia en la época Tiahuanaco III. Este conjunto reúne esculturas presentes en superficie y, en algunos casos, conocidas desde tiempo antiguo, como los monolitos dispuestos a la entrada del portal de la iglesia de Tiwanaku, exhumados en el siglo XVII cerca de la plaza del pueblo (Cobo 1893 [1653]; IV:71-72; Orbigny 1844; III:338, 347; Orbigny 1847; VIII: Plate 9 figura 5). Aunque el grupo no presenta una uniformidad estilística absoluta, se distingue claramente tanto de las esculturas Yaya-Mama/Pajano (1200–500 AC) como del rigor geométrico de los monolitos antropomorfos Tiahuanaco IV entre 600 y 800 DC (ver entre otros Bennett 1934:460-475; Chávez 2004; Chávez y Mohr-Chávez 1975; Ponce Sanginés 2001; II:295-305; Portugal Ortiz 2013 [1998]:165-275). Cabe señalar que el Monolito Grabado Pokotia no figura en el inventario exhaustivo publicado por M. Portugal Ortiz en 1998 ni en otros trabajos anteriores, lo que podría sugerir un *terminus post quem* para su descubrimiento o, al menos, su difusión a inicio de 2000.

Al homogenizar las categorías de la producción lítica altiplánica en época prehispánica, las esculturas Pokotia pueden integrarse dentro de la estatuaria Pucara (500 AC–300 DC) debido a numerosos rasgos estilísticos, tecno-morfológicos y temáticos compartidos (Cuynet 2025:207-211, 214-217; Kidder 1943:6-10, 22-36; Portugal Ortiz 2013 [1998]:156-165; Valcárcel 1935). Entre estos marcadores de filiación destacan las representaciones antropomorfas en bulto redondo, generalmente individuales y con proporciones estandarizadas a escala humana o en miniatura. Se distinguen así de los bajorrelieves duales de las estelas Yaya-Mama y de las esculturas megalíticas Tiahuanaco. Los volúmenes morfológicos están bien detallados, aunque con pocos elementos sobresalientes. Las partes corporales y los diseños adicionales privilegian formas curvas y ovales, en un estándar de geometrización menos lineal y rectangular que la convención de la estatuaria Tiahuanaco. Las

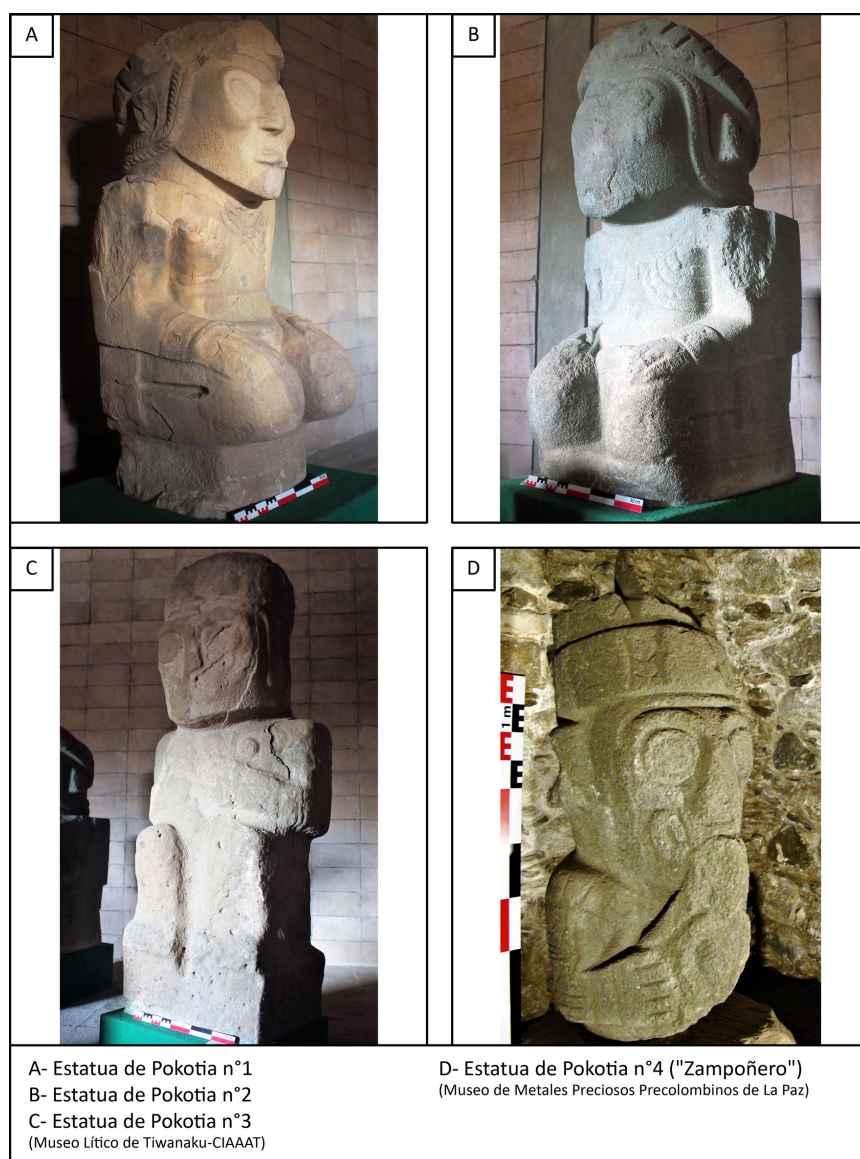


Figura 2. Conjunto de estatuas antropomórficas procedentes del sector de Pokotia, ayllu originario Achaca, Municipio de Tiwanaku.

Corpus of anthropomorphic stone sculptures from the Pokotia sector, ayllu originario Achaca, Municipality of Tiwanaku.

posturas son variables y muestran asociaciones temáticas diversas, desde figuras plenamente humanas hasta híbridos felínicos. Predominan personajes de pie, vestidos de taparrabos de bordes colgantes, y los brazos opuestos sobre el vientre, sosteniendo una cabeza-trofeo o con las manos planas. La cabeza adquiere gran importancia volumétrica, con rasgos faciales regulares y un tocado simple adornado por un motivo zoomorfo central, generalmente una

cabeza de felino orientada hacia arriba. Aunque cada escultura presenta rasgos propios y múltiples variables que permiten individualizar cada pieza, la estatuaria Pucara manifiesta una clara unidad estilística dentro de la cual se integra plenamente la categoría Pokotia (Cuynet 2012:83-214).

Conviene ahora determinar si el Monolito Grabado Pokotia presenta efectivamente las características que permitan incluirlo en este *corpus* regional.

Materialidad y descripción iconográfica

El enfoque descriptivo y analítico se posiciona en el estudio macroscópico de las huellas observables en el monolito, siguiendo la terminología del glosario establecido por el ICOMOS (Vergès-Belmin 2008) sobre alteraciones de la piedra y adaptando la metodología aplicada por Andrea González-Ramírez (2019) al estudio de marcas en litoesculturas prehispánicas andinas (aquí no aplicado a un *corpus*, sino al examen de un caso específico). Se distinguen dos niveles de análisis: por un lado, el estado y tratamiento de la estatuaria en su forma general y de sus elementos iconográficos, con vistas a proponer una posible atribución crono-estilística; por otro lado, el estudio de las incisiones vinculadas a las lecturas hiper-difusionistas (paneles adicionales A y B).

Estado general de la escultura

La escultura corresponde a una estatua antropomorfa en bulto redondo, fragmentada en tres partes. Una fractura rectilínea separa la cabeza del torso a la altura del cuello, mientras que otra, oblicua, divide el tronco y la pelvis de los miembros inferiores (de la parte posterior de los muslos hasta debajo de las rodillas). Reposa sobre una base rectangular. La cabeza mide 26 cm de altura, el tronco 59 cm, y el fragmento que incluye los pies y el soporte alcanza 35,5 cm de altura en su cara anterior. Esto permite estimar una altura mínima total de 120,5 cm. La anchura máxima, a nivel de los hombros, alcanza 24,5 cm, y la profundidad en la delimitación entre los pies y el pedestal es de 14,5 cm.

