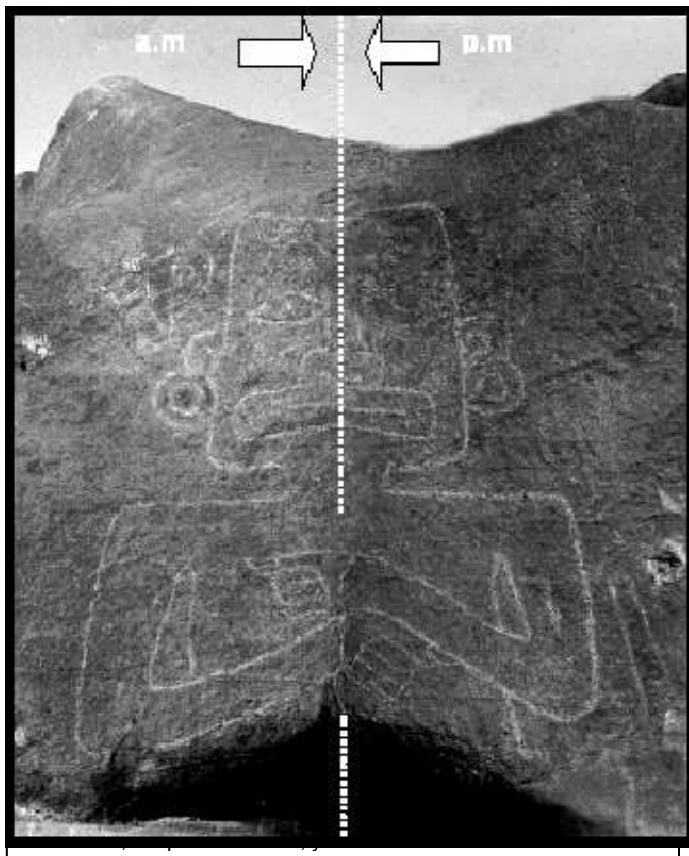


EL PRISIONERO DEL TIEMPO: Un petroglifo del “Alto de las Guitarras”

Cristóbal Campana Delgado

1.0.- AMBIENTE Y UBICACIÓN.



En la parte media de la cuenca del río Moche están los ambientes que analizaremos. En el lado derecho está el amplio cono de deyección de la Quebrada de Las Guitarras que afluye a este río. En la parte alta de ésta, al S.E., a partir del *divortium aquarum* (El Portillo), nace la quebrada del “Alto de las Guitarras” (Fig. 2). Esta es la central y más larga de siete quebradillas que se juntan en ésta, para verter sus aguas a la cuenca del río Virú. Son dos quebradas distintas que vierten a cuencas diferentes.

Los fenómenos orogénicos del Pleistoceno temprano al Holoceno, en las partes medias del Moche, modificando el ambiente, produjeron graves daños a los asentamientos humanos tempranos. Hace 3,800 años antes del presente, había ya caminos y canales con su res-

pectiva toma de agua, construcciones, pequeñas aldeas, y otros restos arqueológicos, como esclarecedoras y evidentes muestras de haberse producido cambios climáticos de cierta importancia. Dentro de éstos, estarían los que modificaron el “Alto de las Guitarras” (Fig. 2).



Fig. 2. “El Portillo”, es el *Divortium* de las aguas. A la izquierda valle de Moche, nace la quebrada del “Alto de las Guitarras” que depona en el de Virú. Nótese la consistencia y el cambio de color de la tierra.



Fig. 3. Garganta donde comienza el río "Salinas". Aquí ya no hay ni petroglifos ni caminos ceremoniales. En primer plano aun se ve la sal.

Tanto los eventos como los cambios climáticos acaecidos en el "Alto de las Guitarras", no permitieron la posibilidad de un asentamiento poblacional permanente de cierta importancia. Pero, debemos aclarar que en la suave ladera de una quebrada, a la que estamos llamando "quebrada ancha", en el "Alto..."¹, se asentó un grupo de importantes personas con funciones administrativas. Esto se deduce de las magnitudes arquitectónicas de los edificios, el ancho de los caminos posiblemente ceremoniales, y también de construcciones menores (fig. 4) las que reflejan su nivel, rango, función y carácter, pues "Posiblemente se haya tratado de edificios administrativos y que además de estar asociados al camino, a manera de tambos, son de buena manufactura y buen trazo ortogonal, lo que hace pensar en que no se trataba solamente de un abrigo o de una ocupación estacional" (Campana 2003).

El ambiente al que nos referiremos, el "Alto de Las Guitarras", comienza en el *divortium aquarum* (Fig. 2), entre los sistemas hídricos del río Moche y del Virú, a 917 m.s.n.m. A partir de la crestería que divide las aguas, se forma una serie de quebradas angostas y cortas que deponen –a su vez- en una más larga que, desde allí, adopta el nombre de "Quebrada del Alto de Las Guitarras". Mas al sur, ésta cambia de nombre y se le llama Quebrada de Las Salinas, la que al bajar, depositaba sus aguas en la cuenca del río Virú (42 km. al sur). Una baja cordillera occidental encajona el lugar determinando una leve inversión climática. La cuenca de la quebrada del "Alto...", muestra dos lados muy

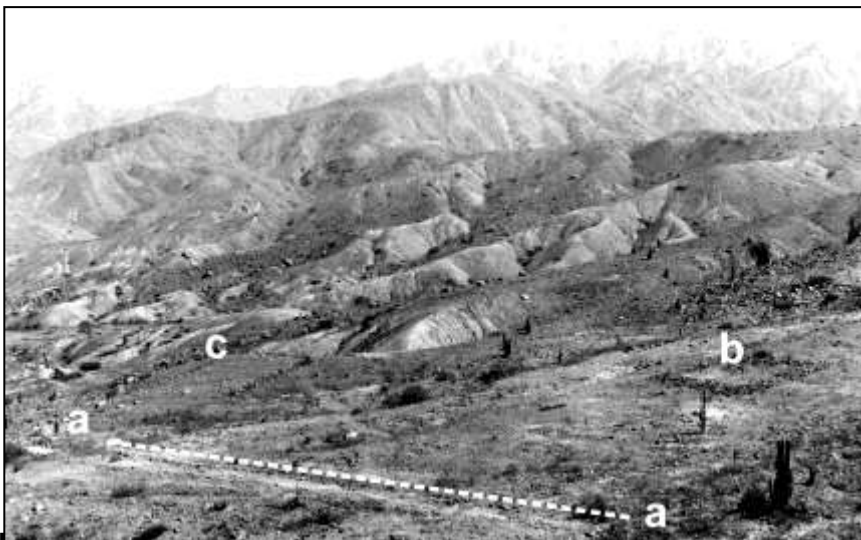


Fig. 4. En el cono de la quebrada más ancha, se ve un gran camino (a). Un recinto rectangular, de 58 m. x 39 m., con tres niveles (b). Y, un conjunto de recintos menores, algunos de forma circular (c). Estos elementos y otro *canchón* a la izquierda, sugieren que este era el "centro político" del lugar. En esta quebrada, al N.O., hay más edificaciones.

definidos: A la derecha, la Zona "A" (Z.A.), con la mayor cantidad de construcciones rectangulares o circulares, y a la izquierda, la "Zona B" (Z.B.) donde estaría la mayor cantidad de petroglifos en el posible orden del geoglifo serpentino. Por estos flancos debieron discurrir las 7 quebradillas.

Estas quebradillas, dan origen a un pequeño sistema

hídrico muy interesante, porque permite ver en un espacio reducido y de fácil control, el

¹ Se trata de recintos cercanos al camino Cupisnique. Cerca, hay otros, también de forma circular con una pequeña construcción central.

“origen de las aguas”, las que al juntarse formaban otra quebrada más larga y serpenteante, con nichos ecológicos de nuevas plantas y animales. Estos fenómenos - variados, cercanos y asociados- serían los que motivarían la imaginación y la búsqueda de explicaciones en la naturaleza para reordenarla en su visión cósmica del lugar, organizando un “espacio sagrado” de mágica y religiosa convocatoria. Pasando a ser un lugar sagrado, un gran centro ritual de forma ondulante, convertido simbólicamente en una gran *serpiente madre de las aguas*².

El suelo –en general- tiene un color amarillento y piedras rojizas, debido a la mayor presencia de áridos ferrosos y sus variantes por oxidación. En el verano (diciembre a marzo), las lluvias remojan las laderas y la “vegetación de loma” revive variadas especies estacionales, atrayendo animales de diversas funciones tróficas. En los meses de abril a junio, los arbustos florecen y la zona es más dinámica y vital, en especial en “Las Salinas” (Fig. 3). En el Alto de Las Guitarras, entre los 900 y los 650 m.s.n.m., es decir, desde el portillo hasta donde están las salinas, lo hemos dividido metodológicamente en tres partes: “alta”, “media” y “baja”. La primera estaría entre el “Portillo” y la “quebrada ancha” (fig. 2). En la segunda o “media” vierten otras quebradas por ambos márgenes, determinando áreas más o menos planas, el comienzo de la vegetación arbustiva y el término de los caminos ceremoniales. En una de estas quebradas, en la margen izquierda, estuvo el grupo donde se encuentra la efigie de la “cabeza del águila”. La parte “baja” comienza con una angostura o garganta, en cuyos lados pétreos y abruptos hay pequeñas “cavernas” que son ocupadas por vizcachas. En esta parte ya no hay restos de caminos, sólo hay varios manantiales, vegetación arbustiva y arbórea y es aquí donde también están los puquios salobres, y de allí su nombre: “Las Salinas” (fig.3).

Entre el Portillo y Las Salinas, la más importante de estas quebradillas es la “ancha”, pues es la que muestra lomas con más vegetación, lo que debió incidir en que los habitantes observaran cómo se formaban las aguas en un territorio tan pequeño y, cómo ésta influye y determina la vida de todos los seres vivos. De haber sido esto así, se explicaría que en la “quebrada ancha” hubiese más construcciones y el centro estratégico para el control de los recursos del lugar (Fig. 4). Desde este lugar se dividen y diferencian los agrupamientos de petroglifos: hacia arriba “repta” el posible geoglifo con figura de serpiente, con grupos circulares en su cuerpo, siendo en uno de éstos donde está el “prisionero”. Toda la secuencia de los grupos es mayormente Cupisnique y algunos de estilo Sechín. A partir de la “quebrada ancha”, hacia el sur y más abajo, hay también otros grupos circulares, pero sin la secuencia de los del posible geoglifo. Cuando uno observa estos agrupamientos, desde el cerro más alto que está al noroeste, se advierte que éstos tienen un orden y una secuencia y que la mayoría es de forma circular, aunque muchos ya están muy disturbados. Esta secuencia – de la serpiente simbólica-bajaría hasta la “quebrada ancha”, o subiría desde allí hasta el portillo donde nacen o se forman las aguas. Agregaremos: en esta zona media, vierte otra quebrada, desde el este, en cuya margen derecha está el agrupamiento con la “cabeza del águila” (Fig. 7).

² La figura imaginaria de la serpiente aumentó cuando le agregaron, en ese sector, 13 ó 14 grupos, la mayoría circulares de piedra, a manera de “estaciones” ceremoniales de clara secuencia.

