

EL “SACERDOTE SONRIENTE”

ANÁLISIS DE UN PERSONAJE CUPISNIQUE.



CRISTÓBAL CAMPANA D.

INTRODUCCIÓN

En la iconografía andina, las imágenes humanas muestran posiciones, gestos y ademanes que nos han permitido entender su función, concepción y sus roles, de acuerdo a cómo fueron concebidos por un grupo carismático de especialistas. Así, las imágenes de estos seres hicieron posible su comunicación dentro de su sociedad, sirviendo como factores o mecanismos de interrelación y ordenamiento de la misma estructura social. Dentro de este contexto, las imágenes tuvieron roles muy importantes, pues, al ocupar canales espaciales para su transmisión y al desaparecer los idiomas -de canales temporales- han podido persistir a través del tiempo, guardando la información referente a una posible ideología religiosa y a sus respectivas prácticas ceremoniales, para mantener al grupo social sin mayores tensiones que podrían generar la crisis.

Si el fundamento de la organicidad de una sociedad es el conjunto de relaciones entre el lenguaje cotidiano, los mitos y sus actividades y, nosotros los transeúntes del siglo veinte al siglo veintiuno, desconocemos ese lenguaje, sólo nos queda hacer el análisis de otras formas de comunicación –como son las imágenes- para entender algo de los factores que hicieron posible la existencia de esas sociedades humanas que vivieron desde hace más de seis mil años atrás y cuyos mensajes, teniéndolos

ante nuestros ojos, aún necesitan de su análisis y comprensión. Hemos entendido que las imágenes de más alta jerarquía -y en especial los sacralizados- siempre suelen mostrar una posición frontal. Pero, en el caso que trataremos, cómo es que un personaje de alto rango aparezca en una posición casi rampante. He allí el problema para este análisis.

El “Sacerdote Sonriente” es una imagen importante que aparece en el tercer agrupamiento de petroglifos en el Alto de las Guitarras (ALG). Tiene características, técnicas de grabación, orientación y una delicada suavidad en sus líneas, las que nos exigen una serie de explicaciones para conjugarlas con la información que anotaron los cronistas y escribanos llegados del occidente cristiano con otra cultura. La visión y concepción del hombre y su relación con sus deidades, no fueron ni son coincidentes.

El pragmatismo de las ciencias contemporáneas no esclarece las preguntas de los sueños cotidianos, de los mitos y la verdad de los hombres y sus dioses de ayer. Hoy, en plena vigencia y post modernidad, la noción de creencia, fe o deidad son muy diferentes. Y, así, nos quedamos solos en un balcón abierto a infinitas soledades, vacías de nosotros mismos. Pareciera que hemos perdido el camino que nos hizo llegar hasta dónde estamos, del camino del venida, buscando sólo encontrar las puertas de una salida eventual.

Cuando uno llega a la quebrada del Alto de las Guitarras y desde lo alto dirige la mirada hacia la sinuosa huella de la corriente, encontramos los rastros de una ondulante serpiente que baja lentamente, que se requiebra en la tortuosa sinuosidad de los pedregales rojizos con bellos petroglifos de diferentes épocas y estilo. Allí se observa que hemos llegado a poder otear un paisaje sacralizado que nos puede relatar parte de nuestro pasado, los ideales, sueños, avances y descubrimientos para organizar un mundo tan áspero y convertirlo en una doméstica estancia de hombres y de dioses. Este lugar debió ser un santuario.

Desde “El Portillo” vemos el origen del agua y de la vida, calculando su muerte en el otro extremo, donde se convierte en el “río Salinas”. Nacen las aguas, arriba, dulces, angostas y cristalinas, pero a un centenar de metros, casi a la entrada, hay un personaje cuyos ojos miran el origen del agua, en esa quebrada, la que abajo muere angosta y salada. El trayecto tiene varios espacios y sus respectivos ecotonos y tiene varios tiempos y los rastros de las respectivas gestiones humanas. Uno de sus hombres –posiblemente un sacerdote- nos contará parte de esa historia.