El estado general de conservación es bajo, con numerosas alteraciones y degradaciones visibles. Las fracturas muestran pérdidas de materia (en el cuello, hombro izquierdo y tibias), aunque ciertas porciones aún pueden ensamblarse (como en la fractura inferior de las piernas), permitiendo restituir la forma original de la escultura. Otros sectores evidencian daños mecánicos con pérdida de materia, particularmente en la cabeza: falta la parte izquierda del cráneo, y la cara aparece muy deteriorada (ojo izquierdo, boca), cuando no completamente perdida (nariz, orejas). En contraste, la parte posterior de la cabeza está bien preservada, lo que podría indicar una alteración intencional del rostro más que una alteración producida por agentes naturales. Esta diferencia genera un aplanamiento artificial del rostro por desaparición de los relieves anatómicos originales.

Aunque el tronco y los miembros inferiores también presentan pérdidas de materia (todo el hombro izquierdo, en menor medida el derecho, la parte superior del torso y la esquina posterior del soporte inferior), su estado es relativamente mejor y conserva más elementos morfo-iconográficos observables. El tratamiento digital de las imágenes (plug-in DStretch v7.1 del software ImageJ v1.43i-0) permite identificar posibles huellas de impactos en la parte frontal del torso, por pequeñas depresiones circulares superficiales (Figura 3). Estas marcas no aparecen en la cara opuesta del fragmento, lo que sugiere nuevamente un tratamiento diferenciado de las superficies.

La escultura presenta además un desgaste superficial generalizado. En algunos sectores, los volúmenes morfológicos y ciertos bajorrelieves iconográficos no son perceptibles y solo pueden distinguirse mediante luz rasante o tratamiento fotográfico. Esto ocurre especialmente en los detalles del vientre, la cintura y los dedos de los pies. El desgaste es uniforme y parece resultar de un proceso natural prolongado. Un fenómeno similar afecta los relieves y aristas en las fracturas y zonas faltantes de los tres fragmentos, lo que sugiere una fragmentación antigua y simultánea de la estatua.

A este desgaste se suma una pátina oscura, característica de una composición ferruginosa, distribuida uniformemente en toda la superficie, incluyendo los espacios de fractura. Sin embargo, se identificaron rayaduras en la parte posterior del tronco, específicamente en los omóplatos, taparrabos y codos. Estas podrían corresponder a manipulaciones recientes del fragmento sobre superficies duras e irregulares, que habrían eliminado localmente la pátina. Otro conjunto de rayaduras rectilíneas y paralelas aparece en el rostro, entre el pómulos derecho y el límite nasal (Figura 3E), probablemente producto de una acción deliberada o de una limpieza inadecuada con instrumento metálico.

Descripción morfológica de la estatua

El Monolito Grabado Pokotia pertenece a la categoría de estatuaria antropomorfa de pie. El personaje aparece en una actitud estática, con los brazos a lo largo del cuerpo.

El fragmento superior corresponde exclusivamente a la cabeza. El rostro presenta una apariencia cuadrangular, aunque con curvas y un redondeamiento

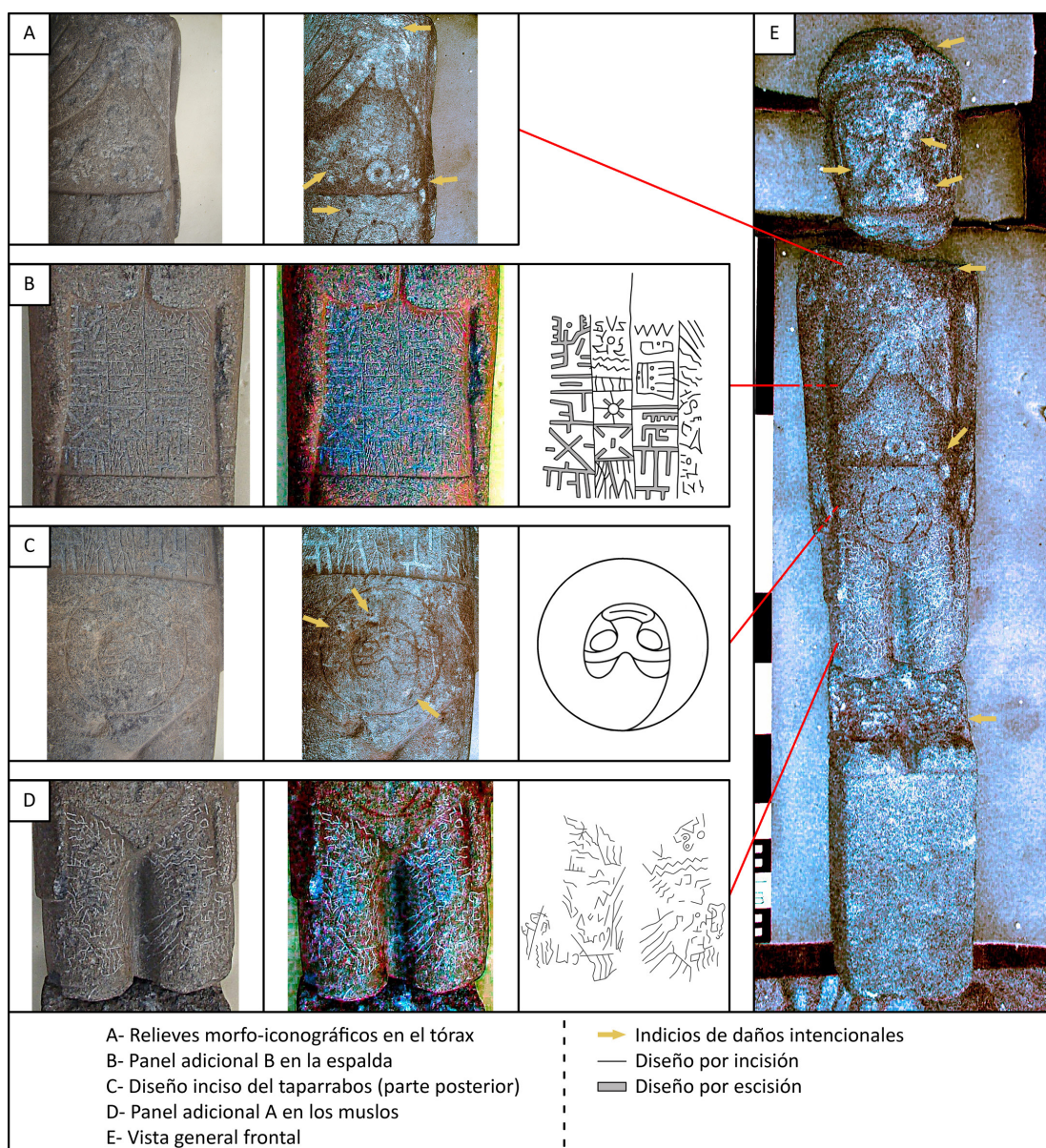


Figura 3. Análisis con el plug-in DStretch v7.1 del software ImageJ v1.43i-0 de las alteraciones de superficie y detalles morfo-iconográficos.

Analysis of surface alterations and morpho-iconographic details using the DStretch v7.1 plug-in for ImageJ v1.43i-0.

de los ángulos que atenúan la rigidez geométrica y confieren volumen a las partes anatómicas.

Pese al deterioro de la superficie, se distinguen cejas unidas a la altura de la arcada superciliar, formando un diseño en Y con el caballete nasal. Aunque la nariz ha desaparecido, conserva indicios de una delimitación triangular que sugiere una representación maciza. Los pómulos son prominentes y delimitan

la parte inferior de los ojos. El ojo izquierdo está casi borrado, pero el derecho permite identificar los estándares de representación. Adoptan una forma de anillo ovalado en ligero bajorrelieve delimitado por una incisión interna del globo ocular. La boca, muy deteriorada, parece haber tenido forma rectangular u oval alargada, con una incisión central que marca la unión de los labios. El personaje habría sido

representado con la boca cerrada, sin dientes ni caninos prominentes, rasgos zoomorfos frecuentes aunque no sistemáticos en la escultura andina prehispánica y especialmente en la categoría del Devorador Pucara (Cuynet 2012:134-140).

El contorno del rostro está delimitado por una banda estrecha en ligero bajorrelieve que recorre la frente y los lados hasta la mandíbula. Este elemento -recurrente en la estatuaría Pucara e interpretado como un chullo (Valcárcel 1932a:20)- separa el rostro de las orejas, hoy fracturadas. Solo subsisten pequeños relieves que sugieren una forma ligeramente curvada, compatible con la representación de pabellones auriculares prominentes. El personaje lleva un tocado simple, compuesto en su parte inferior por una banda ancha en relieve que rodea el cráneo. En el centro de la frente aparece un relieve redondeado en su parte superior, aunque su deterioro impide una identificación precisa. El resto del tocado carece de ornamentación; destaca únicamente su forma general en “pan de azúcar”, es decir, en cono alargado con el vértice redondeado hacia la parte posterior del cráneo. Esta zona es plana y muestra una cabellera compuesta por seis bandas rectangulares delimitadas por incisiones rectilíneas verticales que terminan en la nuca.