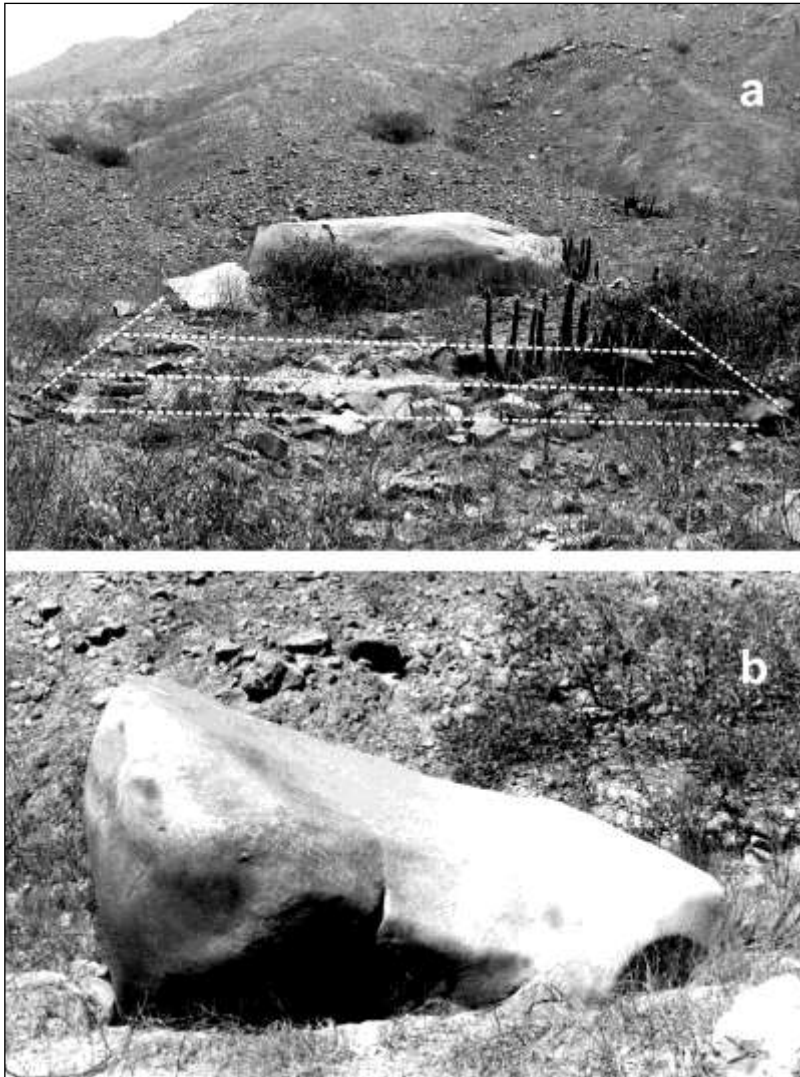


Fig. 5. “La Mesa del Agua” (a), tiene delante una terraza a dos niveles, de 14 m. de largo y a su lado sur la cavidad para el agua. En la foto “b”, la efigie natural que semeja un “Sapo Gigante”. En su cuerpo hay más de 100 petroglifos. La exfoliación ha deteriorado “el ojo”, remarcado por sus ejecutantes.

Esta parte media de la quebrada termina, prácticamente, con dos grandes piedras las que contienen centenares de petroglifos: a una la hemos denominado “La Mesa del Agua”, porque en su parte alta y plana tiene una oquedad alargada, de eje N-S, donde se acumula el agua en tiempos de lluvia y serviría como un sencillo “pluviómetro”. La otra es una roca grande que recuerda la figura de un “sapo gigante” mirando hacia el norte (fig. 5b). No están dentro de algún “grupo”.

Es más: a la derecha de la “quebrada ancha”, también hay varios grupos circulares y otros son cuadrangulares como aquellos que miran hacia el petroglifo de la “Garza con las alas abiertas”.

En este ambiente “salinero”, la activa extracción, debió realizarse por senderos menores y angostos, tal vez por las partes altas, pues, si no hay restos de caminos, sí hay muchas evidencias de su aprovechamiento, en muchos lugares aledaños, mayormente serranos. “Las Salinas” están en un desfiladero angosto que no muestran los restos de caminos anchos o ceremoniales (Fig. 3).

Hemos ofrecido esta breve reseña porque las características geográficas y ambientales del lugar, las variedades recursivas, el color de las piedras semejando seres míticos y el nacimiento de las quebradas, produciría el asombro como para imaginar y convertir ese lugar en un santuario o en un ambiente simbólico, que explicaba el origen y valor del agua, factor fundamental en su visión cosmogónica. En el centro del contexto simbólico está el “grupo 7”, aunque la roca con la imagen del “prisionero”, a simple vista, no parecería ser de mayor importancia (fig. 6).

2.0.- GRUPOS, PIEDRAS E IMÁGENES.

A las modalidades que distinguiera E. Linares Málaga (1959), “*Pictografías, petroglifos, arte rupestre mobiliario y geoglifos*”, debemos insistir que este lugar, así visto en dos zonas “A” y “B”, divididos por la quebrada, pudo ser un gran centro político-religioso, o un santuario, donde cada zona debió tener equilibrada importancia, pues en la



Fig. 6. La piedra del "prisionero" está en el borde alto del círculo, frente a una puerta abierta al norte, hacia donde mira el personaje. Así, hay alrededor de 13 grupos, sólo hasta la quebrada ancha del frente, más al sur.

derecha donde están los mejores edificios, estaría el "lado político", y, a la izquierda, (Z:B.), está el posible geoglifo en forma de serpiente con petroglifos ubicados en grupos circulares, algunos unidos por pasadizos, a manera de "estaciones" cercanas. Recordemos que cada grupo nos recuerda a aquellos círculos que aparecen en el cuerpo de las serpientes en la iconografía Cupisnique, caracterizando así su sacralidad. Sería necesario recordar que también al otro lado de este punto, a 150 m. del "portillo", subiendo desde el valle de Moche, hay un petroglifo en efigie -o "escultórico"- también en forma de serpiente que asciende hacia dicho lugar (Fig. 8c).



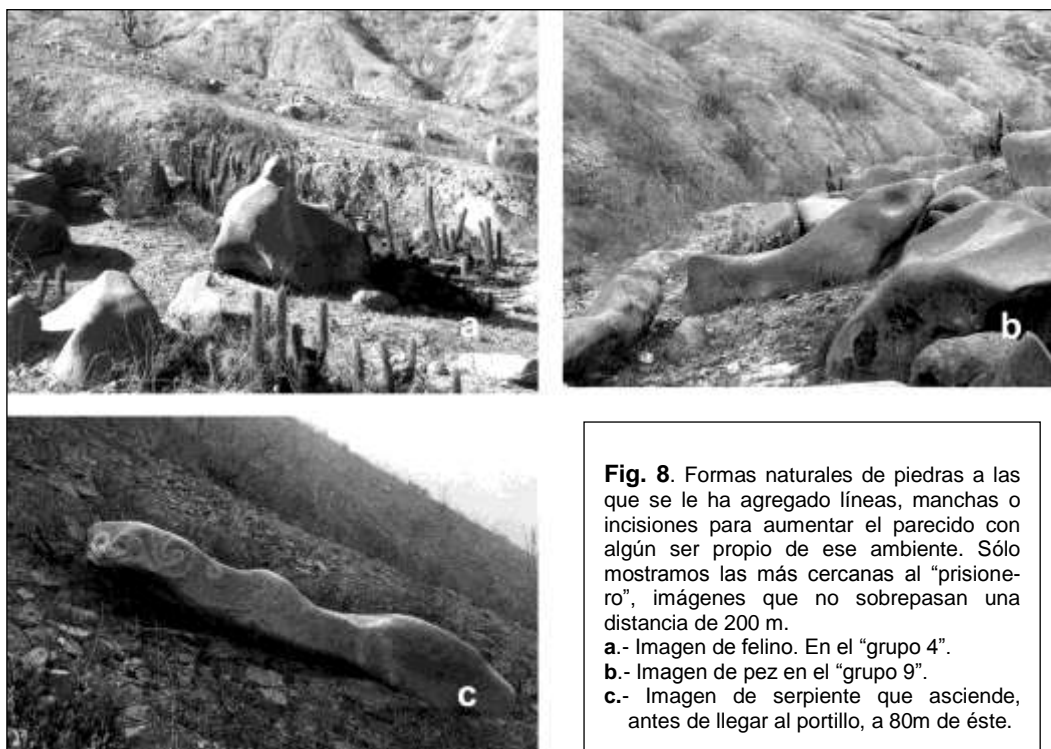
Fig. 7. Piedra que semeja la cabeza de un águila. Otras laterales se han caído. Hay un edificio circular a manera de mirador, en el otro borde de la quebrada.

El grupo de piedras donde se encuentra "el prisionero", es el número siete, de trece (fig.8), que existirían hasta el frente de la "quebrada ancha". Sería bueno anotar que, extrañamente, a cada lado del séptimo grupo hay otros seis, casi con las mismas características, con el mismo estilo y con temas propios del arte Cupisnique y que, a su vez, el personaje central o "prisionero" tiene a cada lado, también seis piedras grandes.

El objetivo fundamental de nuestro estudio es el de mostrar las técnicas, el estilo, el significado del tema, aspectos de su ideología religiosa y las variaciones de la imagen según la hora y el aprovechamiento cuidadoso de las formas que la naturaleza les ofrecía para su inserción en su sistema ideológico. Todo esto muestra su capacidad

de adaptación exitosa con el medio ambiente al crear una nueva "naturaleza simbólica" expresando la capacidad analítica y pragmática en sus concepciones cosmogónicas. Por esto, sólo nos circunscribiremos al análisis del grupo N° 7, en el cual la imagen del "prisionero" de estilo Sechín, parece tener el rol principal en una aparente ceremonia y ser el factor que articula los seis grupos de cada lado de la posible gran serpiente. Por ello, nos preguntamos: ¿El geoglifo tendría dos cabezas, anatómicamente dispuestas, una en el portillo y otra en la "quebrada ancha", con el grupo 7 en el centro, como aparece siempre en la iconografía andina? Todavía es difícil saberlo con precisión, dado el grado de disturbamiento y de destrucción existente. Muchas piedras se han movido por las lluvias fuertes en algunas épocas, generalmente hacia abajo, en la ladera, o en otras la fuerte corriente que debió formarse, socavó las bases de la anterior terraza aluvial y produjo la caída de grandes sectores, con petroglifos, como en el caso de la quebrada donde está la cabeza del águila (Fig. 8).

2.1.- Las piedras. Las rocas que conforman este grupo son casi todas de granodiorita, compuestas de cuarzo, feldespato alcalino, mica y partículas de hierro, las mismas que en su superficie se han ido oxidando hasta adquirir una coloración marrón-rojiza. Esta coloración concuerda con la que tiene el suelo, pues éste varía del amarillo ocre a tonalidades más oscuras o rojizas, debido el contenido de hematites (Fig.2; 3; 4; 7; 8; 9; 10, etc.). El tamaño de las piedras, su forma y su coloración dominan el paisaje, sugieren que estas rocas fueron vistas por los primeros habitantes de ese lugar como fenómenos de una extraña naturaleza, las mismas que en algunos casos “representaban” a seres de ese ambiente, forma que había que “revelar”, labrando algunas partes.



Hay cerca de una decena de éstas “imágenes en bulto” que sugieren formas de animales, como serpientes, felinos, águilas (fig.8; a, b y c), animales que aparecen en la ideología religiosa de entonces. También hay figuras de peces (fig.8 b), sapos (Fig. 5b), La coloración de las piedras al contener hematites (óxido férrico natural $Fe_2 O_2$), en sus dos variedades, el rojo u oligisto, la hematites parda o limonita, al seguirse oxidando en su superficie, permitía observar que con algún golpe o rozamiento, aparecía el color gris claro de la roca virgen. Aprovechando esa condición, le agregaron imágenes bidimensionales las que parecerían “revelar”, por la mano del hombre, el universo de su contenido natural. Es interesante anotar que la imaginación de los que hicieron los diseños y grabados de entonces, desbastaron partes para mejorar y aumentar el parecido con el ser o personaje que creían ver, lo cual incrementó el valor mágico, ideológico y ritual de la roca y del ambiente.