1.- AMBIENTE Y CONTEXTO

Para iniciar el estudio, debemos establecer que hay dos quebradas cuyos nombres son parecidos y que han llevado al error a los estudiosos que no conocían el lugar: “Quebrada de las Guitarras” y “Quebrada del Alto de las Guitarras”. La primera afluye al sistema hídrico del río Moche y la segunda al del río Virú. La primera es más ancha, plana y baja, en cambio la segunda es más alta, angosta y sinuosa. Por la primera van los caminos de factura Cupisnique más anchos, subiendo por la planicie conocida como “Los Cocales del Inca”, irrigada por canales Cupisnique, pasando por la Huaca de los Chinos”, hacia lo alto, donde nace, en el *divortium aquarum*, a 917 metros sobre el nivel del mar. Desde este punto, baja la quebrada del Alto de Las Guitarras donde está el santuario con imágenes rupestres más rico y ordenado de este sector de los Andes Centrales. Al final de esta quebrada estaban las salinas más importantes de la zona. Son dos quebradas distintas que vierten sus aguas a cuencas diferentes.



Fig. 01. Vista aérea de la quebrada de Las Guitarras que desemboca en el río Moche. La línea amarilla representa el camino hasta El Portillo (2). El Cerro León (3) es el *apu* tutelar, a cuyas faldas está la quebrada ancha donde están los edificios mayores.

Este lugar, realmente es un ambiente compuesto, a su vez, por dos quebradas “gemelas”, una larga, a la derecha, que es la que contiene los petroglifos y otra más chica a la izquierda de la otra, con pocos petroglifos, pero con evidencias de haber sido sembrada con cultivos estacionales de coca, pues no hay evidencias de canales de riego. Sólo hay algunos oteros o miradores, posiblemente para su control.

Las primeras y pocas informaciones referentes son virreinales.

Muchos viajeros, soldados, comerciantes de leña, carbón o sal, han dejado documentación. Hay datos a mediados del siglo XIX¹, pues se litiga por la explotación de leña de algarrobo, “minas de sal” y, en algunos casos sobre “*usos y costumbres*” de caminos. Este lugar ha sido visitado y descrito por varios estudiosos desde mediados del siglo anterior con diferentes objetivos y en los últimos decenios se acumula datos, tanto como resto arqueológico o por la belleza de los petroglifos allí existentes.

Todavía no existen estudios arqueológicos cuyas investigaciones ofrezcan información del análisis estratigráfico, para saber cómo fue el proceso de ocupación de dicho lugar, pues en épocas sucesivas hicieron diversas grabaciones con sus estilos propios. La mayor parte de lo publicado se circunscribe a la muestra de imágenes y a su ubicación geográfica. La última, es un inventario donde aparecen las referencias correspondientes².

Nosotros hemos hecho algunos estudios delimitando campos de interés tratando sobre el análisis de algunos petroglifos que nos permitan entender el proceso, la variación en los conceptos de aprovechamiento de los recursos de ese ambiente y los cambios sociales entre los cazadores y trocadores que allí vivieron. Dentro de esto, el principal objetivo demostró cómo LA SAL, y luego la COCA, fueran los factores fundamentales para el control y manejo de este lugar, hasta el grado de sacralizarlo. En otros estudios hemos tratado sobre las relaciones entre las imágenes corpóreas o escultóricas y la predicción del tiempo, o el cultivo de la coca, especialmente en la otra quebrada “gemela”. En otros estudios tratamos de explicar la tecnología y la especialización de sus ejecutantes y sus posibles reflejos en la estructura social.

¹ Archivo Departamental de La Libertad (Sect. Archivo Baldomero Jara).

² Para una documentación general ver en ARTE RUPESTRE DEL PERÚ. HOSTNIG, Rainer: p. 197. 2004. Lima.



Fig. 02. - “Cerro León”, la imagen totémica, a la derecha de la quebrada. Véase como cambia la imagen según la estación. **a.**- En el solsticio de setiembre, 8.45 a.m., el jaguar. **b.**- En el equinoccio del 21 de marzo, 6.30 am., apenas se le ve. **c.**- El mismo día, 9.28 am. Parece que una serpiente más clara, saliera de sus fauces y ondulando va hasta la cola. Ese día, entre 9.00 y 9.32 am, cambió nueve formas, una vez cada tres minutos.