Debido a la fractura que separa la cabeza del tronco y al deterioro del torso y de los hombros, no se puede determinar si existía un ornamento de cuello. Los brazos están tratados en relieve, sin elementos salientes, destacándose únicamente los codos angulosos. La superficie de los miembros superiores es relativamente plana, sin añadidos iconográficos. Las manos, apoyadas sobre las caderas, presentan un tratamiento muy simple: dedos de extremos redondeados, sin uñas, separados por surcos rectilíneos incisos. En el torso, la caja torácica aparece claramente representada en ligero relieve. Las costillas, formadas por bandas curvas y planas de anchura constante, están separadas entre sí por incisiones regulares. Actualmente son visibles cuatro pares que convergen hacia el esternón, marcado por una protuberancia central redondeada en la parte inferior del tórax. El tratamiento digital de las imágenes (Figura 3A) permite además identificar un anillo perfectamente circular en el centro del abdomen, correspondiente al ombligo. Aunque muy desgastado, conserva un pequeño bajorrelieve con depresión central.

En la cara posterior del espacio dorsal, los únicos elementos anatómicos representados son las escápulas. Contiguas, están separadas por una ranura vertical que genera el relieve, mientras el resto permanece

plano hasta su conexión con los hombros y la parte superior de los brazos. Cada escápula presenta una forma cuadrangular con ángulos redondeados y una ligera curvatura inferior antes de dar paso a la espalda. En este espacio dorsal, completamente plano, se sitúa el panel adicional B de incisiones, que será analizado más adelante.

El personaje lleva un taparrabos en forma de calzón, cuyos bordes laterales caen sobre los muslos. La prenda presenta pares de diseños iconográficos incisos en el centro de las partes frontal, posterior y laterales, descritos en la sección siguiente.

La observación de las piernas requiere ensamblar el fragmento medio con la base de la escultura. A pesar de las pérdidas de materia, se reconocen piernas juntas, delimitadas por una profunda ranura vertical en las caras anterior y posterior que les confiere relieve (sin ser separadas). Los muslos presentan volumen, y las rodillas están apenas indicadas en la parte anterior, con un ángulo inverso al de los codos. En la cara anterior de los muslos y de las rodillas, así como en la cara externa del muslo derecho, se dispone el panel adicional A. El maléolo se indica mediante un pequeño relieve hemisférico en la parte externa de los pies. Aunque muy degradados, los dedos aparecen delimitados por incisiones verticales dentro de una forma rectangular (especialmente visibles en el pie izquierdo), mientras los talones son más redondeados.

Por último, las dimensiones de los pies coinciden con la base de la escultura, delimitada por una incisión horizontal perimetral. El soporte adopta la forma de un clavo paralelepípedo rectangular de 30 cm de altura, con caras lisas y aristas rectas. Su superficie carece de elemento iconográfico, pese a un buen acabado.

Tratamiento de las incisiones iconográficas y análisis de los paneles adicionales

Además de los volúmenes morfológicos que constituyen la representación del sujeto, la escultura presenta elementos iconográficos adicionales realizados mediante incisiones superficiales. Pueden distinguirse tres categorías según la técnica empleada y los temas representados.

La primera categoría reúne las incisiones asociadas directamente a los relieves de la estatua. Están ejecutadas con gran precisión, mediante un trazo regular de aproximadamente 0,5 cm de ancho y 0,2 cm de profundidad, dimensiones constantes independientemente del motivo. Se emplean tanto en detalles morfológicos (como en los ojos o los

espacios intercostales) como en motivos iconográficos adicionales. El examen macroscópico revela una sección en U con aristas redondeadas, señal de una degradación uniforme a lo largo del tiempo y un desgaste coherente con los relieves de la escultura. En el interior de estas incisiones se observa, además, la misma pátina ferruginosa.

Estas incisiones configuran tanto diseños geométricos simples como composiciones figurativas más complejas. Se observan, por ejemplo, en la banda del tocado, decorada con líneas oblicuas paralelas distribuidas regularmente alrededor de todo el perímetro. El mismo tipo de incisiones aparece en ornamentaciones de muñecas y tobillos, representadas mediante pares de líneas paralelas asociadas a las articulaciones. Aunque perfectamente visibles en las manos, resultan más discretos en los miembros inferiores por el estado de conservación. También existe una ornamentación geométrica en los bordes laterales del taparrabos: en prolongación del eje de las manos, se distinguen tres incisiones verticales paralelas en líneas rotas que forman un motivo en zigzag. Su ejecución es precisa y se repite de manera idéntica en ambos lados de la prenda, cada banda delimitada manteniendo una anchura constante a pesar de las variaciones de orientación.

En el centro de las caras anterior y posterior del taparrabos aparece la misma composición figurativa zoomorfa. Muy atenuada por el desgaste general de la superficie, se expresa únicamente mediante un conjunto de líneas incisivas. Con luz rasante y tratamiento digital de las imágenes (Figura 3C), se identifica al centro de la composición una cabeza felina de frente, invertida y orientada hacia la parte superior de la escultura. Simplificada y geometrizada, presenta una organización semejante al rostro antropomorfo de la estatua, articulando la forma en Y de las cejas con un espacio nasal triangular. Los ojos retoman igualmente una forma oval, sin que sea perceptible una posible incisión interna adicional. La boca, parcialmente borrada, sigue la curva inferior del rostro y conserva la incisión central de la separación labial. Las orejas semicirculares, prominentes y adosadas al arco superciliar, se representan en vista frontal, sin detalles internos del pabellón auricular.

El cuerpo de la criatura se figura mediante un círculo perfecto que rodea la cabeza felina. En el lado derecho, la curva de la línea facial se prolonga más allá de la oreja hasta conectarse al contorno corporal. Este tratamiento confiere al conjunto una apariencia híbrida que evoca un cuerpo serpentiforme rodeando

el rostro felino y terminado en una cola afinada. Esta identificación constituye un elemento clave para relacionar la pieza con el *corpus* conocido del Altiplano prehispánico y contribuir a su atribución crono-cultural. El espacio caudal permanece liso, solo se perciben rayaduras y depresiones circulares vinculadas al deterioro superficial.

El conjunto de esta primera categoría de incisiones resulta plenamente coherente, tanto por su técnica como por su localización en relación con los elementos morfológicos de la escultura.

La segunda categoría de incisiones corresponde a los elementos que componen el panel adicional A (Figura 3D), situado en la parte anterior de los muslos así como en el lado del muslo derecho. El panel está estrictamente delimitado por el borde inferior del taparrabos y sus relieves laterales, mientras que su límite inferior coincide con la fractura que separa el fragmento medio de la parte inferior de las piernas. En este espacio, la densidad de incisiones es máxima, y carece de organización u orientación definida. Ninguna de estas marcas aparece en otras superficies conservadas de los miembros inferiores.

La técnica de ejecución difiere de la primera categoría: se trata de líneas finas grabadas sobre la roca, de unos 0,2 cm de ancho y profundidad. Por otra parte, este conjunto adicional A no presenta el mismo grado de desgaste que los elementos anteriormente descritos. Carecen de pátina interna, muestran al interior de las líneas una superficie clara, sin depósitos. Las aristas son vivas, y el perfil en V de las incisiones sugiere una ausencia de erosión y el empleo de herramientas de punta aguda o filo cortante.

Los diseños consisten principalmente de líneas rotas, de trazado irregular, a veces agrupadas por pares o en mayor número. También se observan pequeños círculos irregulares, líneas ondulantes en S y composiciones perpendiculares, solo formas geométricas. Este conjunto revela una falta de habilidad técnica en comparación con la alta precisión de las incisiones de la primera categoría.

Esta geometrización estricta se encuentra también en la tercera categoría de incisiones, que caracteriza el panel adicional B (Figura 3B). Se localiza en la parte inferior de la espalda y está delimitado por los relieves de los omóplatos, de los brazos y el borde recto del taparrabos. El panel combina motivos geométricos ejecutados con líneas finas similares a las del panel A y otras formas realizadas mediante líneas más anchas, principalmente en el margen izquierdo. Estas últimas implican una extracción

mayor de material (escisión) y generan ranuras de fondo plano de aproximadamente 0,7 cm de ancho y 0,2 cm de profundidad. En esta técnica, las paredes forman un ángulo recto con el fondo y no presentan erosión ni pátina visible.

