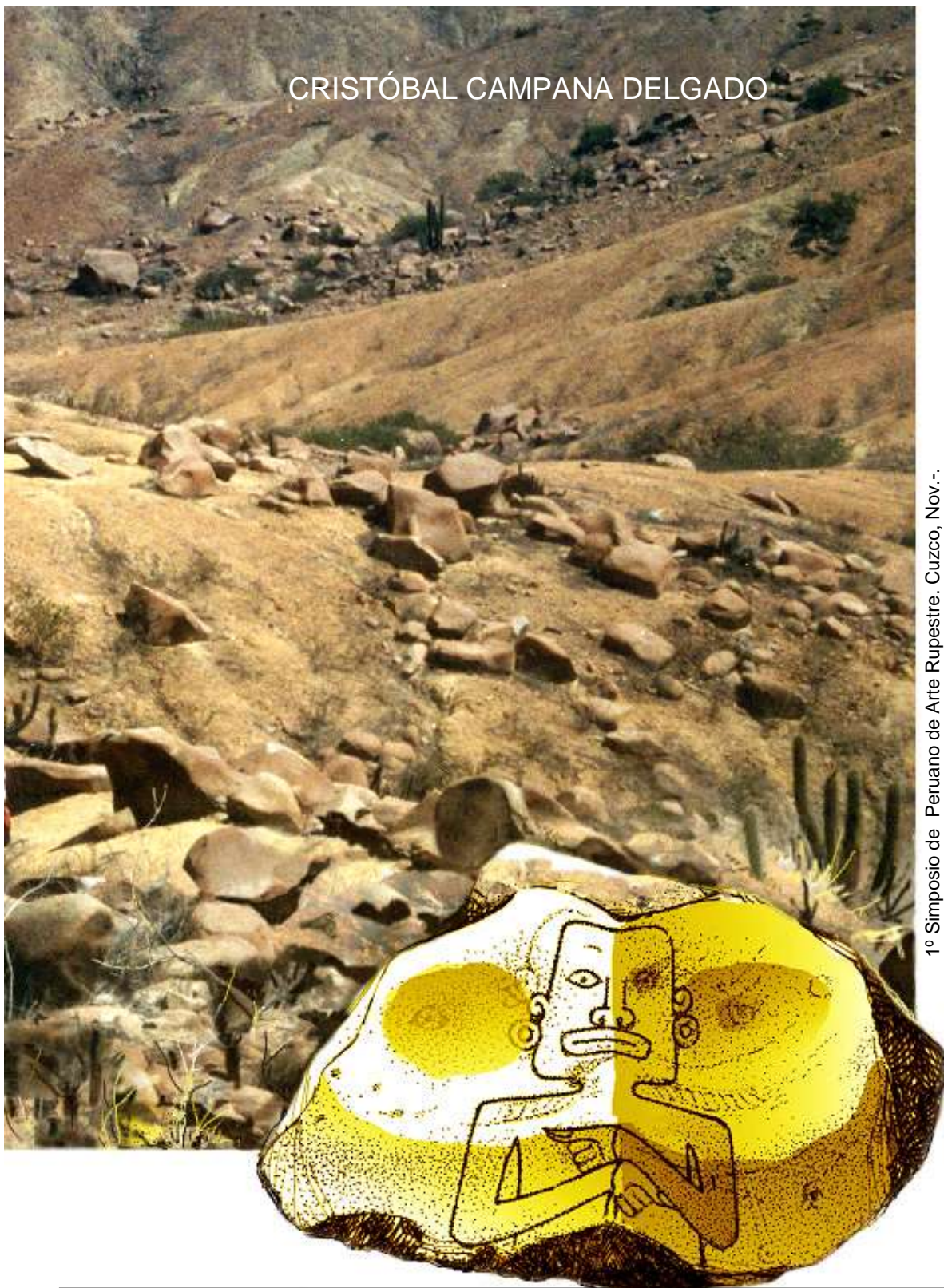


CRISTÓBAL CAMPANA DELGADO



1º Simposio de Peruano de Arte Rupestre. Cuzco, Nov.-.