Estudios y referencias, han mostrado algunas fotografías hechas por viajeros o por estudiosos desde mediados del siglo anterior³. Casi todos ellos, incluyendo a los estudiosos alemanes Hans Dietrich Disselhoff y Hans Horkheimer, profesor de la Universidad Nacional de Trujillo en esos tiempos, quienes fueron llevados por don Manuel Acosta, también ya fallecido. Con los dibujos de Disselhoff y con las fotografías de Núñez se han escrito varios otros estudios.

El Alto de Las Guitarras⁴ es uno de los repositorios de arte rupestre más importantes del planeta. Es, junto con “Toro Muerto” en Arequipa, un lugar de primera magnitud en los Andes. Tiene uno de los paisajes más dramáticos de la yunga costeña, porque allí se explica la función del agua en las sociedades del desierto y su simbolización como serpiente, eje de la visión cosmogónica de nuestros antepasados.

Esa quebrada angosta que hoy vemos, fue como una serpiente que corría llevando agua, amarrando el cosmos entre el cielo y las entrañas de la tierra, ordenando la vida de plantas y animales hasta convertirse en una deidad hecha por el hombre. Así, por miles de años, fue el abrigo de cazadores y de sociedades cada vez más desarrolladas. Por eso ahora vemos el escenario mágico de sueños y leyendas, el sagrario abierto de los dioses que el hombre fue haciendo a su imagen y semejanza.

Últimamente, la comunidad científica está en una gran discusión sobre el cambio en el clima. Cambios que nosotros, el común de los habitantes de este país, presiente su gravedad aunque no la asume. Estos cambios climáticos vienen siendo registrados por diversos estudiosos desde sus respectivas áreas de formación y, algunos de ellos nos han demostrado, por ejemplo que nuestros antepasados norcosteños aprendieron a “vivir en crisis”, dadas las modificaciones climáticas acaecidas en la costa norte (Mosseley & Feldman1984). Estos cambios están registrados en el Alto de Las Guitarras, pues allí, en su orografía los podemos leer con cierta claridad. Se observa que el Holoceno, fase cuaternaria en la que nos toca vivir, comenzó hace alrededor de diez mil años, terminando las glaciaciones y el paisaje se volvió muy húmedo, pues

³ 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); Pimentel (1986); A. 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 1984; 2003. Hostnig 2004.

⁴ Coordenadas 405 – 003 de la hoja cartográfica nacional, N° 17-f, (Salaverry), provincia de Trujillo, Distrito de Laredo provincia de Trujillo, departamento de La Libertad, Perú.

era el final del Pleistoceno y los deshielos dieron origen a muchos ríos, aludes y derrumbes de roquedales –de donde posiblemente provengan las grandes rocas en las que los diversos procesos de ocupación, dejaron sus petroglifos. Además, se explicaría la presencia de humedales y pequeñas lagunas en la parte baja de esta quebrada.

Ahora que se está finalizando el Holoceno y las transformaciones ambientales se hacen más sensibles, pareciera que se invierte el proceso que le diera origen, es decir, el planeta se está recalentando y volviéndose más árido, procesos que se aceleran por las graves afectaciones de origen antrópico. Aunque, en el paisaje que trataremos, dada su inversión térmica y climática, debido a la baja cordillera del sudoeste, la vegetación aumenta por temporadas volviendo a ser como algunos milenios atrás.



Fig. 03. .- Imagen de una garza con las alas extendidas y una chacana sobre la cabeza. Las garzas, los flamencos o parihuanas, son estacionales y llegan cuando hay agua en estanques.