El espacio se organiza en cuatro columnas delimitadas por incisiones más o menos rectas. La línea vertical mediana se prolonga hacia la parte superior de la estatua, con una ligera desviación, siguiendo el surco entre ambas escápulas del personaje. Se reconocen las mismas formas geométricas básicas que en el panel A, junto con composiciones puntuales más complejas que combinan cuadrados, cruces, tramas lineales y zigzags, siempre dentro de un registro estrictamente geométrico. Estas composiciones aparecen exclusivamente en el panel adicional B.

Atribución Crono-Cultural y Persistencia de Narrativas

A partir de la observación de las características morfo-tecnológicas, es posible elaborar una secuencia biográfica. Esta herramienta metodológica no se limita a la cadena operativa en sentido estricto, tal como se utiliza con frecuencia en arqueología para designar las fases de concepción y fabricación de un artefacto -noción que, por lo demás, ha sido objeto de críticas (Desrosiers 1991; Djindjian 2013). Tampoco se reduce al enfoque social de la biografía cultural de un objeto, centrada en las transformaciones de usos y significados a lo largo del tiempo (Gosden y Marshall 1999; Kopytoff 1986), sino que articula precisamente ambas perspectivas.

En este trabajo, la secuencia biográfica se entiende como una herramienta aplicada específicamente a una pieza descontextualizada cuya trayectoria cultural es trunca. Se define como una sucesión cronológica global, no exhaustiva sino ordenada y materializada, de los eventos (intencionales o no) que modificaron el artefacto desde su creación hasta su estado actual, integrando tanto las fases de elaboración como las alteraciones físicas y conceptuales en la medida en que estas dejaron huellas observables. Se posiciona como un concepto intermedio, ya que trasciende el marco de la cadena operativa creativa, aunque es más restringido en su ámbito que la biografía cultural. Considera las principales etapas de percepción, uso, transformaciones, alteraciones, desplazamientos, restauraciones y procesos tafonómicos que han jalonado la existencia de la escultura y de los cuales el objeto conserva trazas materiales. Se aproxima al

concepto de *life-history* propuesto por Ruth Tringham (1995:98) para las viviendas prehistóricas, y se inscribe, a escala del objeto aislado, en el marco de la historia material de las colecciones (Proust 2023). Así, incluso un artefacto descontextualizado desde largo tiempo y sin documentación puede, mediante su estudio, proporcionar una secuencia biográfica más o menos detallada según los indicios conservados. Por tanto, el objetivo consiste en reconstruir parcialmente las principales etapas de la vida de un objeto cuya historia no se conoce o solo de manera fragmentaria. Con base en esta secuencia biográfica y la identificación de las características morfológicas e iconográficas, resulta posible sostener una atribución crono-estilística inicial, identificar eventos de modificación física y aproximarse a las concepciones culturales que marcaron su trayectoria.

Si bien estos principios metodológicos pueden aplicarse con éxito en ciertos estudios -como el análisis de las cabezas clavadas de Chavín de Huántar (González-Ramírez 2019:5-6)-, en el caso del Monolito Grabado Pokotia los resultados permanecen fragmentarios debido al estado de conservación de la escultura, la ausencia por completo de contexto arqueológico y, cabe admitirlo, el enfoque macroscópico adoptado aquí. No obstante, los elementos descritos permiten esclarecer algunos aspectos fundamentales de la secuencia biográfica del monolito.

Secuencia biográfica y comparación con el *corpus* regional

El desgaste general de la superficie impide identificar en la actualidad huellas relacionadas con las etapas de talla y las herramientas empleadas. Si bien ciertas técnicas han sido documentadas para esculturas prehispánicas del Altiplano (Cuynet 2012:191-196; Protzen y Nair 2013:154-174), no parece posible transponerlas sin un verdadero estudio traceológico sistemático. La cadena operativa resulta, por tanto, difícil de reconstruir en detalle para este artefacto. Tampoco existe, hasta donde sabemos, un estudio petrográfico que permita caracterizar la roca o determinar su procedencia geológica. A primera vista, podría ser una roca sedimentaria tipo arenisca gris, por su textura sacaroidea y la presencia de delaminación visible en la parte de la base.

No obstante, la primera etapa de la secuencia biográfica corresponde obviamente a la creación de la escultura en bulto redondo, con sus relieves morfológicos, a partir de un bloque inicial. El

rigor formal y el dominio técnico evidencian la intervención de un especialista formado en las técnicas de talla. Pese al deterioro de la pieza, los elementos conservados permiten vincularla con una norma crono-estilística precisa⁴. La estandarización en la forma de personaje y de los diseños asociados revela la existencia de normas estrictas de producción y una limitada libertad artística en comparación con otras esculturas regionales.

En efecto, todos los elementos morfológicos del rostro (especialmente los ojos anulares y las cejas en Y), así como el tocado, la cabellera, las manos, el taparrabos, los omóplatos y los pies, corresponden al *corpus* de la estatuaria Pucara (Cuynet 2012: Tabla 11). La forma craneal en pan de azúcar, asociada al motivo de la banda retorcida (sugerido por las incisiones oblicuas) corresponde claramente a la categoría P1-Niño (Cuynet 2012:88-89, Plates 1-2; Kidder 1943: Plate VI figuras 3-4; Portugal Ortiz 2013 [1998]:156-164). La posible presencia de orejas prominentes reforzaría aún más esta filiación estilística. Asimismo, el taparrabos de bordes colgantes es recurrente en la representación antropomorfa Pucara y se distingue de la ropa más larga propia de los monolitos Tiahuanaco. La ornamentación en zigzag de la pieza es frecuente y ha sido documentada tanto en la estatuaria Pucara de la región de Puno como en contextos de ocupación en la Provincia de Chumbivilcas (Núñez del Prado Bejar 1971:28-29; Valcárcel 1932a:23). Una recurrencia comparable puede señalarse en el modo de representación de los ornamentos de muñecas y tobillos -presentes también en las figuraciones antropomorfas e híbridas de la cerámica Pucara-, así como por la indicación del maléolo en relieve (Chávez 1992:205, 248; Cuynet 2012:91, 104, 125, 137-138).

Otros marcadores iconográficos del Monolito Grabado Pokotia son menos frecuentes, aunque igualmente atestiguados en la producción Pucara. La representación de las costillas y del ombligo anular constituye, en particular, un rasgo compartido con otras esculturas del área de Pokotia (Figura 2), como los personajes arrodillados n.º 1 y 2, así como la estatua n.º 4 (Portugal Ortiz 2013 [1998]:152-155). Si bien este marcador confiere coherencia al conjunto local, la curvatura de la caja torácica se vincula más a la de la estatua descarnada (Figura 4C) y del Devorador hallados en Pukara (Franco Inojosa 1940:138; Valcárcel 1925:19, 1935:28, figura 13). Este rasgo morfológico también se observa ocasionalmente en representaciones humanas en la cerámica Pucara

(Chávez 1992:246, 259), así como en las estelas de Khonkho Wankane (Ohnstad 2011:Figuras 4-5). No obstante, un paralelo aún más estrecho puede establecerse con un fragmento de escultura Pucara conservado en el Museo Inka de Cuzco (por su postura) y con el busto de la estatuilla de Totorá (Figura 4A-B), ambos procedentes del mismo sector de la Provincia de Chumbivilcas (Delgado 2004:203-204; Hostnig y Cuynet 2022:113-116; Rowe 1958:258-259). En este último caso, coinciden perfectamente con el Monolito Grabado Pokotia la forma anular del ombligo y la conexión de las costillas con el esternón.

La postura del personaje, con los brazos a lo largo del cuerpo, resulta coherente con las producciones auténticas del Altiplano. Esta disposición aparece en diversas categorías de la estatuaria Pucara -tanto en figuras activas como en personajes aparentemente pasivos (Cuynet 2012: Tablas 6-8)-, retomada más tarde en ciertos monolitos Tiahuanaco como el Monolito Suñawa (Guengerich y Janusek 2021). El hecho de que este marcador de posición se encuentra en las producciones de ambos periodos puede indicar una posición intermedia del Monolito Grabado Pokotia, quizás realizado durante el final del periodo Pucara, o puede indicar que tal postura consiste en un tema antiguo que se siguió representando a lo largo del Formativo Tardío y luego pasó a Tiahuanaco.