2.2.- El “Grupo 7”. La forma circular de este grupo es fácil de advertir, al igual que la separación que debió servir de “puerta” o ingreso (fig.6), dividida por una piedra rectangular que ahora yace caída y que es posible que haya sido el ente “dualizador” y opuesto al “prisionero”. Si contásemos sólo las piedras más grandes, encontraríamos una relación interesante: seis a cada lado y una piedra central en la puerta, la que también sería la séptima de cada lado. Esto guardaría relación numérica de 6-1-6 de los grupos,

dentro de los que el séptimo del “prisionero” es el central. En el lado izquierdo de éste, están las piedras más grandes. La primera de ese lado es una roca grande, cuya forma natural semeja lejanamente una cabeza de águila con el pico abierto, piedra en la que no hay imágenes que la definan como tal, como sí sucede en otros casos. A nuestro entender, no tuvieron la intención de aumentar su valor agregándoles petroglifos.



Fig. 9. Cabeza félica con la boca exageradamente grande. Estilo Cupisnique, sobre piedra de color “dorado”. Esta y otras fueron traídas de lejos. Véase los siete hoyuelos o “Fur”, conformando la cabeza del jaguar.

representar otra imagen. Ésta, es una demostración del cuidado al escoger las piedras y, en este caso, buscaron una con el color del felino. Es posible que la hayan traído, junto con otras más pequeñas, desde otro lugar a centenas de metros de distancia.

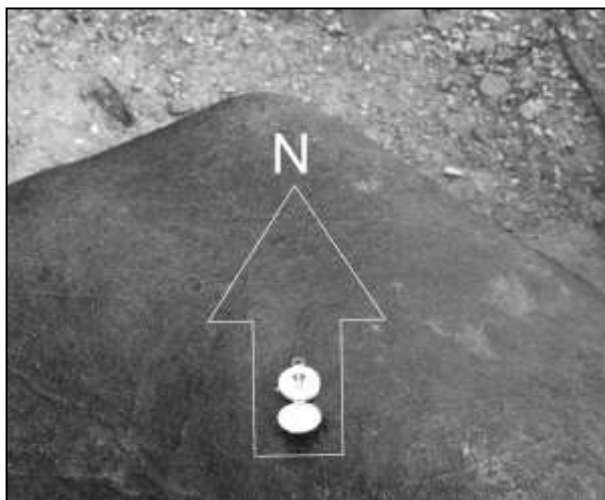


Fig.10. Foto tomada a las 6.30 am. La piedra y el suelo aún están mojados por la fuerte lluvia anterior. Es posible que en algún alud anterior ésta se haya resbalado.

La imagen más importante en el lado izquierdo, fuera de la del “prisionero”, es la cabeza de un jaguar que mira al este. Fue dibujada sobre una piedra oblonga y al frente del “prisionero”. El diseño es definitivamente Cupisnique temprano (fig.9). Tiene una boca muy grande y con colmillos. Además, le cavaron siete hoyuelos, ninguno con más 16 mm de diámetro, ordenados de tal manera que semejan la constelación que occidente conoce como “Las Siete Cabrillas” o “Fur” en mochica. Estos pequeños hoyos coinciden con elementos simbólicos del rostro, como el colmillo, el ojo, la boca, debiendo tener otro significado y re-

La diferencia de estilo entre el “prisionero” y la cabeza del jaguar, pese a que ambas imágenes están en un mismo grupo, debemos discutir. Al primero correspondería el estilo Sechín (Campana 2003), tanto por las líneas del diseño, como por el tema de personajes prisioneros o trucidados. En cambio, la cabeza félica es de estilo Cupisnique temprano. Si se tratase de una escena ceremonial, simbólica, que tiene al “prisionero” como personaje central de la escena, es dable pensar que la imagen de éste, era venerada desde algunos siglos antes y que algunas piedras con imágenes serían hechas o traídas como una forma de ofrenda. No creemos que en ello haya alguna oposición, pues podría tratarse

de una secuencia natural y lógica, en la medida que el grupo escénico se iría ampliando o modificando con otros personajes con el paso del tiempo. Estamos seguros que en la piedra principal hay otro petroglifo subyacente representando una gran cabeza detrás, sin mandíbula y de estilo Cupisnique, sobre la que mantuvieron la imagen dominante del “prisionero”. Es decir, trataron de que aparezca detrás y también “anterior”. No sabemos si ello respondía a una manera de comunicar el pasado y su valor ancestral.

En este grupo, al igual que en otros, siempre hay una imagen predominante frente a las otras piedras que lo conforman, lo que podría sugerir una suerte de jerarquización entre las piedras e imágenes. En la piedra que tratamos hay una doble evidencia de esto: el “prisionero” y el “rostro anterior”, agnático (Figs. De 11 a 15,). Se puede de-

mostrar que en cada grupo, la piedra más grande siempre suele ser aquella que posee el petroglifo más importante y que los otros expresan una suerte de relación entre sí, organizando cierta unidad escénica (como una “mesa de chamán”). Dentro de todo el contexto, la imagen del “prisionero”, a simple vista, no es tan grande (0.96 x 0.82) como las de los “guerreros sagrados”, o del “pescador sagrado”³, publicadas tempranamente (Horkheimer 1945, 1965:23); Disselhoff (1955:63-66,1960). Tal vez por sus dimensiones, su sencillez o el polvo que la cubría, no permitió ser advertida ni que se le diese la importancia correspondiente.

3.0.- EL “PRISIONERO”: Formas y técnicas.

El estudio de la imagen ha requerido la contestación de algunas preguntas previas: ¿Por qué sólo ha sido publicada en dos oportunidades? ¿Por qué sólo se puede ver en ciertos momentos? ¿Por qué no se tomó y mostró fotografías y sólo hubo dibujos? ¿Qué técnicas hicieron posible esa visibilidad cambiante? ¿Había otros petroglifos antes de grabar la imagen del prisionero? Entonces, para estudiar este personaje, responderemos dichas preguntas, de alguna manera.

3.1. El método: contamos con once series de fotografías del lugar⁴, especificando “grupos”, temas, personajes, horas y fechas en que fueron tomadas, pues desde la cuarta vez y sus respectivas series, entendimos que las imágenes cambiaban según la dirección de los rayos solares (1963-2004). En 1963 vimos completa la parte derecha y casi dedujimos la izquierda, anotando que la veíamos en la mañana (10.15 am.) y que era una figura humana sin atributos “felínicos”. No advertimos los efectos del polvo sobre la roca, pues éste, escondía detalles y rasgos de ésta y otras imágenes anteriores al uniformar el color, tanto en las líneas del diseño como el color de fondo.

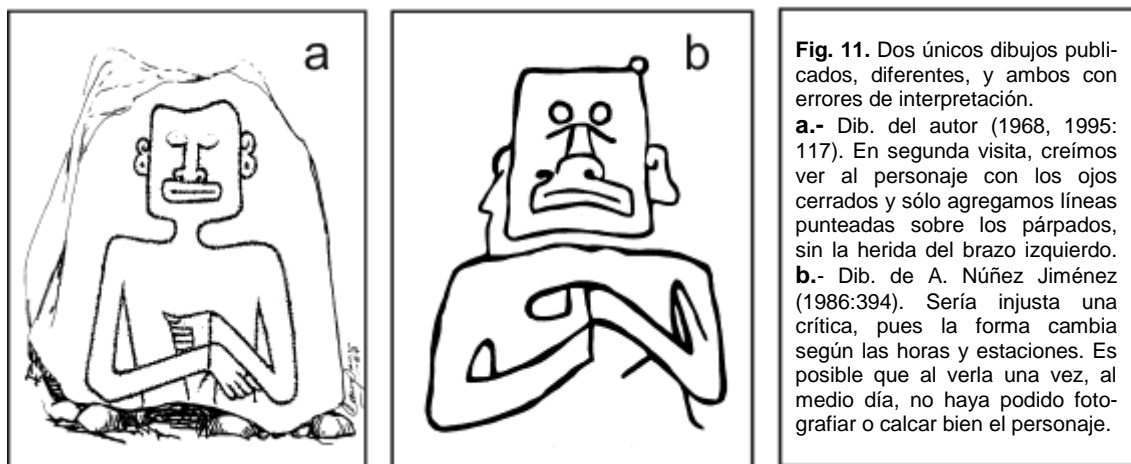


Fig. 11. Dos únicos dibujos publicados, diferentes, y ambos con errores de interpretación.
a.- Dib. del autor (1968, 1995: 117). En segunda visita, creímos ver al personaje con los ojos cerrados y sólo agregamos líneas punteadas sobre los párpados, sin la herida del brazo izquierdo.
b.- Dib. de A. Núñez Jiménez (1986:394). Sería injusta una crítica, pues la forma cambia según las horas y estaciones. Es posible que al verla una vez, al medio día, no haya podido fotografiar o calcar bien el personaje.

En 1967 pudimos dibujarla por “completo y, a partir de ese dibujo, advertimos paulatinamente los cambios. Hicimos series fotográficas según horas y estaciones, organizando archivos específicos por grupos. Ya en la pantalla de la computadora se ha podido analizar cada rasgo o fragmento, ampliándolos a 50 o 100 veces más, pudiendo así descubrir detalles que el ojo humano no había captado. Los dibujos, ahora, los hacemos a partir de estas ampliaciones. Pero, nunca podríamos haber visto esta imagen tan clara y nítida, ni los restos de color, si no hubiese sido por la fuerte y larga lluvia (23-oct.-2004) que lavó y saturó la superficie de la roca, mostrando técnicas que “encendían”

³ El apelativo de “sagrado”, es nuestro y lo usamos cuando el personaje o animal representado tiene elementos icónicos sacralizantes, como la “boca felínica”, ojos y bocas autosémicas, etc., por ejemplo.

⁴ El archivo del “Alto de las Guitarras”, a la fecha, noviembre del 2004, consta de 517 fotografías y 132 dibujos. En el archivo específico de este personaje y su grupo, hay 72 fotografías y 8 dibujos, hechos en diferentes épocas, con diversas películas, tres cámaras, variados lentes o digitales en las últimas visitas, Para analizados con más rigor el color, por la oxidación. Y para mejorar la distorsión y aberración, los programas Photo Shop, Jasc Paint Shop Pro y Corell Draw. Las ampliaciones, se refieren a los píxeles.

el tinte grisáceo de su lado izquierdo o –también– que hacía brillar las líneas de ese mismo lado, por el agua de la superficie lineal pulimentada. Esto explicará – a su vez– por qué los dibujos publicados hasta entonces, pecaban de errores, aún aquellos que provenían del “calco” (fig.11b) y mucho más de interpretación, obviamente.