En las yungas occidentales andinas, estos paisajes permitieron la existencia humana, dada la presencia de bosques, herbazales y abundantes *puquios*, con variada población vegetal que servía de alimentos a animales, tanto de mamíferos como de aves y reptiles. El hombre de entonces los aprovechó para sus “chacos”, recolección de raíces, frutos, semillas y pesca de algunos peces. Los petroglifos de estas épocas así lo evidencian. Es posible que ha inicios del Pleistoceno Temprano, los habitantes de estos territorios hayan ido aprendiendo a vivir del agua de los humedales, cultivando algunas plantas sin regadío, tan sólo aprovechando el agua del subsuelo y de las pocas llu-

vias estacionales. La temprana aparición de cacaes sin canales de riego –cercanos- así lo sugieren.

Mas tarde, milenios después, los fenómenos orogénicos en las partes medias de los valles costeros, propios del Pleistoceno temprano y del Holoceno, produjeron graves afectaciones a los asentamientos humanos tempranos, pues desde hace 3,800 años antes del presente, hubo ocupación humana sedentaria, la que se observa en los restos de caminos, canales con su respectiva toma de agua, con diversos tipos de cultivos y enalteciendo los de la coca. Hay también restos de pequeñas aldeas y de templos de diversa magnitud. En la actualidad, sería casi imposible la existencia de asentamientos humanos –ni siquiera estacionales- dada su aridez.

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, las que 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. De esas épocas, los petroglifos muestran en sus representaciones una fauna hoy casi

extinta, pues la hay de mamíferos, como monos, viscachas, zorros, venados, jaguares, osos, etc. Aves como águilas, cernícalos, flamencos o loros. Reptiles y batracios, como serpientes o sapos, imágenes que hacen evidente que fueran otros climas y otros nichos ecológicos.

El “ALG” comienza en el *divortium aquarum*, entre los sistemas hídricos del río Moche y del Virú, ambiente geográfico sólo más cercano al primer valle, pero pertenece al sistema hídrico del río Virú. A partir de la crestería que divide las aguas, se forma una serie de quebradas angostas y cortas –siete-que deponen a su vez en una más larga que 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 incrementaron la más larga y central, conformando el origen de un pequeño sistema hídrico, muy interesante, porque permite ver como en un espacio reducido y de fácil control, el “origen de las aguas”, al juntarse, formaban otra más larga y serpenteante, con nichos ecológicos de plantas y animales. Estos fenómenos, tan cercanos y asociados, serían los que motivarían la imaginación de los pobladores de entonces, buscando explicaciones en la naturaleza para reordenarla en su visión cósmica del lugar y organizar un “espacio sagrado” de mágica y religiosa convocatoria. El recorrido ondulante de la quebrada, en forma de serpiente, sería convertido en un lugar sagrado o un santuario, adaptándolo para sus ceremonias y ritos. Así, ese escenario largo y ondulante, simbólicamente sería una gran serpiente, madre de las aguas⁵.

El suelo -desde el *divortium*- tiene un color amarillento y piedras rojizas, debido a la mayor presencia de áridos ferrosos y sus variantes provenientes de su 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-, cuya altitud linda entre los 917 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”⁶ (fig. 04), está la “zona nuclear” en donde se presenta mayor cantidad de petroglifos (fig. 5). En la segunda o “media”, vierten



Fig. 04.- Parte sur del geoglifo en forma de serpiente. Baja desde El Portillo como una serpiente. Siete quebradillas aflúan con sus aguas y los petroglifos están en sus laderas cercanas. En primer plano, el “trono” en el centro a la cabecera de la construcción es rectangular.

otras quebradas por ambas márgenes, determinando áreas más o menos planas, el comienzo de la vegetación arbustiva y el término de los caminos ceremoniales. En la

⁵ La figura imaginaria de la serpiente aumentó cuando le agregaron, en ese sector, 13 o 14 grupos circulares de piedras, a manera de “estaciones” ceremoniales de clara secuencia.

⁶ En la Carta Geográfica Nacional no aparece ningún nombre asignado a estas quebradas, ni a las cercanas, de allí que las hayamos denominado como “Quebrada Ancha”, “Quebrada Gemela”, “Garganta de las Viscachas”, etc.