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

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

Cristóbal Campana Delgado

## 1.0.- AMBIENTE Y UBICACIÓN.

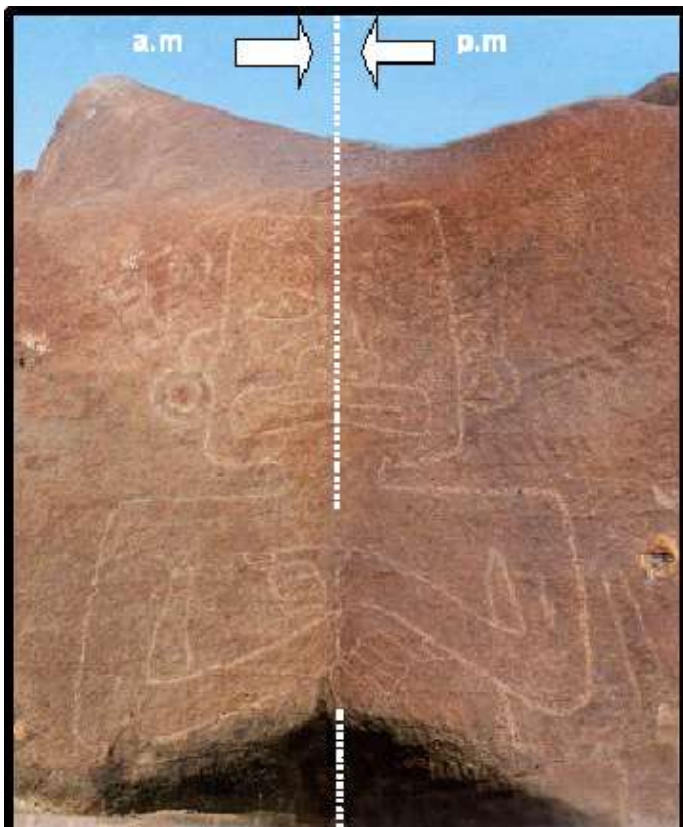


Fig. 1. Fotos de los perfiles del “prisionero”, tomadas en horas diferentes, después de llover y unidas con fines didácticos.

En la parte media de la cuenca del río Moche están los ambientes que debemos analizar. 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 acquarum* (El Portillo), nace la quebrada del “Alto de las Guitarras”. 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 sus aguas a cuencas diferentes.

Los fenómenos orogénicos en las partes medias del Moche, del Pleistoceno temprano al Holoceno, produjeron graves daños a los asentamientos humanos tempranos. Desde hace 3,800 años antes del presente, había restos de caminos, canales con su respectiva 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”.

En las partes medias de los valles de Virú y Moche, en la actualidad, hay zonas áridas y desérticas. Pero, también hay poblaciones relictas de escasa “vegetación de Loma”, cuya dinámica puede explicar la existencia anterior de poblaciones vegetales mayores (Brack 1976: 144). En la parte más alta están las evidencias de haber existido “bosque ralo”. En varios otros lugares, la presencia de oquedades orográficas de color más claro y más planas, recuerdan la presencia de humedales, tanto de agua para beber, como de salinas. De éstas últimas, hay mapas en los que aparecen con esa designación (1912), demostrando la existencia anterior de un clima diferente, con más vegetación, más población animal y también con ocupaciones humanas estacionales. En esas sucesivas épocas se debieron hacer los petroglifos, representando una fauna diversa, mostrando mamíferos, como monos, viscachas, zorros, venados, jaguares, osos, etc. Aves como águilas, cernícalos, flamencos o loros. Reptiles y batracios, como serpientes o sapos. Es evidente que fueran otros climas y otros nichos ecológicos, retratados en la gran cantidad de imágenes allí existentes.

Los cambios climáticos acaecidos en la vertiente del “Alto de las Guitarras”, acabarían con mayores cantidades y variantes de recursos, eventualidades que no permitieron la posibilidad de soportar un asentamiento poblacional permanente de cierta importancia. Pero, sí debemos aclarar que en la suave ladera de una quebra-

da, a la que estamos llamando “quebrada ancha”, en el “Alto...”<sup>1</sup>, 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 y también de construcciones menores (fig. 2) 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).



**Fig. 2.** 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.

El ambiente al que nos referiremos, el “Alto de Las Guitarras”, comienza en el *divortium aquarum*, entre los sistemas hídricos del río Moche y del Virú, a 917 m.s.n.m., ambiente geográfico sólo cercano al primer valle. 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”, 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.

Estas siete quebradillas que incrementaron la más larga y central, conforman el origen de un pequeño sistema hídrico muy interesante, porque permite ver en un espacio reducido y de fácil control, el “origen de las aguas”, las que al juntarse formaban otra más larga y serpenteante, con nichos ecológicos de nuevas plantas y animales. Estos fenómenos, tan cercanos y asociados, serían los que motivarían la imaginación, buscando explicaciones en la naturaleza para reordenarla en su visión cósmica del lugar y organizar un “espacio sagrado” de mágica y religiosa convocatoria. Así, sería un lugar sagrado, un gran centro ritual, en forma de serpiente, convirtiéndolo simbólicamente en una gran serpiente, madre de las aguas<sup>2</sup>.

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, muy en especial en las partes medias.

Al sector de esta quebrada –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 me-

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

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

todo lógicamente 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 el 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 viscachas. 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”.

A la quebrada del “Alto de las Guitarras”, afluyen –primero– siete quebraditas, y la que más nos interesa es la “quebrada ancha”, por que articula todo el sistema de esta zona. Las siguientes confluencias generan planicies con más vegetación, lo que debió incidir en dos aspectos importantes: a), que los habitantes observaran cómo se forman las aguas en un territorio tan pequeño y b), cómo el agua influye y determina la vida de todos los seres vivos. Ello explica que en la “quebrada ancha” estuviese el centro

estratégico para el control de los recursos del lugar (Fig. 2). Así, entendemos por qué allí aún están las mayores y mejores construcciones, los caminos más anchos y la mayor variedad de construcciones circulares con un montículo en el centro.

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 Cupisnique con sólo algunos petroglifos 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. De este sector medio en adelante, los petroglifos tienen otro orden, son de estilos más tempranos y se componen de otros temas.