Uno de los elementos más significativos para la atribución crono-cultural se encuentra en la imagen situada al centro del taparrabos. El diseño identificado corresponde a una variante del tema iconográfico del *suche*, bien conocida en la producción Pucara (Browman 1978; Chávez y Mohr-Chávez 1970: figura 10; Cuynet 2012:438-446; Valcárcel 1932b). Sujeto principal de las estelas de este periodo, su imagen aparece también de manera reiterada como elemento secundario de detalle, tanto en las esculturas como en la cerámica. Que sea su forma, organización o asociación temática, se presenta siempre híbrida combinando una cabeza de felino con un cuerpo serpentiforme. En el Monolito Grabado Pokotia, el motivo articula una representación figurativa de la cabeza, vista de frente, con una geometrización simplificada del cuerpo enrollado. Pese a la gran diversidad conocida del tema, es posible reconocer exactamente la misma composición iconográfica en la parte posterior de la estatua A de Waraq'oyoq Q'asa (Figura 4D), nuevamente procedente de Chumbivilcas (Núñez del Prado Bejar 1971:28).

Solo la considerable altura de la base rectangular podría parecer atípica para una escultura de estas dimensiones. Probablemente funcionó como clavo

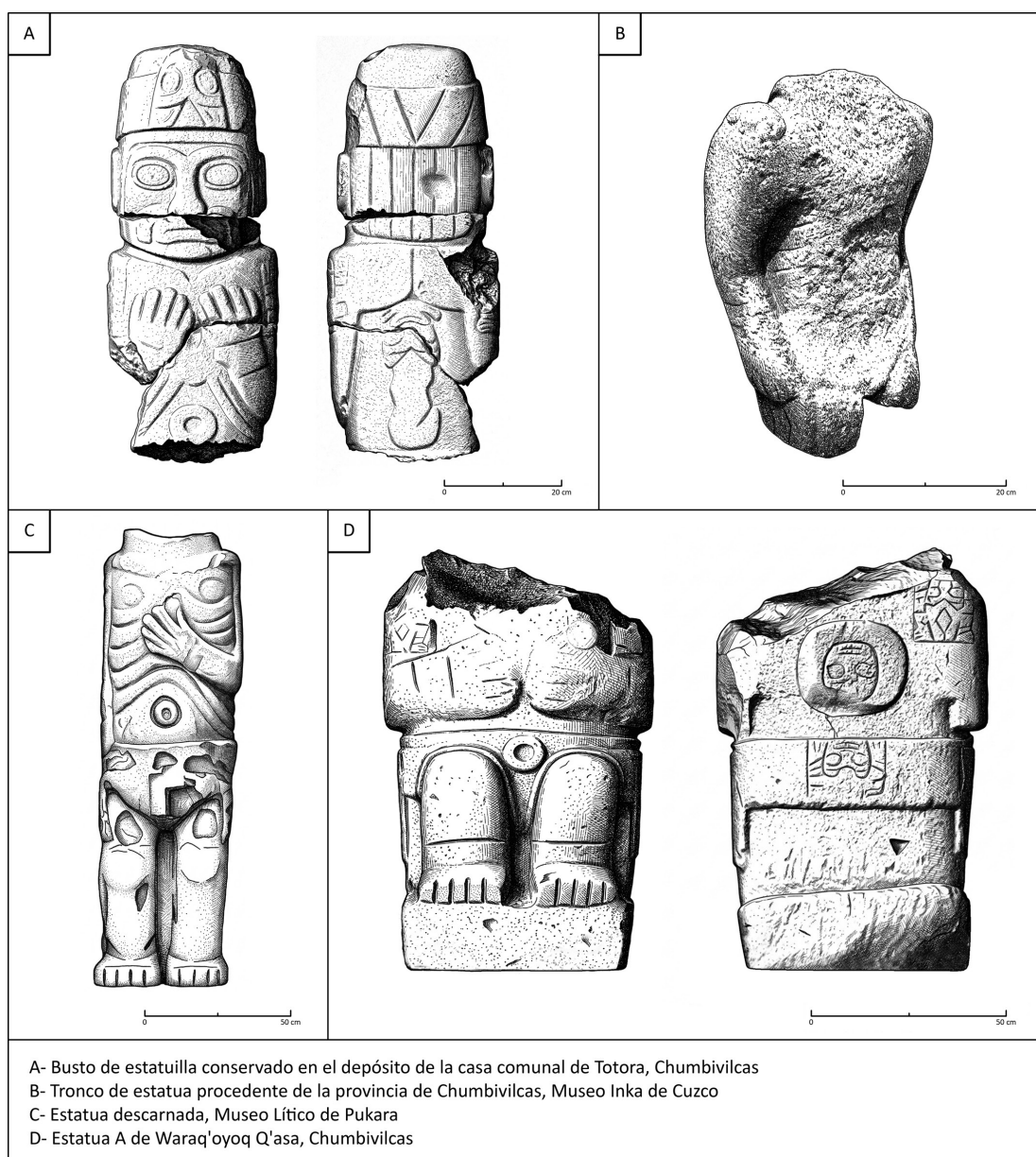


Figura 4. Ejemplos de estatuas Pucara que comparten rasgos iconográficos con el Monolito Grabado Pokotia. Dibujos del autor, basados en bocetos originales, CAD asistido por la IA Google Gemini modelo 3.0-flash, 2026.

Examples of Pucara statues sharing iconographic features with the Pokotia Engraved Monolith. Drawings by the author, based on original sketches, CAD assisted by Google Gemini AI model 3.0-flash, 2026.

para fijar la pieza en el suelo o en un espacio acondicionado. Sin embargo, la escultura Pucara y la producción monolítica Tiahuanaco presentan una gran variedad de soportes y basamentos (Cuynet 2012:186; Franco Inojosa 1940:134, 137-142). En este caso, la masividad de la base parece indicar una función estática de la escultura y una posición fija

dentro del paisaje ritual original. En consecuencia, el imponente clavo del Monolito Grabado Pokotia no constituye un rasgo excepcional, sino una variante compatible con la diversidad tipológica regional de las esculturas prehispánicas.

En suma, el Monolito Grabado Pokotia reúne numerosos elementos iconográficos y morfológicos

que, considerados individualmente, se encuentran documentados en la producción cultural Pucara. Aquí aparecen articulados de manera coherente para conformar una pieza singular, dentro del respeto de las codificaciones estilísticas de dicha tradición. Su ejecución fue realizada por individuos plenamente familiarizados con las normas de creación de esta categoría escultórica del Altiplano andino, lo que le confiere una autenticidad conceptual.

La segunda etapa de esta secuencia biográfica corresponde al periodo de utilización de la escultura, posterior a su creación. Al encontrarse descontextualizada, no es posible conocer con precisión los detalles de esta fase. Sin embargo, puede identificarse a partir de las huellas de desgaste y de la presencia de pátina presente sobre los elementos vinculados con su autenticidad conceptual. El examen macroscópico revela una erosión generalizada de la superficie, de los relieves morfológicos y de las incisiones iconográficas asociadas. Las microalteraciones, el redondeamiento de las aristas y las microfisuras superficiales testimonian un envejecimiento natural compatible con una exposición prolongada de la roca a los factores ambientales regionales. En ausencia de estudios complementarios, resulta difícil establecer si durante el periodo de uso el monolito permaneció en un espacio cerrado o al aire libre, o determinar qué parte del desgaste podría relacionarse con un eventual enterramiento posterior del artefacto. No obstante, la homogeneidad del deterioro indica una temporalidad de varios siglos. Asociada a la coherencia estilística demostrada anteriormente, esta evidencia resulta compatible con la cronología del periodo Pucara, entre 500 AC y 300 DC. Todo indica, por tanto, que el Monolito Grabado Pokotia constituye una escultura cronológicamente auténtica.