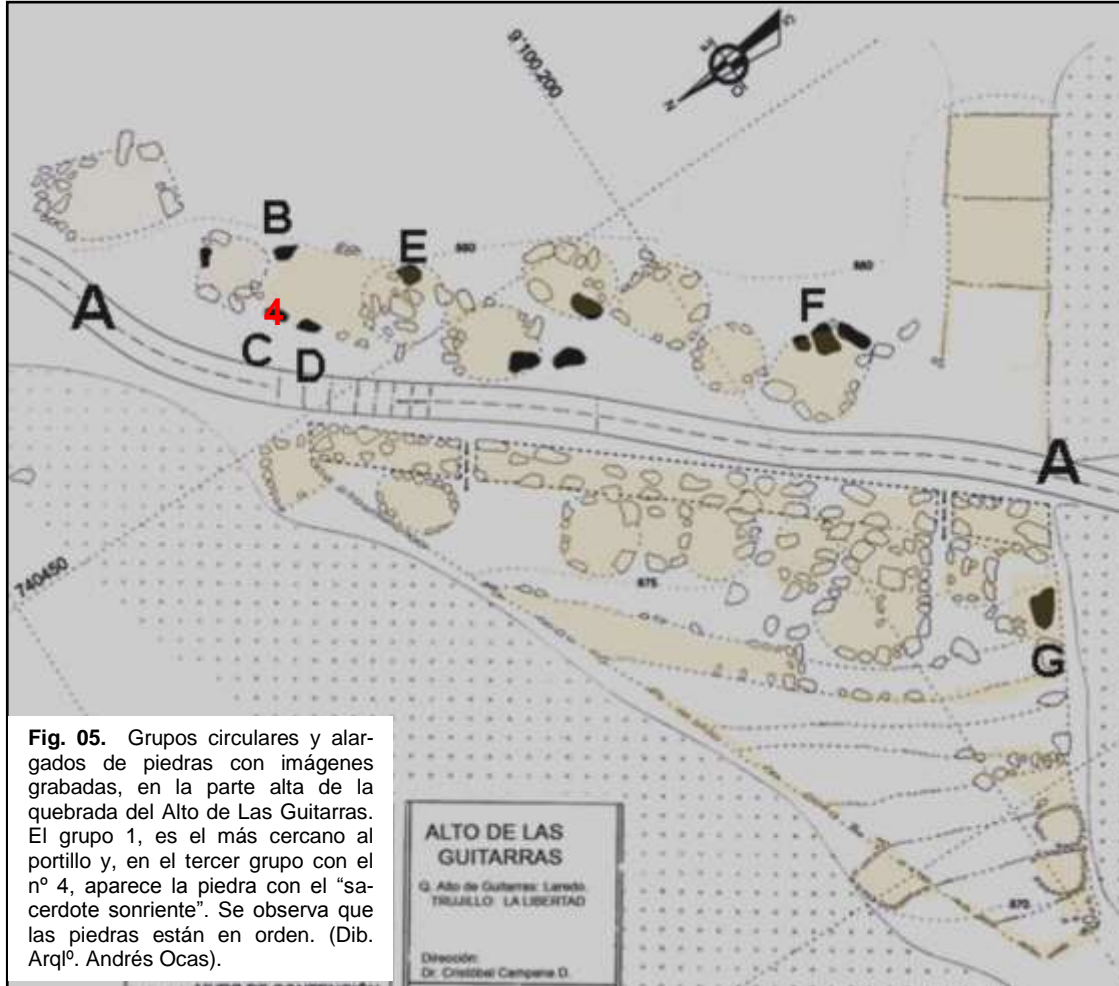


Fig. 05. Grupos circulares y alargados de piedras con imágenes grabadas, en la parte alta de la quebrada del Alto de Las Guitarras. El grupo 1, es el más cercano al portillo y, en el tercer grupo con el n° 4, aparece la piedra con el “sacerdote sonriente”. Se observa que las piedras están en orden. (Dib. Arqº. Andrés Ocas).

“zona nuclear”, a la izquierda, está el tercer grupo de piedras grabadas donde aparece “El Sacerdote Sonriente”.

De la Quebrada Gemela, a la izquierda de la del Alto de las Guitarras, ya para desembocar a la principal, por la margen 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”.