**Fig. 3.** “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.

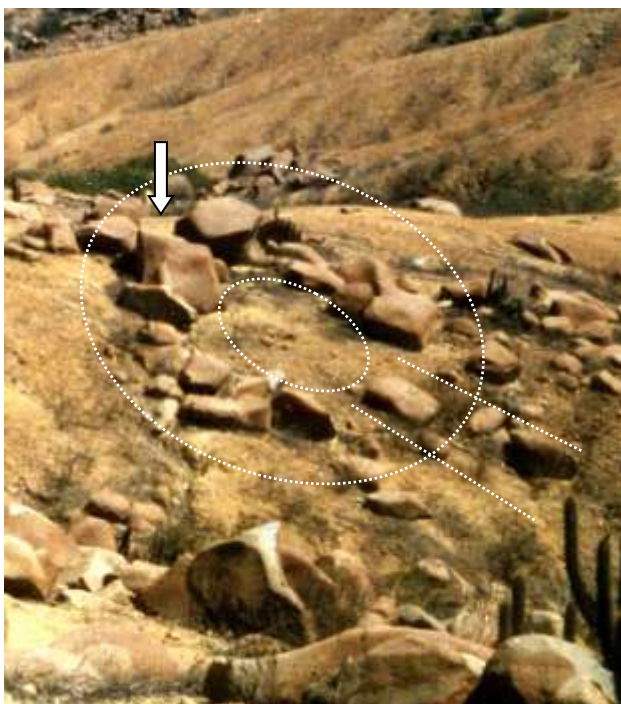
mas. Debemos agregar que en esta zona media, vierte otra quebrada, desde el este, en

cuya margen derecha está el agrupamiento con la “cabeza del águila” (Fig. 5). Esta parte media de la quebrada termina, prácticamente, con dos grandes piedras las que contienen centenares de petroglifos hechos por cazadores: a una la habíamos denominado “La Mesa del Agua”, porque en su parte alta y plana tiene una oquedad alargada donde se acumula el agua en tiempos de lluvia y serviría como un sencillo “pluviómetro” (fig. 3a). La otra es una roca grande que recuerda la figura de un “sapo gigante” mirando hacia el norte (fig. 3b). No parecen estar dentro de un “grupo”.

Cuando uno observa los agrupamientos, desde el cerro más alto que está al noroeste, se advierte que éstos tienen un orden y una secuencia y que la mayoría son 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. Es cierto que 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”. Sólo hasta la parte “media” –recordemos- llegaban los caminos anchos o ceremoniales, pues en parte baja y angosta en “Las Salinas”, no hay restos de caminos. En este ambiente “salinero”, de activa extracción, ésta, debió haberse realizado 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.

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. 4).

## 2.0.- GRUPOS, PIEDRAS E IMÁGENES.



**Fig. 4.** 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.

A las modalidades que distinguiera E. Linares Málaga (1959), “*Pictografías, petroglifos, arte rupestre mobiliario y geoglifos*”, debemos especificar que este lugar pudo ser un gran santuario, un geoglifo en forma de serpiente con petroglifos ubicados en grupos circulares, a manera de “estaciones” cercanas, o a las “mesas” de los curanderos. Es decir, que cada grupo recuerda aquellos círculos que aparecen en el cuerpo de las serpientes en la iconografía Cupisnique, caracterizando 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 efígie -o “escultórico”- también en forma de serpiente que asciende hacia dicho lugar (Fig. 6c).

El grupo de piedras donde se encuentra “el prisionero”, es el número siete, de trece (fig. 4), 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.



**Fig. 5.** 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 objetivo fundamental de nuestro estudio es el de mostrar las técnicas, el estilo, el significado del tema, aspectos de su ideología religiosa, así como 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 relación exitosa con el medio ambiente y su adaptación, 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.

**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.1; 4; 8; 10, etc.).



**Fig. 6.** Formas naturales de piedras a las que se le ha agregado líneas, manchas o incisiones para aumentar el parecido con algún ser propio de ese ambiente. Sólo mostramos las más cercanas al “prisionero”, imágenes que no sobrepasan una distancia de 200 m.  
**a.-** Imagen de felino. En el “grupo 4”.  
**b.-** Imagen de pez en el “grupo 9”.  
**c.-** Imagen de serpiente que asciende, antes de llegar al portillo, a 60m. de éste.

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. Hay cerca de una decena de éstas que sugieren formas de animales, como serpientes, felinos, águilas (fig. 5; 6a y 6c), animales que aparecen en la ideología religiosa de entonces. También hay figuras de peces (fig.6b), sapos (Fig. 3b), etc.

La coloración de las piedras al contener hematitas (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 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 de entonces, a las formas naturales que ellos creían ver, les agregaron las líneas, oquedades, o manchas, 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. 4), dividida por una piedra rectangular que ahora yace caída y que es posible que haya sido el ente “dual” 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 sétima de cada lado. Esto guardaría relación numérica de 6-1-6 de los grupos, dentro de los que el sétimo 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.