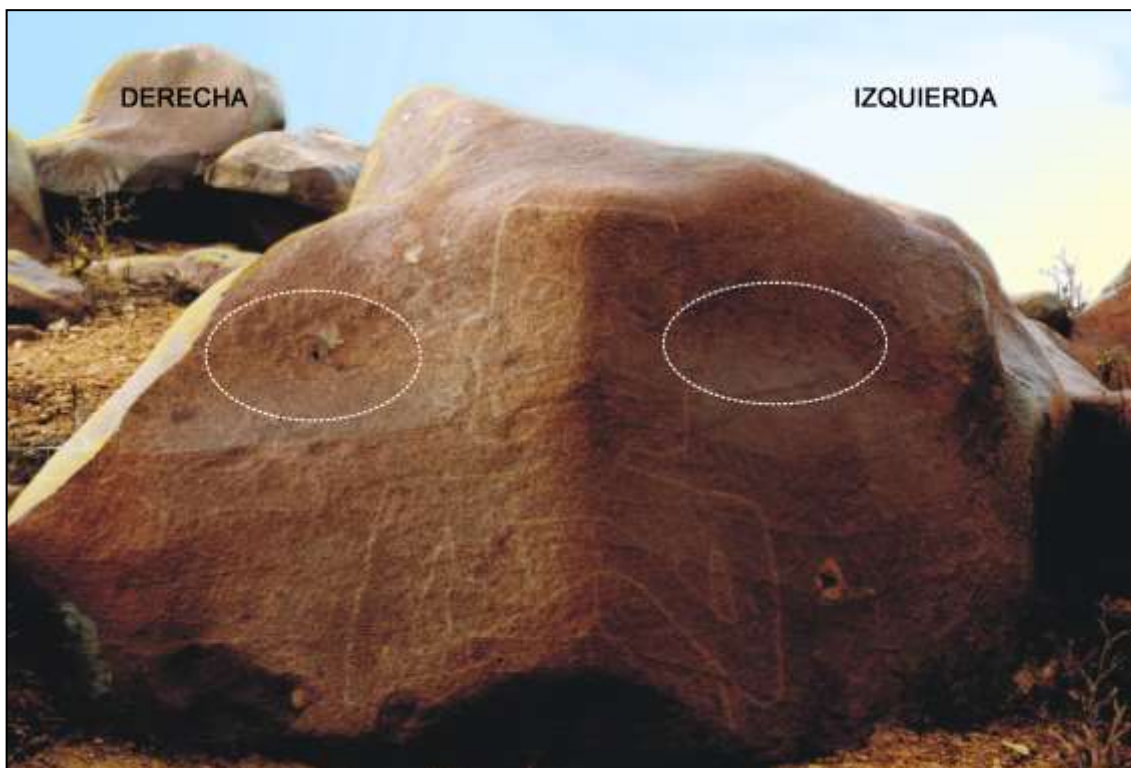


Fig. 12. En la piedra remojada, la imagen del prisionero puede verse casi en su totalidad. En las dos partes hay oquedades aparentemente naturales, que semejan grandes ojos, viéndose sólo el de la derecha por la luz del amanecer (6.30am), en cambio, el de su izquierda, aparece en tinte oscuro. Este concepto se repite en el dibujo del prisionero, quien tiene el ojo claro en el lado derecho y oscuro en el izquierdo y la mano izquierda invertida (Fig. 1, 12, 14, 15).

3.2. La forma. Las respuestas a nuestras preguntas explicaron la originalidad de su diseño, los momentos y las épocas en que pudo ser vista o fotografiada y sus técnicas de su ejecución. Todo nos fue novedoso, pues nos permitía ver por partes y en determinados momentos, ciertos sectores. Al analizar las nuevas técnicas, advertimos las causas y el por qué y cómo pudieron hacer “imágenes cambiantes”. Antes, sólo habíamos observado que cada mitad se podía ver bien, una en la mañana y otra en la tarde, después vimos que también los rasgos faciales variaban según las horas. Nuestro hallazgo de los cambios estacionales fue eventual y sin un presupuesto teórico, pues una lluvia fuerte e imprevista, de 12 horas seguidas (23- X- 2004), dejó, al amanecer, todas las piedras y los petroglifos limpios, sin nada de polvo superficial y con rasgos no advertidos anteriormente en las imágenes, ni por nuestros ojos ni por el de la cámara fotográfica⁵. La piedra donde está grabado el “prisionero” es un poliedro irregular Figs. 10, 12, 13), cuyas caras más amplias se iluminan, según el movimiento solar, frente al supuesto escenario. El ángulo que las junta y articula está dirigido hacia el norte y a la aparente puerta (Fig.6; 10). Otras oquedades “naturales” incrementan su singularidad para el uso de medir el tiempo.

⁵ El autor siempre había cuidado de no mojar intencionadamente las piedras, de no tizar”, de no “talquear” ni calcar con cualquier material traslúcido, por muy suave que éste nos pareciese.



Fig. 13. Perfil derecho del poliedro acomodado a las necesidades de simbolizar ideas en formas que allí aparecen, desde Sechín hasta Cupisnique.

Al escoger la piedra y sus características aparentemente naturales, hace deducir que todo fue calculado, previsto y modificado con relación al movimiento solar. Por estas razones le dimos el nombre de “Prisionero del Tiempo”, sin ninguna intención mítico-poética, aunque sí pudiera haber una razón para ello, pues bástenos recordar que mucho después, la noción de *intihuatana* referida al “*ushnu*”, de los quechuas, era para expresar

la idea de que allí, en esa piedra o lugar, se “amarraba” o ataba al sol como entidad central de las creencias y así calcular sus mo-

vimientos y determinar el tiempo y las acciones sociales. Mito y poesía sugiriendo la relación exigente e inseparable entre el sol y el transcurso del tiempo cotidiano. Así, las medidas del tiempo serían las que determinan y “aprisionan” las acciones humanas, en cada día y en cada ceremonia, de acuerdo a un calendario solar. En el caso del poliedro y la imagen central contenida, posteriormente, vuelve a aparecer, la misma intención, en el “Lanzón de Chavín” al labrar una piedra de tal manera que su ángulo más apropiado, permita representar la deidad en dos perfiles separados para ser vistos como diferentes según por el lado que se les mire, el izquierdo como femenino y el derecho como masculino (Campana 1995).



Fig. 14. Sobre la línea blanca punteada, se observará la “soga” que viene del oeste. Nótese el oscurecimiento del brazo, el ojo y la orejera izquierdos.

El grupo, la piedra y el petroglifo, frente a otros petroglifos cercanos, no destacan, ni por sus magnitudes ni por su belleza. A esto se suma la dificultad para fotografiar completa la imagen, pues, en nuestros archivos de 1963, 1964 y 1967, no hay fotografías de este personaje, pero sí un dibujo fechado en ese último año. Entonces, ¿por qué sólo se le puede ver bien por mitades y en ciertas oportunidades? Por dos razones: por el polvo cubriente y por las técnicas de su grabación. El polvo, por la limonita que contiene, aclara el marrón rojizo de la piedra y esconde la línea del dibujo, desapareciendo el contraste requerido para ser visto. En esto no hay intencionalidad, pero sí en las técnicas utilizadas para determinar su visibilidad, o sea, en la técnica de labrar o grabar la incisión.

3.3.- Las técnicas. Los estudiosos concuerdan en que las técnicas de ejecución son: PERCUSIÓN, INCISIÓN, RASPADO Y RAYADO, (Bonavia 1972; Guffroy 1999; Bosch Gimpera 1964; Kauffmann 1969; Lautaro Núñez 1976; Linares M. 1960, et. al). Pero, Núñez Jiménez (1986) agregó, especificando, que hay otras: 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). Gouffroy (1999) especificó que hay también una técnica de “percutido indirecto”. Nosotros, para el caso en estu-

dio, agregaremos que hay también CINCELADO, ESGRAFIADO A CINCEL⁶, PERCUTIDO-SUAVIZADO Y “ENTINTADO”.

No debemos soslayar que en el arte del Formativo andino, la visión cosmogónica y el concepto ideológico tienen también sus TÉCNICAS DE REPRESENTACIÓN para concebir una forma, y que, así como hay “técnicas de ejecución”, también hay “técnicas de representación”. Es decir, técnicas que derivan de una ideología –religiosa en este caso- para concebir o “armar” una forma que represente, por ejemplo, la “dualidad” como concepto de complementariedad, para lo cual unieron los dos perfiles, intentando que cada uno refleje un género o una actividad diferente, pero en un sólo rostro “de frente”. En este caso, esas mitades existen según el sentido de la luz. También: si cada perfil tiene un significado opuesto, convergente y complementario, cuando el sol está en el cenit, al juntar los dos perfiles, se observará una imagen completa. (Campana 1993: 49; 1995: 118).

En este estudio no analizaremos todas las técnicas existentes en los petroglifos, sino solamente aquellas que aparecen en uso para el “prisionero”, pues en la piedra, hay varias de épocas anteriores, muy diferentes entre sí. Es muy sugerente el uso de varias técnicas en una misma imagen para producir efectos visuales diferentes, según la incidencia de la luz. Por ejemplo: el lado derecho del prisionero fue trabajado con cincel y percutor, atacando de izquierda a derecha para que al quedar los pequeños ángulos obtenidos, frente al sol de la mañana, pudiendo reflejar mejor esa luz y así hacer más visible ese lado (figs. 12; 13 et al.). En cambio, en el lado izquierdo del personaje, las líneas se trabajaron a percusión y luego fueron suavizadas, tal vez con arena fina, de tal manera que el polvo no se pegase ni depositase tanto en esa superficie. Con el uso variado de técnicas de ejecución y representación, lograban que cada perfil o lado pudiese representar un género o una acción diferentes. No sabemos con precisión cual fue la frecuencia de la lluvia ni su regularidad, pero, cuando eso sucedía, al quedar la piedra lavada por el agua, se hacían visibles las imágenes en su totalidad, como en el caso que mostramos en la foto 12. Tampoco podemos saber si esto se inscribía entre las tareas predictivas del sacerdote, referentes al tiempo de lluvias o al tiempo cotidiano y sus medidas.

El uso de las dos técnicas aludidas, define la apariencia de la forma y determina las variaciones de ésta, según las horas y la incidencia de la luz. Las sinuosidades de la piedra pueden producir brillos y sombras en sus oquedades, por eso insistimos que fue escogida con extremo cuidado. No sabemos con exactitud si ellos ahondaron, suavizaron y/o percutieron dichas oquedades para hacer más ostensibles los efectos que quisieron poner en evidencia. Pero sí, que aprovecharon cualquier rasgo natural para resaltarlos de acuerdo a lo que querían transmitir, por ejemplo, las líneas determinadas por las diaclasas para hacerlas semejar una soga (torcida de izquierda a derecha), haciendo coincidir su paso con el cuello del prisionero y remarcar la función de aprisionar. Esto sólo puede verse cuando la luz es oblicua y alta, propia de la tarde (4.30 p.m.), tal como la podemos observar en la foto n° 14.

También en esa imagen hay la evidencia de otra técnica: el “entintado” o “teñido”, la que es diferente al “pintado”, porque el teñido carece de material pigmentario opaco y cubriente. No tenemos información sobre su uso en la piedra, ni tampoco cómo funcionó químicamente, pues parece tratarse de un tinte transparente y delicado, extraído de hongos o líquenes y fijado con urea, sales o alumbre, pues suele oscurecerse cuando llueve o cuando hay mucha humedad ambiental. Entre los petroglifos del Alto de las Guitarras hay varias muestras de su uso, tal es el caso de el sacerdote semidesnudo que rige el “grupo 3”, cuyo lado izquierdo aparece entintado con un gris oscuro y transparente (Fig.15). Debemos resaltar que en estos casos, el uso técnico de “oscurecimiento controlado”, como tal, es novedoso y parece ser que no fue estudiado más an-

⁶ En un estudio anterior (2003), advertimos que algunos petroglifos habían sido grabados a cincel y percutor, usado a manera de martillo. Con esta técnica, al sostener el cincel en el punto de ataque, las líneas y formas serán más precisas. Ahora, después de la lluvia, hemos advertido que después de labrar, las líneas del lado izquierdo habían sido **suavizadas** o pulidas para que brillen cuando estuviesen mojadas.

tes. Pero, deducimos: si siempre aparece usado en el mismo lado, se convierte en un concepto ideológico, pues debe estar asociado a una idea dentro del pensamiento andino, el que trata de diferenciar el lado izquierdo, como “femenino”, dotándolo de un tipo de vida, función o capacidades, de las que carecería el lado derecho.