La “Quebrada Ancha” es la que más nos interesa porque 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. 06). Esa sería la razón para que allí se edificaran 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 el tercero donde está el “Sacerdote Sonriente”. En toda la secuencia de los grupos se puede advertir la evolución de la fase Sechín a la Cupisnique (Fig. 05).

A partir de la “Quebrada Ancha”, hacia el sur, y más abajo hasta la garganta de “Las Viscachas” hay también otros grupos circulares, pero sin la secuencia de los del posible geoglifo, citado anteriormente. De este sector medio en adelante, los petroglifos tienen otro orden, son de estilos más tempranos y se componen con otros temas. En esta zona media, vierte otra quebrada, desde el este, en cuya margen derecha está el agrupamiento con la “cabeza del águila”. 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”. La otra es una roca grande que recuerda la figura de un “sapo gigante” mirando hacia el norte. No parecen estar dentro de un “grupo”.



Fig. 06. La “Quebrada Ancha”, punto de confluencia con la quebrada “Alto de las Guitarras”. Allí se ve por la parte baja correr el camino ceremonial (1), las construcciones más importantes (2 y 3) y comienza la parte media de la quebrada, con otro tipo de petroglifos, generalmente más tempranos y sencillos. Hay más construcciones.

Desde el cerro más alto o “Cerro León”, que está al noroeste, uno observa el orden y la secuencia de la distribución de las piedras grabadas y se advierte que los grupos de petroglifos tienen una forma que semeja una serpiente. Algunos grupos ya están muy disturbados, pues como están en laderas, con las lluvias, éstas se han movido. 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” (Fig. 03). Sólo hasta la parte “media” –recordemos- llegaban los caminos anchos o ceremoniales, pues en parte baja y angosta de “Las Salinas”, no hay restos de caminos anchos o “ceremoniales”. En este ambiente “salinero” debió haberse realizado muchas acciones de trueque teniendo como base la sal, por senderos menores y angostos, tal vez por las partes altas. Ya no hay restos de caminos, pero sí hay muchas evidencias de su aprovechamiento, por habitantes de lugares aledaños, mayormente serranos.

En este contexto, hay piedras de diversa dimensión con caracteres que debemos explicar brevemente, dada su morfología y su coloración. Los cerros aledaños se van resquebrajando por factores diastróficos (temperaturas opuestas) y por factores tectónicos. Las rocas que se desprenden son angulosas y facetadas, conocidas como “piedras de cerro”, son de diversa dimensión y mantienen la coloración grisácea de los cerros de donde se desprenden. Las piedras donde aparecen los petroglifos, no son de esta forma ni de esa coloración, pues son “cantos rodados”, de diverso tamaño, que adquirieron su color rojizo por oxidación y -su forma- por rodamiento. La coloración se produjo por la humedad ambiental, al formar hematites u óxido férrico natural (Fe_2O_2). La degradación constante de las rocas determina también la coloración del suelo, pues aparecen las dos

variedades de las hematites, la roja u oligisto y la parda o limonita. Es evidente que estos procesos de degradación y oxidación fuese un fenómeno muy antiguo, anterior al Holoceno. Con respecto a las relaciones entre agua, suelo y coloración, pareciera que la tierra al irse retirando de la base de las piedras, va dejando sus huellas de un color más claro, pues la parte más a la intemperie y antigua es la más oxidada.



Fig. 07. En un amanecer del 24 de junio de 2001, inicio del invierno, se puede ver una buena imagen del personaje que estamos tratando, tanto el rostro (en el recuadro), el cuerpo de líneas curvas como el "entintado" de brazos y piernas izquierdos, así como la inversión de la mano izquierda poniéndola como si fuese la derecha.