La tercera etapa de la secuencia biográfica concierne a la fase de destrucción intencional de la estatua que pudo haberse desarrollado en una o varias etapas. En efecto, una escultura monolítica de estas características no se fragmentaría accidentalmente en tres partes. Los daños observables en la Figura 3 son de distinta naturaleza y podrían remitir a diferentes episodios. La decapitación de estatuas prehispánicas está bien documentada en el *corpus* Pucara y, en algunos casos, vinculada a creencias populares persistentes en comunidades andinas hasta el siglo XX (Núñez del Prado Bejar 1971:24). Así, dentro del *corpus* inventariado de estatuas Pucara, el 52% carece de cabeza y, de 108 piezas registradas, 73 se

encuentran fragmentadas (incluidas varias cabezas aisladas, Cuynet 2012:198-199). Asimismo, la diferencia de conservación entre las caras anterior y posterior del Monolito Grabado Pokotia podría indicar un enterramiento parcial: la parte posterior habría permanecido protegida en el suelo, mientras la frontal quedó expuesta a la erosión climática. El enterramiento de esculturas líticas andinas también está documentado en Tiwanaku, posible lugar de procedencia de la pieza. En relación con la extirpación de idolatrías, el Monolito Ponce presenta una cruz grabada sobre el hombro derecho, ejemplo elocuente de las prácticas evangelizadoras del siglo XVI (Ponce Sanginés 2001; II:300).

Por otra parte, la comparación entre la parte posterior de la cabeza y el rostro muestra además daños que exceden la erosión natural. El centro del tocado y la región nasal presentan huellas de martillado intencional, rasgo documentado también en otros monolitos Tiahuanaco. Asociados a episodios de destrucción arquitectónica en el sitio monumental, John W. Janusek propone la existencia de rituales prehispánicos de sacrificio simbólico de los monolitos mediante la ablación de la nariz de las figuras (Janusek 2004:254-256). Las prácticas de degradación escultórica están, por tanto, bien atestiguadas en el Altiplano para periodos antiguos, y el Monolito Grabado Pokotia pudo haber sido objeto de una o varias de ellas. En cualquier caso, la presencia de desgaste y pátina sobre las fracturas indica una destrucción antigua, compatible tanto con contextos prehispánicos como coloniales.

Sigue un prolongado periodo de abandono y desaparición de la escultura que configura la cuarta fase de la secuencia biográfica. Ni los relatos de exploradores del siglo XIX ni la arqueología americanista de inicios del XX mencionan formalmente este monolito. Tampoco los inventarios regionales realizados mediante prospecciones extensivas o excavaciones arqueológicas aportan información sobre su existencia. El Monolito Grabado Pokotia permanece ausente del panorama académico hasta finales del siglo XX. Su redescubrimiento pudo haber sido accidental, quizás durante trabajos rurales, permaneciendo inicialmente restringido al ámbito privado de sus descubridores antes de incorporarse a las colecciones del museo. En esta hipótesis, las pequeñas depresiones sin pátina observadas en el tórax y el abdomen podrían corresponder a impactos recientes producidos por herramientas metálicas durante su exhumación fortuita (Figura 3A).

Falsificación y legado de la visión colonial en las narrativas hiper-difusionistas

Probablemente fue tras este redescubrimiento cuando se realizaron los paneles adicionales de incisiones. Esta quinta etapa de la secuencia biográfica revela dos intencionalidades distintas, posiblemente contemporáneas aunque imposible de datar con precisión.

Como se ha señalado, el panel adicional A está formado por líneas rectilíneas, motivos angulares y formas repetitivas dispuestas caóticamente y sin relación con los estándares Pucara. Sus aristas son netas y carecen de desgaste. Además, las incisiones cortan la pátina antigua y dejan visible una superficie interna más clara. El conjunto se limita a la zona superior de los muslos y al fragmento medio de la estatua, sin extenderse a las piernas ni a la cara posterior. Debió realizarse, por tanto, después de la erosión natural y de la fractura del monolito. Su localización en la parte superior de los muslos, la evidente falta de técnica en la excusión, el carácter exclusivamente geométrico y desordenado de la composición sugieren una intervención ajena a las normas creativas Pucara, más cercana al vandalismo o al grafiti que a una producción iconográfica significativa, mediante la alteración física del artefacto.

El panel adicional B, aunque comparte los mismos indicios de una ejecución reciente, responde a una lógica más organizada, planificada con la intención de integrar la escultura en una nueva narrativa. Fue dispuesto deliberadamente en el único espacio plano disponible -la parte posterior de la espalda- y estructurado en columnas que evocan sistemas conocidos de escritura y sugieren posibles direcciones de lectura. La intervención buscó así no solo alterar materialmente la escultura, sino también llevar a una falsificación conceptual de la escultura.

Al analizar los dos paneles adicionales, podemos destacar que la organización, las técnicas y los diseños realizados no corresponden al *corpus* conocido de iconografía prehispánica realizada mediante incisión, tal como aparece con frecuencia en las producciones litoescultóricas Pucara y Tiahuanaco. Así, ambos paneles resultan incoherentes y anacrónicos respecto a las normas Pucara identificadas en el monolito (Figura 5). El perfil de las incisiones sugiere el uso de herramientas metálicas (como cinceles planos para las incisiones anchas y puntas agudas para las más finas, hipótesis que podría confirmarse mediante estudios de microhuellas) que no han sido documentadas para

los periodos prehispánicos del Altiplano (Protzen y Nair 2013:199-200). Además, la norma iconográfica Pucara restringe el uso de figuras geométricas a formas simples integradas en composiciones figurativas, como se puede observar en la variante del *suche* del taparrabos o en las líneas oblicuas de la banda frontal. Aunque algunas estelas Pucara combinan paneles geométricos y temas figurativos (Chávez 1975; Hoyt 1975; Squier 1877:385; Valcárcel 1925:16-17), no se conocen estatuas del *corpus* con paneles exclusivamente geométricos asociados a partes anatómicas. Tampoco se registró personaje con incisiones geométricas en la parte baja de la espalda o a lo largo de los muslos. Cuando existen diseños dorsales, permanecen figurativos e integrados en el programa iconográfico global Pucara. Las técnicas y composiciones de los paneles A y B son, por tanto, desconocidas en la tradición escultórica Pucara registrada hasta el momento y, junto con la ausencia de desgaste y pátina, evidencian una ejecución reciente en la secuencia biográfica.

Aunque no existen indicios que permitan identificar a los autores de estos añadidos, sus intencionalidades parecen vinculadas a las narrativas pseudocientíficas difundidas ahora sobre el monolito. Estas interpretaciones, surgidas entre finales del siglo XX e inicios del XXI, se centran exclusivamente en los paneles adicionales de la escultura, sin considerar los demás elementos iconográficos Pucara. En estas lecturas pseudoepigráficas, las incisiones son interpretadas como signos capaces de otorgar un nuevo sentido a la escultura, pese a tratarse de paneles de figuras geométricas universales, sin significado o equivalentes regionales en el *corpus* documentado. Nos encontramos así ante una falsificación material y conceptual destinada a sostener una lectura anacrónica del monolito.

El origen de estas narrativas debe buscarse en las percepciones que el mundo occidental elaboró sobre las sociedades andinas y Tiwanaku. Desde el siglo XVI, varios cronistas intentaron explicar la monumentalidad del sitio mediante influencias foráneas o bíblicas. Antonio de la Calancha (1639; I:92-93) consideraba las poblaciones americanas como descendientes locales de Noé (asimilado al dios Viracocha), integrando las tradiciones andinas en una lectura cristiana de la historia universal. Por su parte, José de Acosta (1792 [1590]; I:47), Reginaldo de Lizárraga (1968 [s.f.]:3-4) y Bernabé Cobo (1892 [1653]; III:58-59) propusieron antiguas migraciones euroasiáticas o mediterráneas, tal vez vinculadas a



Figura 5. El Monolito Grabado Pokotia con sus detalles iconográficos. Dibujos del autor, basados en fotografías y bocetos originales, CAD asistido por la IA Google Gemini modelo 3.0-flash, 2026.

The Pokotia Engraved Monolith with its iconographic details. Drawings by the author, based on original photographs and sketches, CAD assisted by Google Gemini AI model 3.0-flash, 2026.

fenicios o cartagineses, para explicar el poblamiento del continente y la sofisticación arquitectónica de Tiwanaku.

Estas interpretaciones reaparecieron en el siglo XIX, en un contexto marcado por el orientalismo y las teorías raciales. Exploradores tales como Alexander von Humboldt (1810:199) o Paul-Frédéric Chalon (1884:17, 24) defendieron la existencia antigua de poblaciones blancas y barbudas, originarias del Viejo Mundo y anteriores a los incas, cuya violenta desaparición habría sido provocada por la llegada de grupos indígenas. Otros autores recurrieron a modelos difusionistas internos al continente para explicar la creación de Tiwanaku. Léonce Angrand (1866:195-197, 245-246) propuso un origen septentrional de los aymaras, relacionados con los nahuas y toltecas (mientras que los quechuas se vincularían con los mayas). En la misma línea, el Marqués de Nadaillac (1883:405-406) sostenía que los conocimientos técnicos de los arquitectos de Tiwanaku no podían proceder de una civilización exclusivamente autóctona y suponían necesariamente aportes externos. Todas estas interpretaciones buscaban conectar Tiwanaku con centros culturales considerados superiores, fueran americanos o exteriores al continente. Ese difusionismo alcanzó su punto culminante en la obra de Arthur Posnansky (1945) quien, en una dinámica invertida, convirtió Tiwanaku en el foco originario de una civilización que irradió hacia Mesoamérica y más allá.