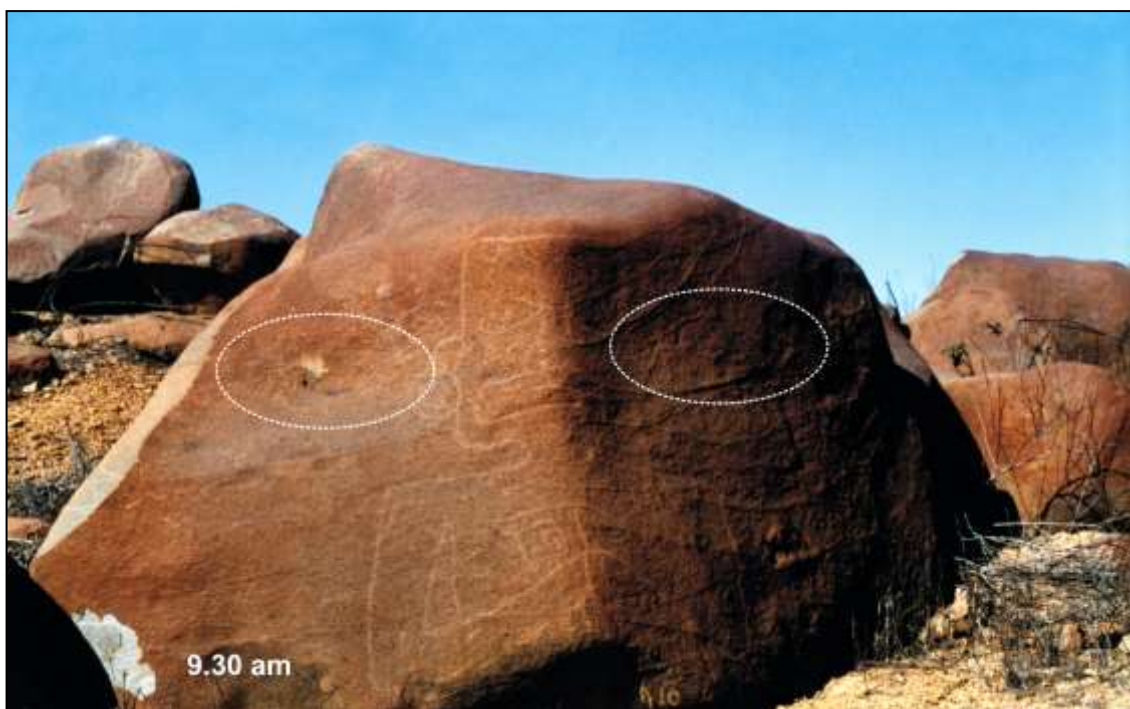


Fig. 15. El lado derecho iluminado por el sol de la mañana. Nótese como desaparece el perfil izquierdo, como resaltan las venillas geológicas de la piedra, cómo resalta la posición de las manos y el ojo derecho abierto. En las oquedades de la piedra (en los óvalos blancos) se ven los ojos “anteriores” diferentes.

Hemos venido sosteniendo sobre el extremo cuidado puesto en la selección de las piedras, talvez implicando ello una “técnica”, que sumada al “esgrafiado a cincel” y al “entintado”, producía “**imágenes cambiantes**”. Líneas atrás, mostramos un petroglifo escultórico en forma de serpiente que ascendía hacia el portillo y tenía oscuro el ojo izquierdo (Fig. 8c), aprovechando un defecto constitutivo de la piedra, igual que el “ojo anterior” en la piedra del “prisionero”. Para explicar lo referente al “ojo izquierdo” en la iconografía norandina, hicimos -años atrás- un estudio específico (Campana 1998).

Como se podrá advertir, el uso de varias técnicas desarrolladas, ligadas a una capacidad extraordinaria de ubicar las piedras más apropiadas, luego dibujar los temas con medidas y cantidades precisas y, finalmente, labrar de la manera más apropiada para que la luz pueda reflejar mejor lo diseñado, nos hace suponer en la existencia de especialistas expertos en hacer los petroglifos en esta fase temprana de las sociedades andinas. El hacer un diseño y grabarlo, no sólo requería de un conocimiento técnico y una debida experiencia, sino también de un conocimiento ideológico, capaz de convertir en signos gráficos una leyenda, un mito, o tema ideológico.

3.4. La imagen del Prisionero del Tiempo

Es la de un hombre con las manos cruzadas sobre el pecho, amarradas por las muñecas, un ojo abierto y el izquierdo oscurecido, todo hecho con líneas precisas, lo que nos muestra una representación esquemática, figurativa y simbólica, uniendo dos perfiles. ¿Es un prisionero común o un sacerdote prisionero? Schobinger (1956), clasifica a estas imágenes en representativas y abstractas. Las primeras en *puras y esquematizadas* y las segundas, las divide en dos variables: a) *geométrico-ornamental puro* y b) *simbólicas*. La imagen del “prisionero” sería representativa y figurativa, pues sus líneas

son claras y delgadas, mostrando desarrolladas técnicas y una aguda capacidad para expresar en un dibujo muchas ideas complejas, propias de una ideología religiosa y sus numerología calendárica ¿Cuál es la relación con el género femenino? ¿Cuándo y cómo era “hombre-sacerdote”? ¿Qué significado tendría el 6-1-6? Aún no lo sabemos con precisión.

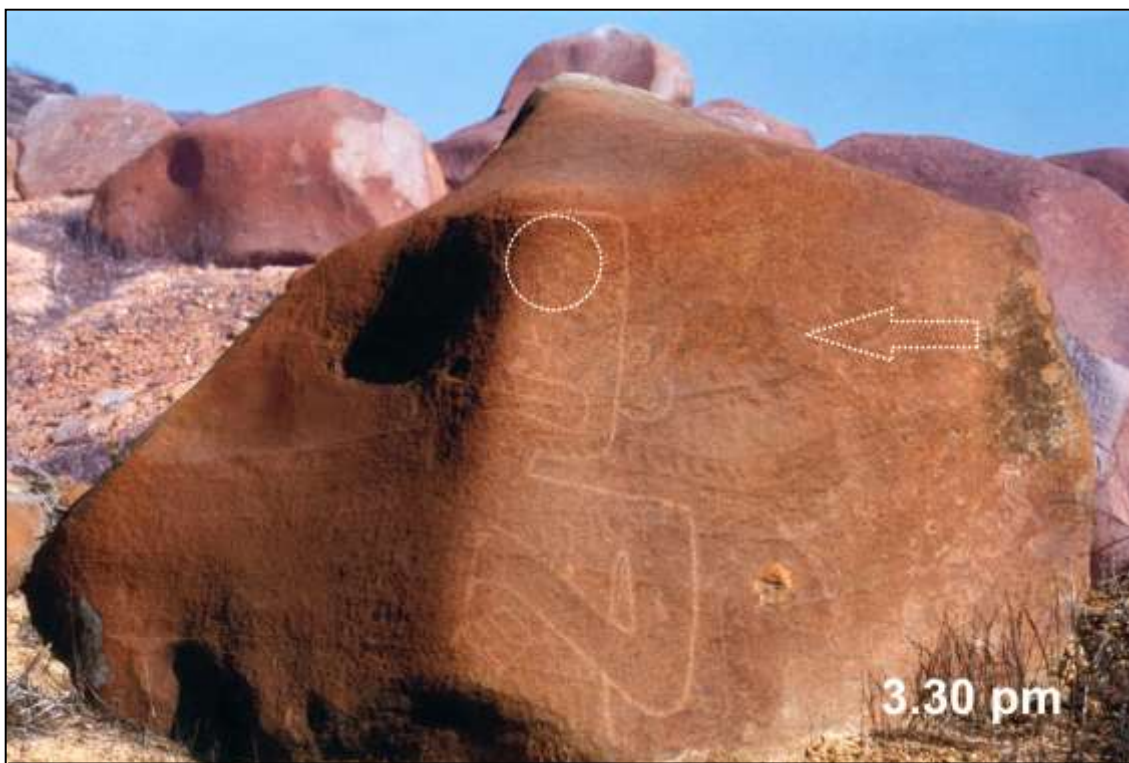


Fig. 16. En el lado izquierdo e iluminado se advierten características especiales: El ojo se ve más oscuro, dentro del círculo, al igual que el brazo, el disco del arete y parte de la oreja. La luz acentúa el relieve de las supuestas venillas magmáticas que insinúan la “soga” que amarraría el cuello. La luz aumenta la profundidad del lado derecho donde estaría el “ojo antiguo”. Pero ¿La forma “natural” de la sogá, representa la torsión a la izquierda?

La imagen del prisionero mide 0.96 de altura y 0.82 de ancho. Está repartida sobre los dos lados de una piedra, articulados por su ángulo que apunta al norte (Figs. 10, 13). Por eso, el lado derecho queda mejor iluminado en la mañana (Fig. 12, 13, 15), y el izquierdo en la tarde (fig. 14). Sólo al medio día y con una luz difusa, aparecen visibles los dos lados, aunque el dibujo general pierde contraste y visibilidad. Cuando en otra estación en la luz mucho más fuerte, se contrasta la imagen volumétrica o “anterior”. Pero, con el ángulo de la piedra, de por medio, se ve la imagen con una ligera oblicuidad, apareciendo más “angosta” o “delgada”, que cuando a ésta se la ve por cada uno de los perfiles, pues el derecho es más ancho.

El personaje aparenta una rígida y austera personalidad, aún dentro de una extraña delgadez física. No parece ser un hombre rudo o de fuerte contextura, pese a la concepción canónica del arte del Formativo, donde el hombre tiene una figura demasiado recia. La cabeza es alargada, sin cabellos, las orejas grandes y simplificadas en su diseño y ambas tienen un pendiente circular: era un “orejón”. En el rostro, los labios son gruesos en una boca ancha y sin colmillos, como las bocas de los hombres de Sechín. La nariz es larga y con fosas nasales abiertas. El ojo sólo es visible con claridad en el lado derecho, en cambio en el izquierdo, hay rastros débiles de su diseño, con una forma circular gris que lo representaría, con el iris redondo, también oscuro, y un delgado borde claro que lo rodea. Tal vez por eso, Núñez Jiménez lo dibujo como un círculo, repitiendo esta forma en el lado derecho, cuando uno sólo, el izquierdo, o “femenino”, tenía esa forma. Las evidencias demuestran que fueron dos perfiles, dibujados oponiéndose, para representar conceptos diferentes (figs. 12 a 16). En general, no hay elementos simbólicos sacralizantes como los usados en el estilo Cupisnique.

Hay varios aspectos de la imagen que debemos analizar con más detenimiento: la cabeza rapada, la ausencia de colmillos, su delgadez, el ser “orejón”, el oscurecimiento de su lado izquierdo y los elementos formales que manifiestan su condición de “prisionero”, pero con variaciones según las horas del día. Estos elementos caracterizadores son muy útiles para entender lo referente a la posible función del personaje, porque aún siendo pocos, lo definen como icono. Normalmente, en las imágenes Cupisnique o Chavín (Kaulicke 1986: 390), tienen sus elementos caracterizadores. Nosotros llamamos “*signos elementales*” a la “boca felínica”, ojos y bocas fuera del contexto facial (“autosémicos”), “triángulos escalonados”, “cruces griegas”, “olas” en la cabeza o en el cuerpo, “chacanas”, etc. (Campana 1994), razón por la que ésta imagen, labrada así, no parece ni Cupisnique ni Chavín, pues es más propia del estilo de Sechín.

El problema estilístico no acaba allí: líneas atrás hemos anotado que todo el conjunto que conformaría la “serpiente bicéfala” del “geoglifo”, es Cupisnique. Inclusive: la imagen que está al frente del prisionero, la cabeza de jaguar, también es de incuestionable factura Cupisnique, entonces, cómo es que este personaje que siendo de estilo Sechín, precedente al Cupisnique, focaliza una ceremonia Cupisnique. Es más: “debajo” de la imagen del prisionero, toda la piedra fue usada también para representar un gran rostro cuyos ojos también estaban diferenciados, siendo el izquierdo de estilo Cupisnique. A estos ojos y al rostro mismo, los hemos denominando –así, entre comillas-, “antiguos” (porque realmente no lo son). De otra manera no podremos explicar otros “rasgos” tan sutilmente diseñados, fuera del rostro del prisionero (Figs. 12 a 21).