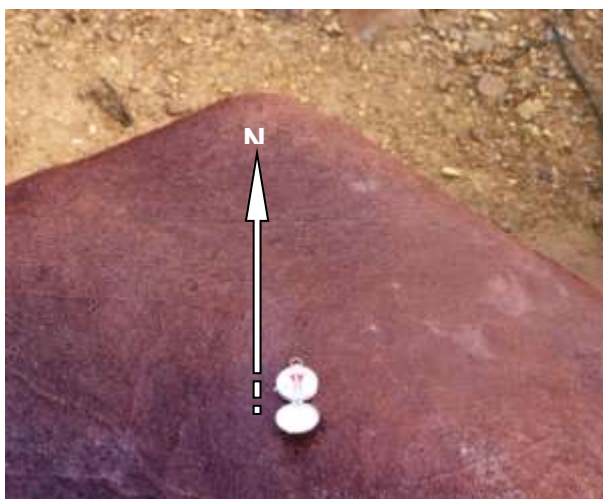
**Fig. 7.** Cabeza felínica con la boca exageradamente grande. Estilo Cupisnique, sobre piedra de color “dorado”. Esta y otras fueron traídas de lejos.

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.7). 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 la “Osa Mayor”. Estos pequeños hoyos coinciden con elementos simbólicos del rostro, como el colmillo, el

ojo, la boca, debiendo tener otro significado y 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.

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 felínica es de estilo Cupisni-

que 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, si no que podría tratarse de una secuencia natural y lógica, en la medida que el grupo escénico se ampliaba 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”



**Fig. 8.** 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.

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 (Fig. 10, 12, 18, 19). Se puede demostrar 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 o 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”<sup>3</sup>, 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? ¿Había otros petroglifos antes de grabar la imagen del prisionero? Para estudiar este personaje, he aquí la manera.

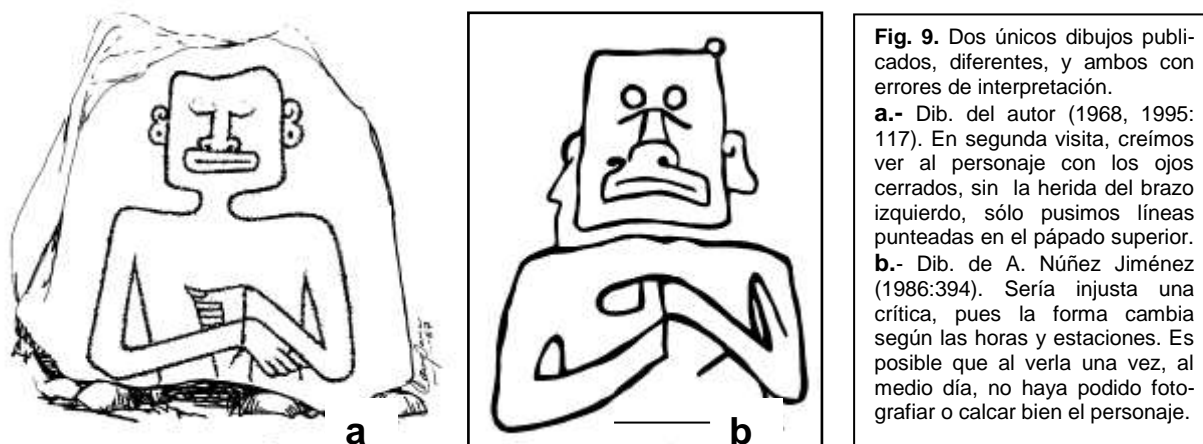
**3.1. El método:** contamos con once series de fotografías del lugar<sup>4</sup>, especificando “grupo”, temas, personajes, horas y fechas en que fueron tomadas (1963-2004). En 1963 vimos completa la parte derecha y casi dedujimos la izquierda, anotando que la veíamos en la mañana (10.15 am.) y que era una figura humana sin atributos “felínicos”. No advertimos los efectos del polvo sobre la roca, pues éste, escondía detalles y rasgos de las imágenes al uniformar el color, tanto en las líneas del diseño como el color de fondo. 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

<sup>3</sup> 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.

<sup>4</sup> El archivo del “Alto de las Guitarras”, a la fecha, 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 y analizados (color, distorsión y aberración) con los programas Photoshop y Corel Draw.



cada rasgo o fragmento, ampliándolos a 50 ó 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-X-2004) que lavó y saturó la superficie de la roca, mostrando técnicas que “encendían” el tinte grisáceo de su lado izquierdo o que hacía brillar las líneas de ese mismo lado, por el agua de la superficie lineal pulimentada. Esto explicará también por qué los dibujos publicados hasta entonces, pecaban de errores de fotográficos, aún de “calco” (fig.9) y mucho más de interpretación, obviamente.



**Fig. 9.** 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, sin la herida del brazo izquierdo, sólo pusimos líneas punteadas en el pápado superior.  
**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.

**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 se generaban “imágenes cambiantes”. Antes, sólo habíamos observado que cada mitad se podía ver, 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, 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.

La piedra donde está grabado el “prisionero” es un poliedro irregular, 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. 8). Otras oquedades naturales incrementan su singularidad para el uso de medir el tiempo.

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 movimientos 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 o en cada ceremonia de acuerdo a un calendario solar.

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.

**3.3.- Las técnicas.** Los estudios 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 estudio, agregaremos que hay también CINCELADO, ESGRAFIADO A CINCEL<sup>5</sup>, 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).