Aunque todas estas teorías fueron invalidadas por los avances de la arqueología moderna, moldearon durablemente las representaciones contemporáneas sobre las sociedades andinas. El caso del Monolito Grabado Pokotia muestra cómo estas ideas continúan alimentando narrativas que vinculan abusivamente las civilizaciones americanas con supuestas influencias procedentes del Viejo Mundo.

Conclusión

La reevaluación del Monolito Grabado Pokotia permite distinguir con claridad dos realidades materiales e históricas actualmente confundidas. Por una parte, la escultura en sí misma se presenta como una producción auténtica de la tradición Pucara, cuyas características morfológicas, iconográficas y técnicas se integran de manera coherente dentro del *corpus* regional del Altiplano. Por otra, los paneles adicionales A y B corresponden a intervenciones posteriores y recientes, realizadas después de la fragmentación del

monolito y de su posible redescubrimiento a fines del siglo XX, mediante procedimientos y lógicas gráficas incompatibles con los estándares conocidos de la escultura prehispánica andina. En consecuencia, el Monolito Grabado Pokotia no debe entenderse ni como una falsificación integral ni como prueba de influencias próximo-orientales, sino como un vestigio arqueológico auténtico que fue objeto, a posteriori, de una reconfiguración material y conceptual.

Pese su descontextualización, la secuencia biográfica de la pieza revela una larga historia, marcada por procesos de creación, uso, destrucción y redescubrimiento. Cada etapa se relaciona con prácticas, creencias e ideologías propias de un momento determinado. Los paneles adicionales no son solo añadidos físicos recientes: atestan la voluntad de escribir una nueva historia del pasado andino, integrando artificialmente el objeto dentro de una genealogía civilizatoria ajena al continente americano. En este sentido, el caso ilustra de manera clara el peligro de la persistencia contemporánea de matrices intelectuales heredadas del colonialismo, el orientalismo y el difusionismo racial. Las nuevas teorías hiper-difusionistas del siglo XXI no constituyen una ruptura interpretativa, sino una reformulación de relatos antiguos que niegan a las sociedades andinas la capacidad de haber producido por sí mismas sus formas de monumentalidad, sus sistemas simbólicos y sus trayectorias históricas complejas.

El estudio del monolito evidencia también la vulnerabilidad de los vestigios arqueológicos sin contexto documentado, especialmente propicio para la circulación de estas narrativas. La ausencia de investigaciones y publicaciones académicas en la pieza dejó un vacío interpretativo rápidamente ocupado por contenidos pseudocientíficos ampliamente difundidos en Internet. En este espacio digital, dominado por la viralidad de los contenidos, la imagen espectacular de una supuesta escritura proto-sumeria sobre una escultura andina posee mayor potencial de difusión que un análisis arqueológico de contextualización crono-cultural y estilística.

No obstante, aquí reside precisamente uno de los principales desafíos de la arqueología contemporánea. Con el desarrollo de las inteligencias artificiales generativas, los modelos algorítmicos aprenden y reformulan conocimientos a partir de los datos disponibles en línea. Si la literatura científica continúa siendo escasa y poco accesible (o totalmente ausente como en el caso del Monolito Grabado Pokotia), estas tecnologías van a reproducir y amplificar los relatos

hiper-difusionistas. Por el contrario, una difusión arqueológica basada en publicaciones abiertas de datos rigurosamente documentados contribuiría a construir entornos informacionales más sólidos. La tarea puede parecer aún más ardua que en tiempos de J. Rowe. Pero precisamente, resulta más urgente. Si cada arqueólogo se implicara activamente en desmontar una narrativa falsa, las nuevas herramientas digitales podrían convertirse en valiosos vectores de difusión del conocimiento científico entre los usuarios. El papel de los arqueólogos ya no se limita a producir conocimiento, sino también consiste en hacerlo visible, estructurado y reutilizable dentro de los ecosistemas digitales contemporáneos. Frente a la velocidad de la circulación algorítmica de los relatos pseudoarqueológicos, la contextualización rigurosa de los artefactos conocidos se convierte en una condición esencial para que las futuras IA distingan la hipótesis científica de la ficción difusionista y, de ese modo, contribuyan a la deconstrucción de los legados neocoloniales que aún distorsionan la comprensión de las sociedades prehispánicas.

Agradecimientos: Mis agradecimientos van a la Sra. Vania Coronado, responsable de los Museos Municipales del Municipio de La Paz (febrero 2026), y al Gobierno Autónomo Municipal de La Paz; a

Elsa Valeria Antezana Soria, responsable del Museo de Metales Preciosos Precolombinos de La Paz en 2013, por haber permitido el acceso completo a los fragmentos del Monolito Grabado Pokotia; a las autoridades y miembros del ayllu originario Achaca; a Gonzalo Choque, director general ejecutivo del Centro de Investigaciones Arqueológicas, Antropológicas y Administración de Tiwanaku, por el acceso a las colecciones del Museo Lítico; a Rubén Sergio Mamani Roque por su apoyo en la búsqueda de datos institucionales. Se agradece a los evaluadores por sus valiosas observaciones, las cuales contribuyeron a mejorar la publicación. *Financiamientos:* De 2013 a 2021, la Misión Arqueológica Pucara-Tiahuanaco (MAP-T) contó con financiamiento otorgado por el Ministerio francés de Europa y de Asuntos Exteriores (MEAE) y con el apoyo diplomático de la Embajada de Francia en Bolivia. Asimismo, recibió el soporte técnico y sigue colaborando con el Centro de Investigaciones Arqueológicas, Antropológicas y Administración de Tiwanaku (CIAAAT). Este programa fue iniciado por el Centre de Recherches sur l'Amérique Préhispanique (CeRAP UR 3551) y se beneficia del apoyo del Estado francés gestionado por la Agencia Nacional de Investigación en el marco de France 2030, dentro del proyecto SPHINX (ANR 24 RSHS 0006), liderado por Sorbonne Université.

Referencias Citadas

- Acosta, J. de 1792 [1590]. *Historia Natural y Moral de las Indias*. Pantaleon Aznar, Madrid.
- Angrand, L. 1866. Lettre sur les antiquités de Tiaguanaco et l'origine présumable de la plus ancienne civilisation du Haut Pérou. *Revue de l'architecture et des travaux publics* XXIV:146-154, 193-207, 241-246.
- Bennett, W.C. 1934. Excavations at Tiahuanaco. *Anthropological Papers of the American Museum of Natural History* 34 (3):359-494.
- Browman, D.L. 1978. Toward the development of the Tiahuanaco (Tiwanaku) State. En *Advances in Andean Archaeology*, editado por D.L. Browman, pp. 327-349. Mouton Publishers, The Hague.
- Calancha, A. de la 1639. *Coronica Moralizada del Orden de San Agustín en el Perú*. Pedro Lacavalleria, Barcelona.
- Chalon, P.F. 1884. *Los Edificios del Antiguo Perú: Su Descripción y Clasificación Cronológica.*, Carlos Paz Soldan, Lima.
- Chávez, S. 1975. The Arapa and Thunderbolt stelae: a case of stylistic identity with implications for Pucara influences in the area of Tiahuanaco. *Ñawpa Pacha* 13:3-26.
- Chávez, S. 1992. *The Conventionalized Rules in Pucara Pottery Technology and Iconography: Implications for Socio-Political Developments in the Northern Lake Titicaca Basin*. Doctoral Dissertation, Department of Anthropology, Michigan State University, East Lansing.
- Chávez, S. 2004. The Yaya-Mama religious tradition as an antecedent of Tiwanaku. En *Tiwanaku, Ancestors of the Inca*, editado por M. Young-Sánchez, pp. 70-95. University of Nebraska Press, Denver.
- Chávez, S. y K. Mohr-Chávez 1970. Newly discovered monoliths from the highlands of Puno, Peru. *Expedition* 12 (4):25-39.
- Chávez, S. y K. Mohr-Chávez 1975. A carved stela from Taraco, Puno, Peru, and the definition of an early style of stone sculpture from the Altiplano of Peru and Bolivia. *Ñawpa Pacha* 13:45-84.
- Cobo, B. 1892 [1653]. *Historia del Nuevo Mundo, Tomo III*. Sociedad de Bibliófilos Andaluces, Sevilla.
- Cobo, B. 1893 [1653]. *Historia del Nuevo Mundo, Tomo IV*. Sociedad de Bibliófilos Andaluces, Sevilla.
- Cuynet, F. 2012. *Les Sculptures Pucara, Andes Centrales, 500 av. J.-C./300 apr. J.-C.: Archéologie Comparative d'une*