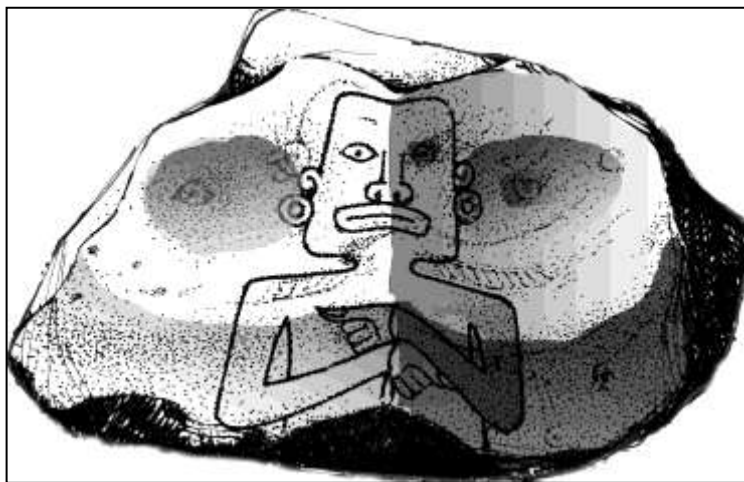


Fig. 17. Dibujo de la piedra cuya forma mas o menos “natural” semeja la de una cabeza agnata representando talvez “lo anterior”, o el pasado del prisionero. A ésta, le agregaron ojos diferentes y aprovecharon las venillas magmáticas para convertirlas en “sogas”, a la altura del cuello.

Debemos deslindar lo siguiente: ¿La “gran cabeza” precedió a la imagen del prisionero o fue contemporánea? ¿O fue hecha de esa manera, superponiendo imágenes, para sugerir la existencia de un ser precedente, pero a la vez coexistente? Hay otro elemento de juicio: Las cabezas “clavas” del Castillo de Chavín se caracterizan porque les falta el mentón, por lo que Rowe (1962), las denominó “cabezas agnatas”. De haber sido la piedra una “cabeza anterior”, ésta

habría sido agnata, porque a la “piedra-cabeza” le faltaría el mentón. Si la “coexistencia” de estas dos imágenes sólo fue posterior (como debió ser), no existiría el problema de un “estilo anterior”, superpuesto a otro que aparece más tarde, es decir, el estilo Sechín superpuesto sobre el Cupisnique. A nuestro entender caben dos posibilidades: Que la piedra con “el prisionero” de estilo Sechín haya sido utilizada después por los Cupisnique agregándole el “rostro anterior”, cuidando de que sugiere estar “debajo”, como “anterior” o en segundo plano. La otra posibilidad es que hayan sido grabados los dos petroglifos paralelamente, con diferentes técnicas y estilos para sugerir la existencia de ese ser agnado a manera de “ancestro”, pero grabando al “prisionero” con estilo Sechín. Creemos que la primera opción es la más correcta, pero, ¿Sería una forma de expresar y representar un parentesco tutelar y canónico entre el ser con cabeza agnata y el prisionero? Es muy difícil respondernos... pues todo esto tiene que ver con la imagen simbólica y real del personaje a quien estamos llamando “prisionero”. Pero, para nosotros, el problema subsiste, pues hay muchos otros petroglifos en piedra, algunos de estos fueron borrados y otros “realzados” al volver a labrarlos cuidadosamente, sobre todo,

unos que representan una hilera de pequeños círculos, otro anterior más hondo y oscuro, todos sobre la cabeza (Fig. 18)



Fig. 18. En la parte superior derecha de la piedra aparecieron estos petroglifos después de la lluvia. Véase la diferencia de temas, de estilo y de técnicas y que no son parte del “prisionero”.

En el presente estudio, los “signos elementales” que caracterizan y definen al prisionero son pocos, pero pueden identificar rasgos estilísticos. Veamos: La “cabeza rapada” no es un rasgo extraño entre las imágenes del Periodo Inicial y el Formativo. M. Cárdenas al estudiar la iconografía de Sechín ha mostrado muchas cabezas rapadas, especialmente aquellas que ya son de cadáveres, deducción derivada de la forma del párpado cuando “La característica común es la notoria mutilación en la parte superior del cuerpo (Cárdenas 1995: 79). En todas las imágenes de cadáveres se advierte su desnudez y la forma de su boca, idéntica a la nuestro personaje en estudio. En otras imágenes de época Chavín, la cabeza tiene los cabellos convertidos en serpientes, a manera de “metáfora” (Rowe, 1962). Estas serpientes – a nuestro entender- tienen un significado más simbólico y convencional que arbitrario o metafórico, pues está relacionado con el sacerdocio y sus niveles jerárquicos (Campana, 1993; 1995; Campana & Morales, 1997). El “prisionero” muestra la parte superior del cuerpo desnuda y la cabeza rapada, pero lo ojos abiertos o “mirando”, lo que nos induce a pensar que podía sugerir que estaba – cotidianamente- alerta y cercano a un sacrificio simbólico.

En el “grupo 3”, (fig. 19) el personaje que domina la escena tiene también ciertos rasgos del estilo Sechín, aunque más cercano a Cupisnique: La cabeza rapada, un diseño de líneas suaves y de simbología aparentemente religiosa, pues, tanto los atributos que muestra, como el ceño, la boca, la nariz, la oreja, los círculos en el cuerpo, el agrisado de su lado izquierdo y la torsión simbólica de su mano izquierda, referirían una condición sacerdotal, igual que en imágenes tempranas del Cupisnique. Es decir, las técnicas representativas usadas a manera de “sintaxis”, expresan un nivel jerárquico dentro de la estructura religiosa. Con ellas se resaltan sus atributos personales, su “sexualidad”, su casi desnudez y su posición específica, sonriente y casi a “gatas” (fig.19).



Fig.19. Imagen de un posible sacerdote representado con líneas delicadas, las que no corresponden al estilo canónico del estilo Cupisnique para representar el cuerpo masculino. Véase la posición de sus posaderas.

rían una condición sacerdotal, igual que en imágenes tempranas del Cupisnique. Es decir, las técnicas representativas usadas a manera de “sintaxis”, expresan un nivel jerárquico dentro de la estructura religiosa. Con ellas se resaltan sus atributos personales, su “sexualidad”, su casi desnudez y su posición específica, sonriente y casi a “gatas” (fig.19).

En el “grupo 3”, (fig. 19) el personaje que domina la escena tiene también ciertos rasgos del estilo Sechín, aunque más cercano a Cupisnique: La cabeza rapada, un diseño de líneas suaves y de simbología aparentemente religiosa, pues, tanto los atributos que muestra, como el ceño, la boca, la nariz, la oreja, los círculos en el cuerpo, el agrisado de su lado izquierdo y la torsión simbólica de su mano izquierda, referirían una condición sacerdotal, igual que en imágenes tempranas del Cupisnique. Es decir, las técnicas representativas usadas a manera de “sintaxis”, expresan un nivel jerárquico dentro de la estructura religiosa. Con ellas se resaltan sus atributos personales, su “sexualidad”, su casi desnudez y su posición específica, sonriente y casi a “gatas” (fig.19).

Como se advertirá, existen varias similitudes entre la imagen del “prisionero” y la del posible sacerdote de la fig 19. En todo el complejo universo de petroglifos del Alto de Las Guitarras, y en la posible serpiente bicéfala del geoglifo, sólo hay cinco imágenes humanas, de estilo Sechín-Cupisnique, con elementos valorativos de su identidad. Dos, corresponden a los “guerreros” o “danzantes”, de estilo definitivamente Cupisnique, al igual que el “pescador sagrado”. Otro parece danzar y “cantar” u orar, y los otros dos, “sacerdotes” (Disselhoff 1955) y “prisionero”, son de estilo Sechín, pero ambos tienen varios factores de identificación que nos permite creer que el personaje que estamos estudiando, “el prisionero”, también debió cumplir un rol religioso y sacerdotal. Rol, asociado al manejo y control del tiempo. Deducimos esto de la “aparición” y “desaparición” de sus lados según el movimiento de la luz solar, diaria y estacionalmente. Y como el sacerdote “a gatas” tiene cierto sabor Sechín de transición a Cupisnique, justificaría la pregunta: ¿Los sacerdotes y su caracterización provenían de una tradición Sechín?

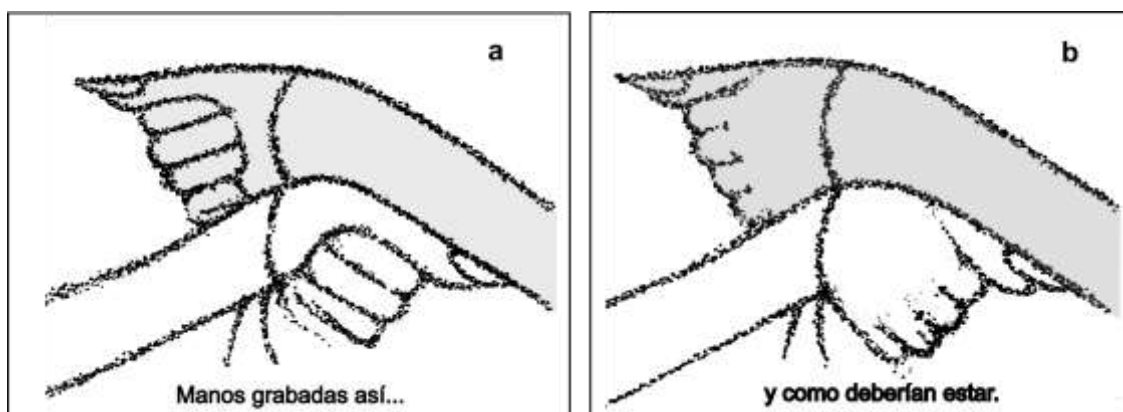


Fig. 20. (a) Dibujo calcado de la figura 1, con las palmas dobladas. (b), Dibujo calcado del anterior para mostrar cómo deberían aparecer. Nótese la mano izquierda sobre la derecha.

Las diferencias en el atuendo, los arreglos faciales, el disco en la frente y los círculos en el cuerpo y uno sobre el ano, del personaje que “gatea”, pueden marcar la diferenciación funcional de uno y otro personaje, en cuanto a rango y actividades específicas. Pero, si ese fuera el rol del “prisionero”, nuestras preguntas son: ¿por qué está representado como cautivo, y quién lo aprisiona? Todos sabemos que en las diversas formas de comunicación oral, escrita o gráfica, la metáfora y la metonimia son factores muy valiosos para la transmisión de ideas, conceptos e imágenes literarias, sobre todo cuando estos tratan mitos, leyendas, gestos mágicos o ideas religiosas. Así, la noción de “*aprisionar*” amarrando, bien podría ser una propuesta metonímica que sugiere la manera de atar la luz. O, el que ata, delimita, mide o controla la luz que es modificada por el sol. Así, en esta imagen estaría la representación *del control del tiempo*. ¿Cuánto de realidad hay en esa metáfora? Si el sol determina el paso del tiempo y la luz la existencia perceptible de los seres ¿este ser es prisionero de la luz? ¿Es el sol el que determina su existencia por mitades, o esas “mitades” son un solo ser cuando se juntan frontalmente estando el sol en el centro del cielo? Tal vez, la verdad es más sugerente y bella cuando se la expresa metafóricamente.

En la posición convencional de representar las manos –al revés y la izquierda sobre la derecha, o más oscura que ésta-, debió obedecer a ideas mágico-religiosas o a otras intenciones, como la necesidad de transmitir frases y conceptos metafóricos (Fig. 20a). Debemos entender que lo más importante fue el contenido ideológico a comunicar o representar, que la naturaleza misma de las manos. La disposición de los brazos cruzados delante el pecho, de tal manera que las manos puedan ser vistas al revés fue lo importante, a diferencia que si éstas hubiesen sido puestas detrás de la espalda, donde sí se las vería como aparecen dibujadas. Así, delante, ¿sugieren ofrenda?