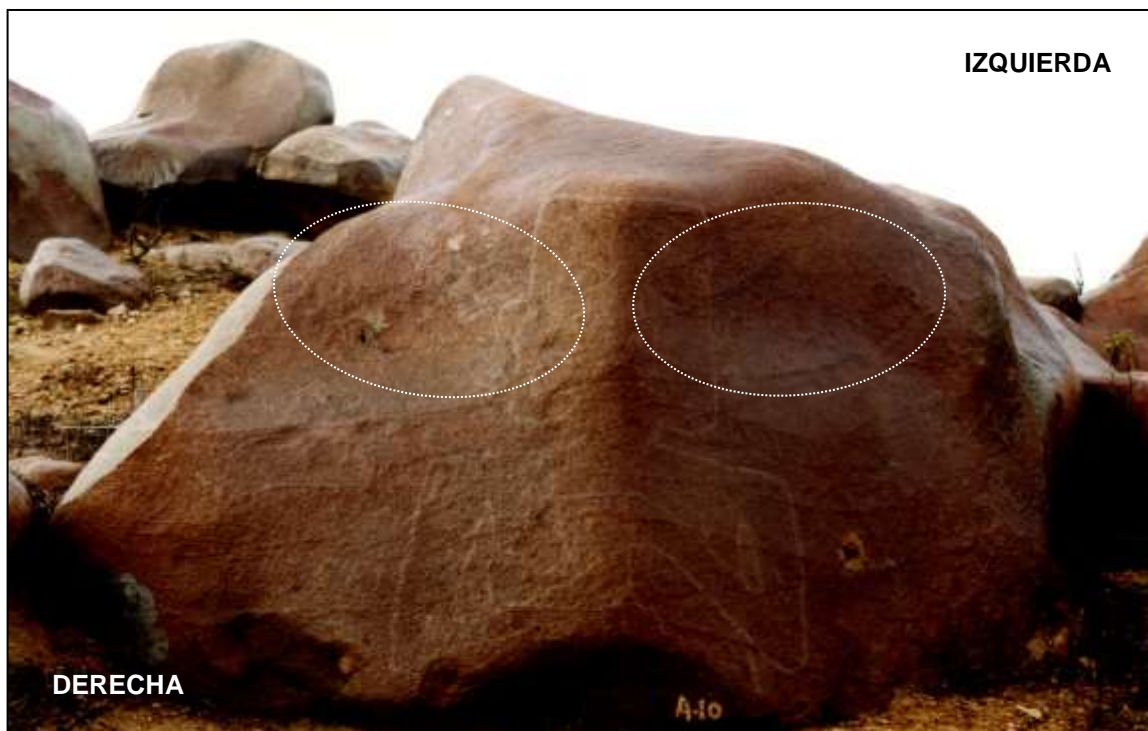
Es muy sugerente el uso de varias técnicas en una misma imagen para producir efectos visuales diferentes, según la incidencia de la luz. Por ejemplo: el lado derecho del prisionero fue trabajado con cincel y percutor, atacando de izquierda a derecha para que al quedar los pequeños ángulos obtenidos, frente al sol de la mañana, pudieran reflejar mejor esa luz y así hacer más visible ese lado (fig. 10). 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 10. 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 resaltarlo 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

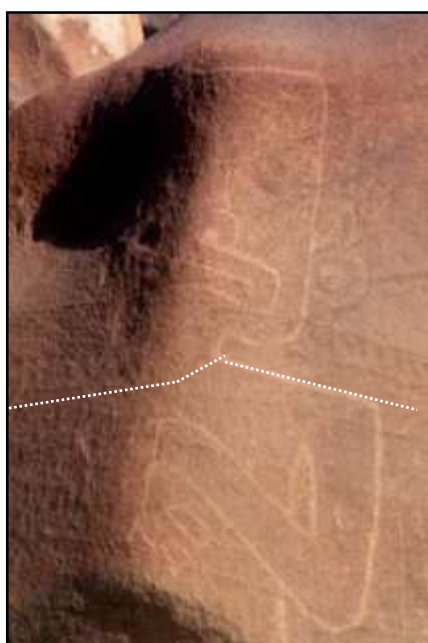
---

<sup>5</sup> 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.

verse cuando la luz es oblicua y alta, propia de la tarde (4.30 p.m.), tal como la podemos observar en la foto nº 11.



**Fig. 10.** Nótese cómo 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 (fig. 1), en cambio, el de la izquierda aparece en tinte oscuro. Este concepto se repite claramente en el dibujo del prisionero, quien tiene el ojo abierto en el lado derecho y oscuro en el izquierdo y la mano izquierda invertida (Fig. 1



**Fig. 11.** Sobre la línea blanca punteada, se observará la "soga" que viene del oeste. Nótese el oscurecimiento del brazo, el ojo y la orejera izquierdos.

Existe otra técnica: el "entintado" o "teñido", la que diferente al "pintado", porque el teñido carece de material pigmentario 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.

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 antes. 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.

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. 6c), 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, 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? No lo sabemos bien.

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. Por eso, el lado derecho queda mejor iluminado en la mañana (Fig. 12), y el izquierdo en la tarde (fig. 13). Sólo al medio día y con una luz difusa, aparecen visibles los dos lados, es decir frontal y completamente. Pero, con el ángulo 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.