- Dynamique Culturelle de l'Altiplano*. Thèse de Doctorat, Faculté des Lettres, Université Paris-Sorbonne, Paris.
- Cuynet, F. 2025. *Tiahuanaco, une Culture Millénaire sur les Rives du Lac Titicaca*. L'Harmattan, Paris.
- Delgado Villanueva, C.W. 2004. *Proyecto Qhapaq Ñan. Informe Anual 2004 de Registro e Identificación de Monumentos y Red Vial Andina, Provincias La Convención y Espinar*. Instituto Nacional de Cultura Cusco, Cusco.
- Desrosiers, S. 1991. Sur le concept de chaîne opératoire. En *Observer l'Action Technique. Des Chaînes Opératoires, Pour Quoi Faire?*, editado por H. Balfet, pp. 21-25. Éditions du CNRS, Paris.
- Djindjian, F. 2013. Us et abus du concept de "chaîne opératoire" en archéologie. En *L'Âge du Fer en Europe. Mélanges Offerts à Olivier Buchsenschutz*, editado por S. Krausz, A. Colin, K. Gruel, I. Ralston y T. Dechezleprêtre, pp. 93-107. Ausonius Éditions, Bordeaux.
- Franco Inojosa, J.M. 1940. Inventario de los especímenes existentes en el museo arqueológico de la municipalidad de Pucara (Provincia de Lampa). *Revista del Museo Nacional* 9 (1):137-142.
- González-Ramírez, A. 2019. Stone sculpture wear: alteration/fragmentation processes and their impact on carving traces of tenon heads of Chavín de Huántar, Peru. *Advances in Archaeological Practice* 7 (2):152-168.
- Gosden, C. e Y. Marshall 1999. The cultural biography of objects. *World Archaeology* 31 (2):169-178.
- Guengerich, A. y J.W. Janusek 2021. The Suñawa monolith and a genre of extended-arm sculptures at Tiwanaku, Bolivia. *Ñawpa Pacha* 41 (1):19-46.
- Hostnig, R. y F. Cuynet 2022. Los monolitos de Chumbivilcas, Cusco: nuevos enfoques de la cultura Pucara. En *Andean Past* 13, editado por M. Barnes, pp. 109-147. University of Maine, Orono.
- Hoyt, M. 1975. Two new Pucara style stela fragments from Yapura, near Capachica, Puno, Peru. *Ñawpa Pacha* 13:27-34.
- Humboldt, A. 1810. *Vues des Cordillères, et Monumens des Peuples Indigènes de l'Amérique*. F. Schoell, Paris.
- Janusek, J.W. 2004. *Identity and Power in the Ancient Andes: Tiwanaku Cities through Time*. Routledge, New York.
- Kidder II, A. 1943. *Some Early Sites in the Northern Lake Titicaca Basin, Expeditions to Southern Peru*. Harvard University, Cambridge.
- Kopytoff, I. 1986. The cultural biography of things: commoditization as process. En *The Social Life of Things: Commodities in Cultural Perspective*, editado por A. Appadurai, pp. 64-92. Cambridge University Press, Cambridge.
- Lizárraga, R. 1968 [s.f.]. *Descripción Breve de Toda la Tierra del Perú, Tucumán, Río de la Plata y Chile*. Biblioteca de Autores españoles, Madrid.
- Nadaillac, J.F.A. 1883. *L'Amérique Préhistorique*. G. Masson, Paris.
- Núñez del Prado Bejar, J.V. 1971. Dos nuevas estatuas de estilo Pucara halladas en Chumbivilcas, Perú. *Ñawpa Pacha* 9:23-36.
- Ohnstad, A. 2011. La escultura prehispánica de Khonkho Wankane, Jesús de Machaca, Bolivia. *Nuevos Aportes: Revista de Arqueología Boliviana* 5:119-142.
- Orbigny, A. 1844. *Voyage dans l'Amérique Méridionale*, Tomo III. P. Bertrand, Paris.
- Orbigny, A. 1847. *Voyage dans l'Amérique Méridionale*, Tomo VIII Atlas. P. Bertrand, Paris.
- Ponce Sanginés, C. 2001. *Tiwanaku y su Fascinante Desarrollo Cultural: Ensayo y Síntesis Arqueológica*. Universidad Americana-Producciones CIMA, La Paz.
- Portugal Ortiz, M. 1983. Descripción de las estatuas estilo Pokotia de Bolivia. *Arte y Arqueología* 8-9:224-230.
- Portugal Ortiz, M. 2013 [1998]. *Escultura Prehispánica Boliviana*. Universidad Mayor San Andrés, La Paz.
- Posnansky, A. 1945. *Tihuanacu, la Cuna del Hombre Americano*. J. J. Augustin, New York.
- Protzen, J.P. y S. Nair 2013. *The Stones of Tiahuanaco: A Study of Architecture and Construction*. Costen Institut of Archaeology Press, Los Angeles.
- Proust, C. 2023. Histoire matérielle des collections archéologiques ou l'archéologie de l'objet. En *Recherche et Restauration: Histoires, Pratiques et Perspectives*, editado por B. Jouvès-Hann, S. David y L. Bertrand, pp. 76-82. HiCSA éditions, Paris.
- Rowe, J. 1958. The adventures of two Pucara statues. *Archaeology* 11 (4):255-261.
- Rowe, J. 1966. Diffusionism and archaeology. *American Antiquity* 31 (3):334-337.
- Squier, E.G. 1877. *Peru, Incidents of Travel and Exploration in the Land of the Incas*. Harper and Brothers, New York.
- Tringham, R. 1995. Archaeological houses, households, housework and the home. En *The Home: Words, Interpretations, Meanings, and Environments*, editado por D. Benjamin y D. Stea, pp. 79-107. Avebury Press, Aldershot.
- Valcárcel, L. 1925. Informe sobre la exploración arqueológica de Pukara. *Revista Universitaria del Cuzco* 48:14-21.
- Valcárcel, L. 1932a. El personaje mítico de Pukara. *Revista del Museo Nacional* 1 (1):18-35.
- Valcárcel, L. 1932b. El gato de agua: sus representaciones en Pukara y Naska. *Revista del Museo Nacional* 1 (2):3-27.
- Valcárcel, L. 1935. Litoesculturas y cerámicas de Pukara. *Revista del Museo Nacional* 4 (1):25-28.
- Vergès-Belmin, V. (ed.) 2008. *Illustrated Glossary on Stone Deterioration Patterns. Glossaire illustré sur les formes d'altération de la pierre*. International Council on Monuments and Sites-International Scientific Committee for Stone (ICOMOS-ISCS). Ateliers 30 Impression, Champigny sur Marne.

Notas

- ¹ Existen varias grafías para nombrar los sitios antiguos y las ciudades en los Andes. En coherencia con estudios previos, hablaremos de la cultura y del periodo Tiahuanaco, de los monolitos de estilo Tiahuanaco, pero del sitio y del poblado de Tiwanaku. La misma distinción se hará entre el empleo de “Pucara” y “Pukara”.
- ² Prueba realizada con la *Open AI ChatGPT* (modelo GPT-5 mini), el 26/03/2026. Para no otorgar mayor crédito ni visibilidad a estas teorías, se elige no referenciar aquí las páginas web ni a sus autores. El lector interesado podrá encontrar fácilmente dichas fuentes mediante una exploración básica en motores de búsqueda, asociando las palabras claves “monolito”, “grabado” y “Pokotia”.
- ³ Coordenadas UTM: 19K, 534269.65 m E; 8165953.60 m S.
- ⁴ Para estas comparaciones, podemos contar con los inventarios actualizados de las esculturas prehispánicas del Altiplano procedentes de varios trabajos académicos aquí en referencias, en particular para los periodos Pucara-Pokotia y Tiahuanaco.