La posición de la mano izquierda sobre la derecha debe tener otro significado expreso y podría graficar o representar la metáfora de la especialización de lo izquierdo, y que sus valores son diferentes a lo diestro o derecho. El Dr. C. Barnard refiriéndose a esto, escribió: *“En la mayor parte de la gente, el hemisferio izquierdo se especializa en una actividad intelectual, lógica analítica y verbal, mientras que el hemisferio derecho es predominantemente intuitivo, espacial, emocional y musical. [...] Una persona sin el hemisferio derecho funciona de una manera más normal que una persona sin la función del hemisferio izquierdo. [...] En la mayor parte de la gente, las lesiones del hemisferio izquierdo interfieren la habilidad del habla, algunas veces de forma total.”* (Barnard, Christian 1981: 55). (El subrayado es nuestro). Los neurólogos y médicos especialistas en el cerebro saben y explican como el lado izquierdo del cerebro, controla los mecanismos del lenguaje y los mecanismos de cualquier sistema de codificación. Es obvio que los que hicieron estas imágenes no sabían nada de lo que hoy saben nuestros científicos, pero talvez ellos quisieron expresar las capacidades y funciones de los que eran sacerdotes, como las de comunicar a su sociedad la lógica de las relaciones entre el movimiento solar, la luz y la matemática celeste con del tiempo. Es decir, cumpliendo una *actividad intelectual, lógica analítica y verbal*. Es posible que hayan estado preparados para eso.



Fig. 21. La posición frontal de la cabeza muestra el rostro hacia la espalda, pero doblada para que se vean los órganos de la garganta. Sólo así puede verse lo que quisieron mostrar.

Esto es lo científico dicho con sencillez y claridad, pero, para el hombre andino de más de 3000 años atrás, la forma metafórica de expresarlo, podría ser dibujando a esa mano izquierda como “prisionera del lado derecho”, pero que tiene poderes que no tiene la otra y que por ello “está sobre la derecha”. El conocimiento de los pormenores del tiempo, debió generar poder en quien manejase dicha información. No olvidemos que desde fines del Periodo Inicial, cuando se construye el templo de Las Haldas, los templos debían tener funciones vinculadas con el análisis y manejo del tiempo, y sus sacerdotes debieron ser los que anunciaban la vida y la muerte (Fung Pineda 1969).

Además de la posición simbólica de las manos y la izquierda oscurecida, todo eso está asociado también al oscurecimiento del brazo, del ojo izquierdo y de la oreja del mismo lado. La postura “imposible”, mostrando los dedos doblados y el pulgar extendido, también es una “técnica de representación” en el Formativo. En el arte alfarero de Chavín, Lumbreras (1968, 1989), publicó la fotografía de una botella encontrada en la Galería de las

Ofrendas, de estilo “Chavín-Qotopuquio”, en la que una deidad, puesta sobre el globo de la vasija, levanta su mano izquierda, poniéndola sobre el cuello de ésta y mostrando la parte interior de la mano. La mano izquierda también aparece invertida en centenares de ejemplos en el arte Paracas, Nazca y en otros de la época.

El dibujar el cuerpo o una de sus partes en posición forzada, más que un error o un estilo, debió ser de interés interpretativo de alguna idea, condición o atributo de las personas o animales sacralizados, donde esta manera aparezca. En la posición forzada

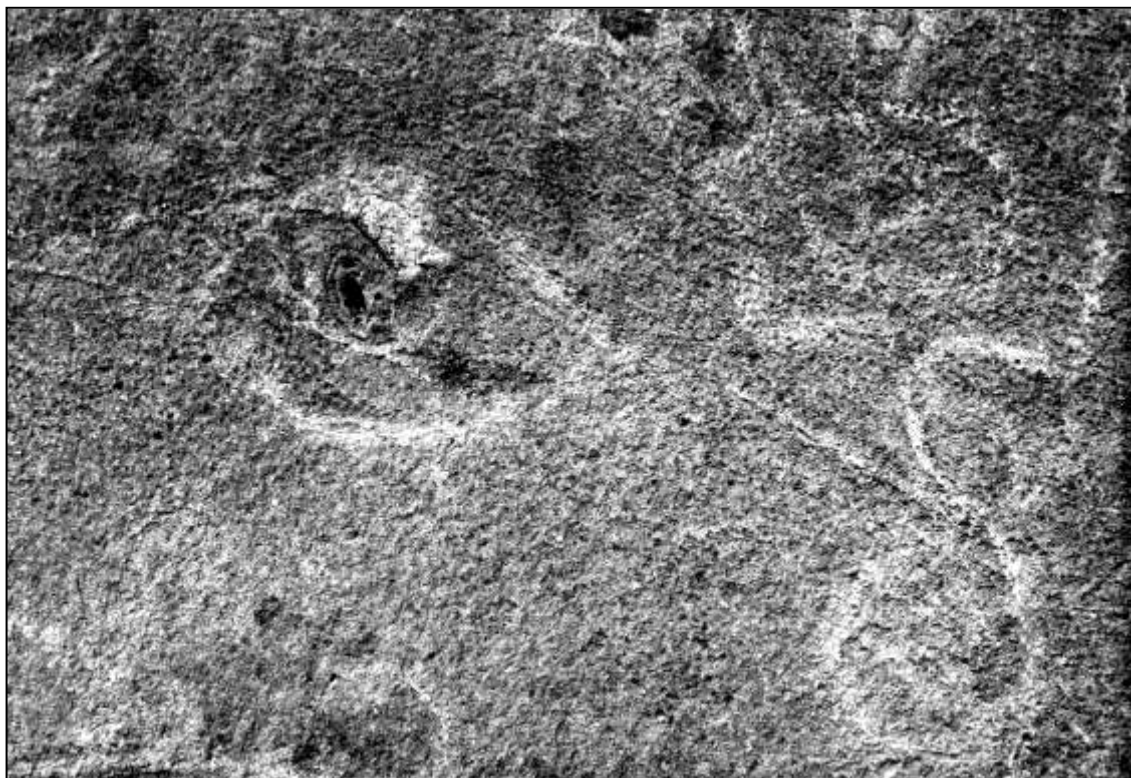


Fig. 22. El ojo derecho fue labrado a cincel, aprovechando la falla de la piedra y haciendo que las líneas cortas avancen hacia el centro del "rostro antiguo". Véase otro petroglifo sobre la oreja, cuya imagen recuerda un "nudo o una boca felínica. "autosémica". (por estar fuera de su lugar natural. para comunicar otro significado)..

de manos, pies, brazos u otras partes del cuerpo, hay una concepción ideológica que va más allá de lo puramente estilístico. En una escultura de Kuntur Wasi tuvieron que cruzar las piernas, invirtiendo la derecha a la izquierda, para que los pies se vean divergentes, como en las deidades más tempranas. Esta "técnica" o manera de forzar la disposición natural del cuerpo está presente en varias imágenes Cupisnique y Chavín. Para el primer caso podemos ver la imagen de un huaco mostrando un suicida cortándose el cuello (Fig. 21), dejando ver la tráquea, la aorta y otras partes interiores de la garganta cortada. Pero, para mostrar eso, tuvieron que girar la cabeza en 180 grados, es decir, pusieron el rostro sobre el lado de la espalda y no sobre el pecho como sería lo natural.

Otro rasgo importante del prisionero es el tratamiento ocular, pues también diferencia lo izquierdo de lo derecho, yendo contra la lógica de la naturaleza física humana, lógica en la cual uno y otro lado son simétricamente idénticos. Aquí, los ojos no son iguales. En este petroglifo aparece la "sugerencia" –por razones ideológicas- que detrás de este personaje, "debía estar" la imagen de un gran rostro, ocupando toda la piedra, igualmente con los ojos diferenciados, tal vez usando la forma natural de la piedra para mostrar lo que hemos denominado "rostro antiguo", en el que el ojo derecho aún es visible (fig. 14, 15, 16, 22, 23). Es obvio que esta "sugerencia" fue una adaptación agregada al personaje Sechín por los sacerdotes Cupisnique. Es más: aprovechando las vetas geológicas de la piedra y una falla que parece una burbuja magmática más oscura, a convirtieron en la pupila y el iris, y después cincelaron la forma almendrada del ojo. El embate fue dado de izquierda a derecha, "a la zurda", para lograr unas pequeñas estrías que al ser iluminadas por los rayos solares, cambiaban ligeramente la forma del ojo, llegando en algunos momentos del medio día a no ser distinguible (Fig. 22). Tal vez por eso no ha-

ya sido advertido este ojo, pues, si a esas horas del día en que todo se ilumina mejor, justamente en esas horas las fotos no registran bien dicho ojo.

El ojo izquierdo, en ese gran “rostro anterior”, tiene un diseño Cupisnique muy claro, casi canónico, el iris es redondo y hacia arriba (Fig.16 señalado por la flecha gris y 23). No fue hecho a percusión, sino más bien, con una técnica de oscurecimiento con algún colorante gris transparente, o tinte, el cual definió la forma de dicho ojo (Fig. 12, 14, 15, 16, 19 y 23). Debemos aclarar que su presencia es casi imperceptible o, sólo se advierte muy poco, en circunstancias específicas, según el ángulo de la luz incidente o del alto grado de humedad. Además, como son diferentes, entre uno y otro, no se los asocia y tal vez por eso que pueden pasar inadvertidos.

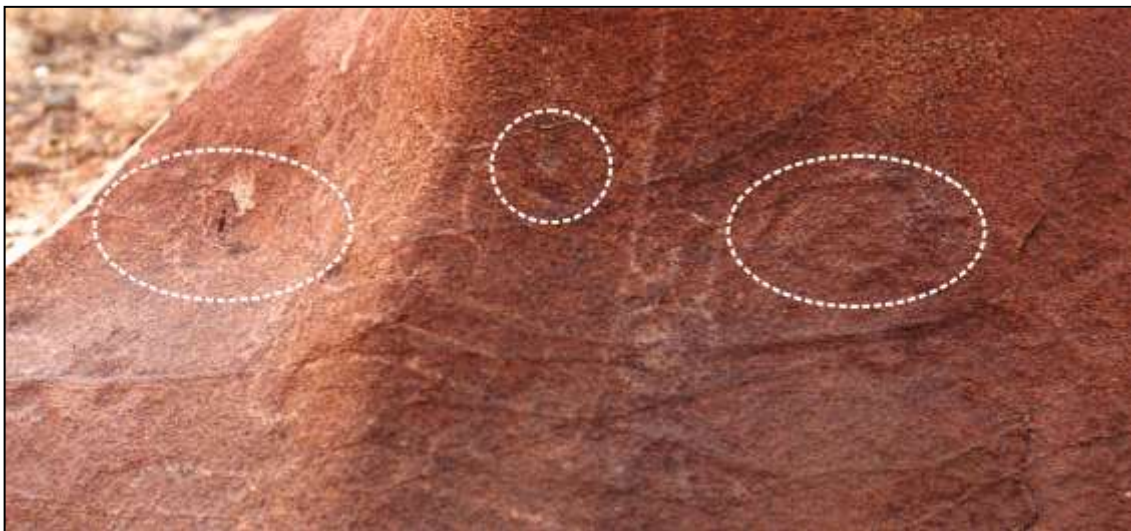


Fig. 23. Nótese, dentro de los óvalos los “ojos antiguos”, dentro del círculo el ojo izquierdo circular dentro de una forma almendrada y agrisada, tal vez como lo vio Nuñez Jiménez en 1978. También se observa en su lado derecho otro petroglifo como una boca felínica, pero de otro tema, y a la izquierda la “soga”. (Fujicolor 100 y Nikon F3)

Hemos dicho que la piedra, por su naturaleza, podría haber significado un gran “rostro anterior”, porque “subyace” detrás del “prisionero”. Aunque esto –como ya lo explicamos- fue debidamente previsto, aprovechando la forma de la piedra, la misma que cuando se la mira desde un lado, especialmente por el derecho, también encontramos la apariencia de una cabeza de perfil (Figs. 6, 13).