**Fig. 12.** 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 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.

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 dibujó 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. 10, 11, 12 y 13). En general, no hay elementos simbólicos sacralizantes como los usados en el estilo Cupisnique.

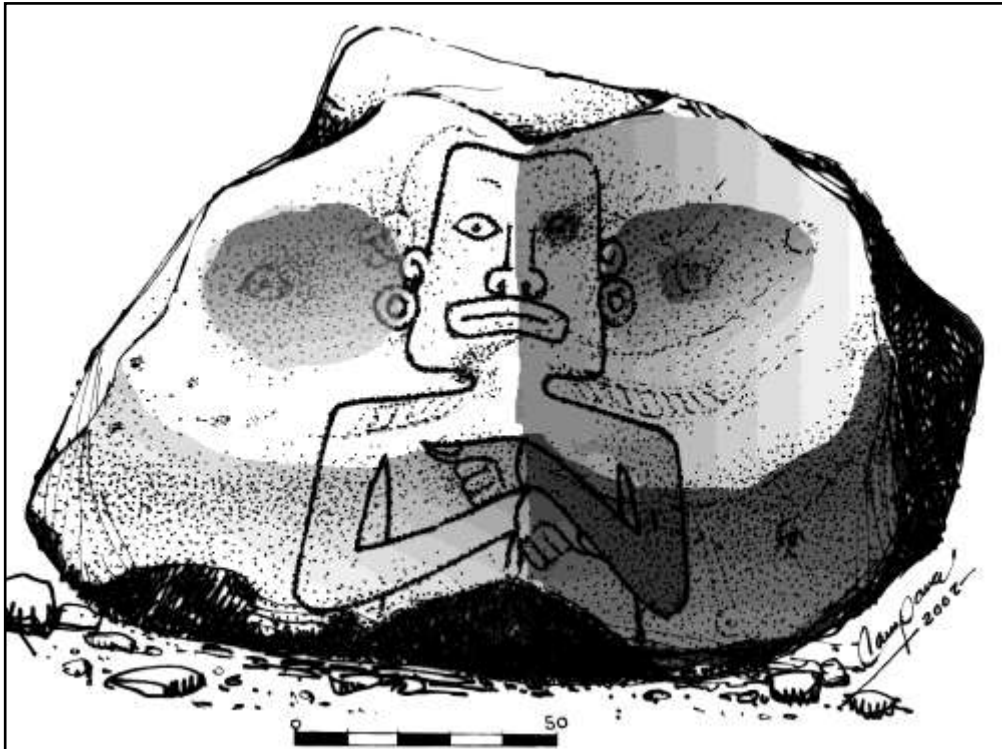


**Fig. 13.** En el lado izquierdo de la vista se advierte varias características especiales. El ojo se ve más oscuro, al igual que el brazo, el disco del arete y parte de la oreja. La luz acentúa el relieve de las supuestas venillas magmáticas que insinúan la “soga” que amarraría el cuello. La luz aumenta la profundidad del lado derecho donde estaría el “ojo antiguo”. Pero, dudamos que lo “natural” de la sogá represente la torción a la izquierda. ¿...?

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. 10; 12; 18; 19).

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 sugiera estar “debajo”, como “anterior” o en segundo plano, como una adaptación a la nueva imaginería religiosa. 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....pero todo esto tiene que ver con la imagen simbólica y real del personaje a quien estamos llamando “prisionero”.



**Fig. 14.** 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.

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 muchísimas 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.



**Fig. 15.** En las dos fotos se advierte el oscurecimiento del lado izquierdo, la cabeza rapada, la exageración de la oreja, la suavidad en las curvas del cuerpo y la posición invertida de la mano izquierda. Nótese la disposición de la imagen adaptada a las suaves curvaturas de la piedra, coincidiendo con la parte nalgal del posible sacerdote (Fotos: 6.00 a.m. – 7.30 a.m.).

En el “grupo 3”, el personaje que domina la escena tiene también cierto sabor Sechín, la cabeza rapada, un diseño muy elaborado y de simbología aparentemente religiosa, pues, tanto los atributos que muestra, (el ceño, la boca, la nariz, la oreja, los círculos en el cuerpo, etc.), o el agrisado de su lado izquierdo y la torción de su mano izquierda, referirían una condición sacerdotal, igual que en otras imágenes 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.15).

Como se advertirá, existen varias similitudes entre la imagen del “prisionero” y la del posible sacerdote. 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 definidamente Cupisnique, al igual que el “pescador sagrado”. Otro parece danzar y cantar, y los otros dos, “sacerdote” (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.