La imagen de un hombre aprisionado deriva de nuestra visión contemporánea motivada por la atadura de las manos delante del pecho, aunque toda la iconografía andina referente, muestra siempre a los prisioneros con las manos atadas a la espalda. Hay innumerables casos, sobre todo en la iconografía Mochica, en que las ataduras no sólo se circunscriben a las manos, sino también a los pies, al pene y a la cabeza, para hacer más significativamente amarga esta situación, y de tal manera, que cualquier esfuerzo por soltarse, produciría tensiones en el pene o en la garganta. Los ejecutantes Cupisnique, usaron dos maneras de remarcar esa condición. La más clara es la atadura de las manos con una cuerda delgada a la altura de las muñecas (Fig. 1 y 15). Otra, es casi imperceptible y aparenta ser una adaptación a las diaclasas y suavemente remarcada con incisiones oblicuas, por los escultores de entonces. (Figs. 1, 12, 13, 15, 16).

La atadura más visible entrecruza y ata las manos anudándose en la parte inferior de éstas. No muestra dureza en su función. Es como si fuese sólo una representación sólo convencional o formal para un rito establecido y aceptado por el “prisionero”. Al estar su mano izquierda sobre la derecha y sobre el pecho, le están reconociendo su jerarquía o sus condiciones propias de la *actividad intelectual, lógica analítica y verbal que* debería tener un sacerdote. De alguna manera, los que hicieron esa representación también destacaron *“las manos que portan el bastón (con la mano izquierda, salvo*

en los personajes del paramento N-O-S, que lo sostiene con la derecha; los personajes 5 V, que sujetan el bastón con las dos manos colocadas sobre el tórax), "(Cárdenas 1995: 79). Son interesantes las relaciones de la mano izquierda sobre el tórax cuando sujetan el bastón, tal vez como signo de poder. Si todo fuera así, estaríamos ante la representación gráfica de un personaje con funciones religiosas y que actúa en una ceremonia como si fuese un prisionero, aunque así no lo fuese en la realidad.

La otra manera de sugerir su situación -¿eventual?- de prisionero es la presencia de la supuesta sogá que lo ataría por el cuello, sogá que no siempre es visible, pues su presencia clara se supedita o depende de la luz. Como hemos visto en los dibujos de Campana y de Núñez (fig.11), esta sogá no aparece en el segundo, por que realmente no fue advertida o vista. En el dibujo del primero, los ojos aparecen cerrados y en el del segundo los ojos están abiertos y de forma circular. No creemos que haya existido descuido, pues, los elementos para determinar esas características aún están presentes en el dibujo. Insistimos: se trata de una imagen cambiante según las horas y las estaciones. Sólo es observable cuando se hace una serie fotográfica rigurosamente analizadas de acuerdo al tiempo y a la incidencia de la luz, cada cierto tiempo, pues la "ingenuidad" del ojo de la cámara no "completa" aquello que le parecería al ojo humano existente o dado como tal⁷. Pero ahí surge el problema: ¿Es realmente una falla geológica adaptada para su manejo icónico, o fue adaptada con una intención creativa de los artistas o sacerdotes, debidamente prevista para aparecer sólo en ciertas oportunidades? Creemos que es un diseño basado en lo natural y cuidadosamente elaborado para ser manejado máxicamente, implementando "imágenes cambiantes" con significados cambiantes ante el observador. Imágenes cambiantes determinadas por el tiempo ambiental.

La segunda razón por la que no creemos que se trate solamente de una falla geológica y de las diaclasas, es por el sentido de la torción de la sogá: La torción es de izquierda a derecha, en "z", tal como se tuercen -por ejemplo- los hilos con que bordaban las imágenes de los personajes en los mantos Paracas. Y esto no puede ser casual, pues para los bordadores de los mantos esto debía tener un sentido mágico, ya sea por lo zurdo del movimiento, como por su asociación con lo sobrenatural.

Es más: la sogá -o cordón- debería tener un espesor constante, pero en la imagen éste varía como si se tratase de una cinta que modifica su anchura al llegar al cuello del personaje. Una cinta es plana y una sogá es un cilindro. La primera se adelgaza conforme avanza al punto de amarre, o sea al cuello; en cambio, la sogá o el cordón por ser cilíndricos, mantendrían su uniformidad en todo el trayecto. Entonces, lo que puede haber sucedido es que ellos encontraron las venillas que se iban acercando a la altura del ángulo de la piedra, labraron la forma de las torceduras de izquierda a derecha -como les interesaba- y encima re-grabaron la imagen más definida del personaje, haciendo que esta otra forma de sujeción coincidiera con el cuello.

Entonces, sólo así, con estas cuidadosas previsiones, tendrían la imagen tan su gerente de un personaje de alta jerarquía religiosa que con el ojo derecho veía "antes del medio día" y con el izquierdo en la tarde, cerca de la noche. Que según las horas y la luz, se modificaba su significado. Además, que siendo o debiendo aparecer como "prisionero", se le reconociese su identidad funcional o religiosa. Que su desnudez anunciaba su cercanía al momento del sacrificio -"constante" e iterativo- en cada ceremonia. Que por momentos, esto cambiaba o modificaba la visión que proyectaba de sus capacidades y funciones de observación del tiempo. Además, la atadura de su cuello que aparecía y desaparecía, al igual que el ojo izquierdo. Imaginemos el efecto que debió causar en la "feligresía" de entonces, el aparecer o desaparecer los medios de sujeción, en relación con los cambios de la luz y fenómenos cíclicos asociados con y en el tiempo.

⁷ Nosotros la advertimos después de analizar las fotografías de la primavera de 1983, y ello nos obligó a volver al sitio para verificar su presencia, claro que después de verla en la fotografía, nuestro ojo si podía advertirla e esas mismas horas. Cuando la vimos fuera de las horas de la tarde, fue cuando la vimos al amanecer después de la fuerte lluvia, debido al brillo del agua sobre la superficie de la roca.

Ese es el “misterio” propio de toda creencia o fe religiosa y muy especialmente de este personaje que “regulaba” el tiempo.

Finalmente, es necesario hacer notar que el profundo conocimiento de técnicas sofisticadas, tanto de representación como de grabado, respondía a una cuidadosa especialización, la misma les permitió labrar imágenes de significados cambiantes⁸. Imágenes cuyo brillo, refulgencias u opacidades permitían que la idea a comunicar, pueda aparecer o desaparecer según la incidencia de la luz. Esta especialización implicó – también- el conocimiento de las complejidades e intensiones de entender los fenómenos cósmicos y convertirlos a la ideología religiosa y a su “visión cósmica” del mundo que le rodeaba, para no salirse de las formas canónicas propias de un estilo y una tradición cultural. Los significados de imágenes cambiantes que debían producir misterio, asombro y explicación, a la vez, servirían de sustento a la fe en la palabra sugerente del sacerdote.

Lima, 12 de noviembre de 2004.

Cristóbal Campana Delgado

Correos electrónicos: ccampanad@hotmail.com

cmmcampanad@yahoo.es

BIBLIOGRAFÍA CONSULTADA

BARNARD, Christiaan

1981 La Maquina del Cuerpo. Ediciones Generales Anaya S. A. Madrid.

BOSCH GIMPERA, P.

1964 El Arte Rupestre de América Latina. *Anales de Antropología: vol.1:29-45. México.*

BRACK EGG, Antonio

1976 Ecología de un País Complejo. En: *Gran Geografía del Perú*. Tomo 2. Manfer- Juan Mejía Baca. Madrid- Lima.

BONAVÍA b. Duccio

1991 “Perú: Hombre e Historia. De los orígenes al siglo XV. Edubanco. Lima.

CAMPANA, Cristóbal

1983 a La Boca Felínica en el Arte Chavín. En: *Revista del Museo de Arqueología N° 4*, Facultad de Ciencias Sociales. U.N.T. Trujillo

1993 a “Introducción al estudio de una deidad en el Formativo”. Ed. Mimeográfica. Lima

1995 a “Una Deidad Antropomorfa en el Formativo Andino”. Edit. A&B. Lima.

1995 b “Arte Chavín: Análisis estructural de formas e imágenes”. Edit. Universidad Nacional Federico Villarreal. Lima

2003 Petroglifos del “Alto de Las Guitarras” y el estilo Cupisnique”. Estudio presentado al IV Simposio Internacional de Arte Rupestre. Jujuy Argentina.

CAMPANA Cristóbal y Ricardo MORALES

2000 “Historia de una Deidad Mochica”. Edit. A & B. Bello. Lima.

CARDENAS, Mercedes

1995 Iconografía lítica del Cerro Sechín: Vida y Muerte.” En: *Arqueología de Cerro Sechín*. Tomo II Escultura. Edic. Pontificia Universidad Católica del Perú. Lima

FUNG PINEDA, Rosa

1969 “Las Aldas: Su ubicación dentro del proceso del Perú antiguo”. *Dédalo 9– 10*. Sao Paulo.

GUFFROY, Jean

⁸ En las publicaciones revisadas, hechas anteriormente, no hemos encontrado la categoría de “imágenes cambiantes” o de “significado cambiantes”, en un sólo petroglifo, para dar a entender que una misma imagen pudiese ser modificada cíclicamente, según el movimiento de la luz. Revisado en: Horkheimer (1945, 1965:23); El Comercio (14/02/45); Garrido (1953); Disselhoff (1955:63-66,1960); García (1966:15); Kauffmann (1969 y en ed. de 1971:212; 1983:282); Núñez (1986:359-442,2); Ravines (1986:41); Zevallos (1990:14 -16); Morales (1993); Kaulicke (1994:393); Rodríguez (1994:313-314); Guffroy (1999); Kaulicke et al. (2000:25-28); El Comercio-Enciclopedia Ilustrada del Perú (2001,1:106), Campana 2003. Hostnig 2004

- 1999 EL Arte Rupestre del Perú Antiguo. IFEA- IRD. Lima.
- HORKHEIMER H.
1944 Vistas Arqueológicas del Nor-oeste del Perú. 83 p. Trujillo
- HOSTNIG, Rainer
2003 ARTE RUPESTRE DEL PERÚ. Inventario Nacional. Edic. CONSYTEC. Lima, Perú.
- KAULICKE, Peter
1994 Los Orígenes de la Civilización Andina. Editorial Brasa S.A. Lima
- KAULICKE, Peter, Daniel Fernández-Dávila López, Martín McKay Fulic y Raphael Santa Cruz Gamarra
1994 La Estación Alto de las Guitarras, Dpto. La Libertad, Costa Norte del Perú. En *SIARB*, 1994
- LAUTARO NÚÑEZ, A.
1976 Geoglifos y tráfico de caravanas en el desierto chileno. *Anales de la Universidad del Norte. (Chile)* N° 10: 147-201. Santiago
- LINARES MÁLAGA, Eloy
1960 Notas sobre los petroglifos de Toro Muerto. *Antiguo Perú: Espacio y Tiempo.* : 297-301. Lima
- LUMBRERAS, Luis G.
1967 a Para una reevaluación de Chavín. En: *Amaru. Revista de Artes y Ciencias de la Universidad Nacional de Ingeniería.* N° 2. pp. 49-60- Lima
- 1989 Chavín de Huántar en el Nacimiento de la Civilización Andina. INDEA. Lima
- 1968 *Towards a Re-evaluation of Chavín.* En: Dumbarton Oaks Conference on Chavín. Elizabeth P. Benson, *Editor.* Dumbarton Oaks Research Library and Collection. Harvard University. Washington, D.C
- NÚÑEZ JIMÉNEZ, Antonio
1986 "Petroglifos del Perú. Panorama Mundial del Arte Rupestre" IV vol. P.N.U.D. UNESCO- Instituto de Colaboración Iberoamericana- Centro de Estudios Económicos y sociales del Tercer Mundo. La Habana.
- SCHOBINGER, Juan, GRADIN, c. J.,
1985 *Arte Rupestre de la Argentina. Cazadores de la Patagonia y agricultores andinos.* Editorial Encuentro, Madrid.