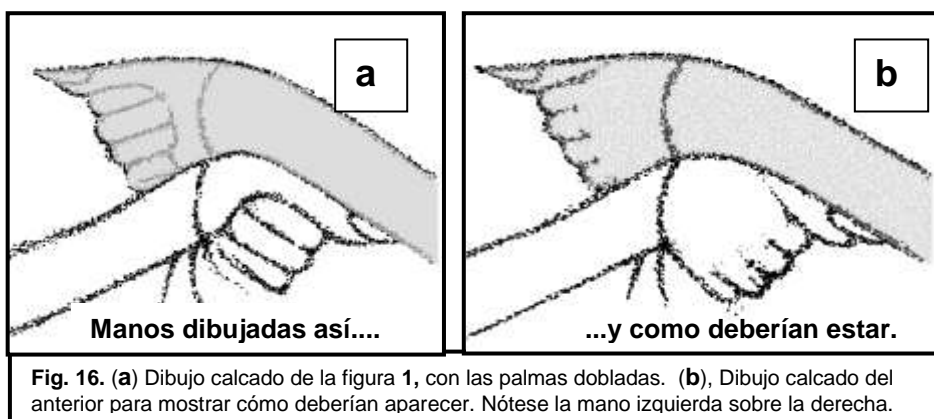
Rol, asociado al manejo y control del tiempo. Deducimos esto de la “aparición” y “desaparición” de sus lados según el movimiento de la luz solar, diaria y estacional. Y como el sacerdote “a gatas” tiene cierto sabor Sechín de transición a Cupisnique, justificaría la pregunta: ¿Los sacerdotes y su caracterización provenían de una tradición Sechín?

Las diferencias en el atuendo, los arreglos faciales, el disco en la frente y los círculos en el cuerpo 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 “*aprimonar*” 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, sería 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. 16a). 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?

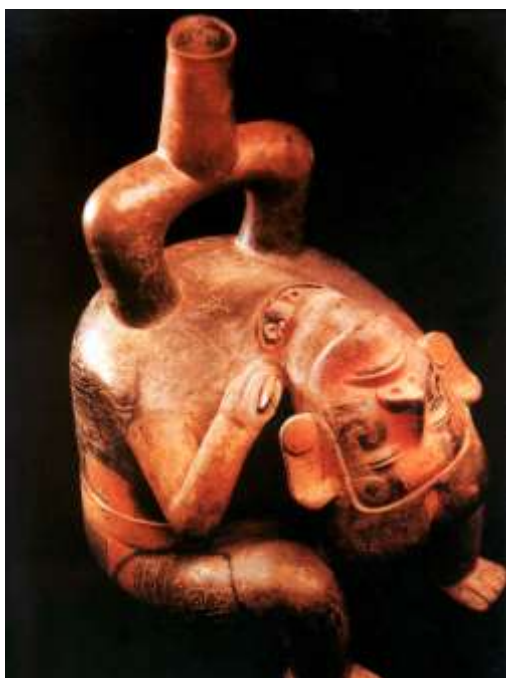


**Fig. 16.** (a) Dibujo calcado de la figura 1, con las palmas dobladas. (b), Dibujo calcado del anterior para mostrar cómo deberían aparecer. Nótese la mano izquierda sobre la derecha.

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 tal vez ellos quisieron expresar las capacidades y funciones de los que eran sacerdotes, como el 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*.

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.

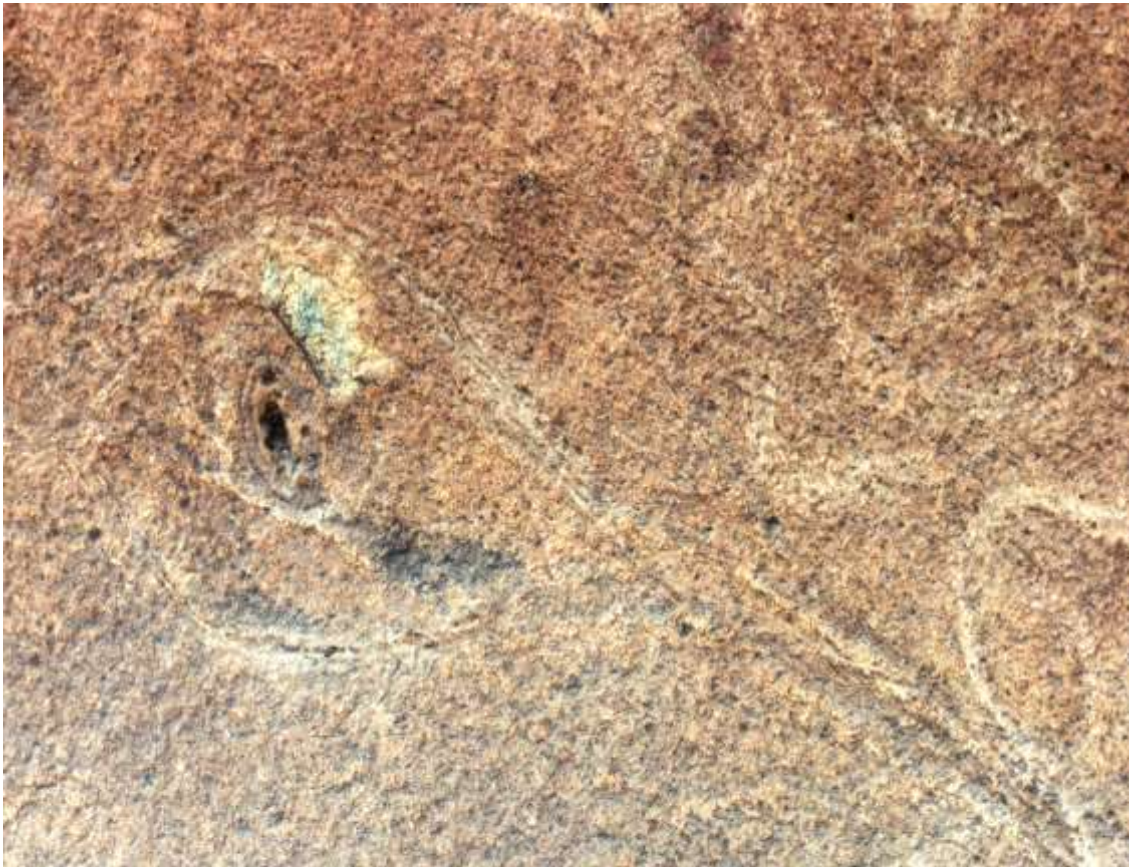


**Fig. 17.** La posición frontal de la cabeza muestra el rostro hacia la espalda, pero doblada para que se vean los órganos de la garganta. Sólo así puede verse lo que quisieron mostrar.

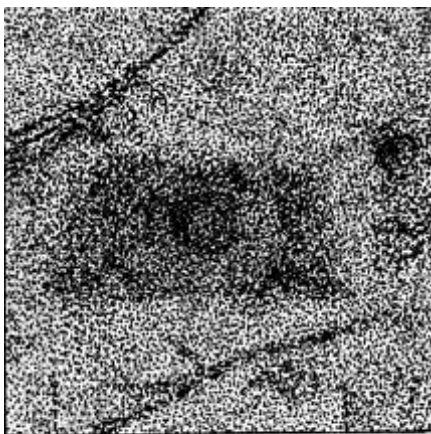
El dibujar el cuerpo o una de sus partes en posición forzada, más que un error o un estilo, debió ser de interés interpretativo de alguna idea, condición o atributo de las personas o animales sacralizados, donde esta manera aparezca. En la posición forzada de manos, pies, brazos u otras partes del cuerpo, 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. 17), 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 hay la “sugerencia” que debajo de este personaje, había 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. 12, 18). Aprovechando las vetas geológicas de la piedra y una falla que parece una burbuja magmática más oscura, la convirtieron en la pupila y el iris, cincelandó la forma almendrada del ojo. El embate fue dado de izquierda a derecha, “a la zurda”, para lograr una 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. Tal vez por eso no haya sido

advertido este ojo, pues, si a esas horas del día iluminan mejor para ver el todo, justamente en esas horas las fotos no registran dicho ojo.



**Fig. 18.** 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 figura recuerda un “nudo o una boca felínica. “autosémica”. por estar fuera de su lugar natural. para comunicar otro significado..



**Fig. 19.** Ojo izquierdo del rostro “anterior”. Corresponde a otra imagen y no a la del “prisionero”.

El ojo izquierdo, en ese gran “rostro anterior”, tiene un diseño Cupisnique muy claro, casi canónico, el iris es redondo y hacia arriba (Fig.19). 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. 10, 11, 13, 18 y 19). Debemos aclarar que su presencia es casi imperceptible o sólo se advierte muy poco en circunstancias muy específicas, según el ángulo de la luz incidente. Además, como son diferentes, no se los asocia y tal vez por eso siempre pasaron inadvertidos.

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 calculado, 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 (Fig. 4 y 20, bajo la flecha).

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, 11, 13 y 19).

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, talvez 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 sogas que lo ataría por el cuello, sogas que no siempre es visible, pues su presencia clara se supedita o depende de la luz. Como hemos visto en los dibujos de Campana o de Núñez (fig. 9), esta sogas no aparece 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 cada cierto tiempo y se la ve en fotografía, más que a simple vista<sup>6</sup>. Pero ahí surge el problema: ¿Es realmente una falla geológica adaptada para su manejo icónico, o fue adaptada con una intensidad 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 mágicamente, implementando "imágenes cambiantes" con significados cambiantes ante el observador.

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 sogas: 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 sogas -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 sogas es un cilindro. La primera se adelgaza conforme avanza al punto de amarre, o sea al cuello; en cambio, la sogas o el cordón por ser cilíndricos, mantendrían su uniformidad en todo el trayecto. Entonces, lo que puede

---

<sup>6</sup> 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.

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 sugerente de un personaje de alta jerarquía religiosa que con el ojo derecho “veía” en el día y con el izquierdo en la noche. Que según las horas y la luz, se modificaba su significado. 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 en el tiempo. 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 conocimiento de técnicas sofisticadas, respondía a una cuidadosa especialización, la misma les permitió labrar imágenes de significados cambiantes<sup>7</sup>. 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 de la ideología religiosa para no salirse de las formas canónicas propias de un estilo y una tradición cultural. Los significados e imágenes cambiantes que debían producir misterio y desconcierto, al variar por momentos, inducían a la fe en la palabra sugerente del sacerdote. Así, el conocimiento de las posibilidades efectistas y mágicas de dichas imágenes cambiantes, controladas y manejadas por los sacerdotes, debían originar y hacer crecer el control de la sociedad, como pasa con todas las religiones y en todos los tiempos.

Lima, 12 de noviembre de 2004.

Cristóbal Campana Delgado

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

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

## BIBLIOGRAFÍA CONSULTADA

BARNARD, Christiaan

1981 La Máquina 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

---

<sup>7</sup> 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

- 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  
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
- 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 revaluación 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.