2.0. LA IMAGEN DEL PERSONAJE: RAZGOS Y CAMBIOS.

Para comprender mejor la imagen de un ser sacralizado, sería necesario revisar dos conceptos –previamente-: “Espacio Sagrado” y “Tiempo Sagrado”, como factores elementales de una cosmovisión del entorno. Estos factores son los que explican las ceremonias, sus ritos y sus calendarios. En el pensamiento andino las deidades o dioses, primero fueron hombres con acciones o gestiones extraordinarias y, en algunos casos, gemelos. Así, es posible pensar que la mayoría de deidades andinas se asocian a los diversos ecosistemas interpretados, con diversas crisis ecológicas y que, por su actuación frente a estas eventualidades, adquirieron lo nosotros llamaríamos “valor sagrado” o sacralidad. Si así hubiese sido, esto nos haría entender que ese ser sacralizado actuó en un antiguo escenario o “espacio sagrado” y que eso sucedió en algún momento crítico o “tiempo sagrado” del cual derivan los rasgos que caracterizarían a este único personaje que sonrío (Campana 1993; 1995).

Esta imagen debemos verla dentro de los márgenes de la cosmovisión andina, sin los factores condicionantes de nuestra manera occidental de observar y explicar las cosas que nos rodean. Si bien es cierto que toda la, o las ciencias que podamos poner en uso, son occidentales, los objetivos, las técnicas y el paisaje cultural donde aparece esta imagen no lo son. Necesitamos hacer esos deslindes para obtener una idea más cercana a la realidad de entonces, alrededor de tres milenios antes de nosotros.

2.1. VISIÓN ANDINA Y VISIÓN OCCIDENTAL.

La interpretación de las cosas que nos rodean la entendemos como el conocimiento del mundo y su realidad, pero esa noción que obtenemos es sólo una visión cultural referente y no es la realidad, sino sólo una concepción de ésta. Entonces, cualquier observación que hagamos la haremos desde el punto de vista cultural dentro del cual actuamos y pensamos, es decir y en este caso, desde el punto de vista occidental. Pero, la realidad de lo que estudiaremos, no fue hecha ni pensada por gente de nuestra cultura, sino con otra, con otros objetivos y con otra concepción del mundo. Esta otra visión es la que entendemos como el “mundo andino”, con una larga trayectoria aislada y en constante actuación creativa para poner el mundo circundante – creado por él- bajo su mandato y control.

La mayor diferencia radica en las nociones de deidad, sacralidad y objetivos de vida. El pensamiento andino tenía un sentido más objetivo de la realidad de su entorno y veía a los dioses como “huaca” es decir como lo extraordinario en todos los aspectos. No creía en dioses como hacedores del mundo, sino hombres que se hacen dioses en las circunstancias de crisis, porque fueron capaces de revertir el caos de las hecatombes, reordenándolo todo. Podían aceptar las crisis y hecatombes no como una maldición de los dioses sino como una expresión de la naturaleza, ante la cual ellos tenían que ser más unidos para reorganizar el caos ocurrido. Constantemente había que estar rehaciendo ese mundo, es decir, había que ser dioses en creación constante. Esa visión de la realidad no la entendieron los conquistadores ni sus escribas, pues creían que todas sus acciones eran así, por mandato divino. Dos visiones opuestas e ininteligibles entre sí.

Si nos enmarcamos dentro del pensamiento andino, tendremos que explicar, primero la noción de deidad y las relaciones entre la naturaleza y el hombre, pero lo que sabemos de esa visión del mundo es parte de lo que los cronistas hispanos y mestizos nos han narrado y muy en especial Garcilaso Inca, quien la maquilló más. Él, hace notar –insistentemente- que la religión andina refleja su ambiente y la utilidad de sus recursos, fenómenos que se sintetizan en la idea de “huaca” y la describe así: “huaca”, es [...] “Ídolo”, “ofrenda a la deidad”, “templo grande o chico”, “hermosura o excelencia que aventajan de las otras de su especie”, y por el contrario, “a las cosas muy feas y monstruosas que causan horror y asombro; y así daban este nombre a las

culebras grandes que tienen los antis_ que son de veinticinco y treinta pies de largo...". "También llaman huaca a las cosas que salen de su cauce natural, como la mujer que pare dos de un vientre [...] y por el mismo semejante llaman huaca al huevo de dos yemas, y por el nombre dan a los niños que nacen de pie, doblados, o con seis dedos en pies o manos, o nace encorvado, o con cualquier defecto mayor o menor en el cuerpo o en el rostro, como el sacar partido alguno de los labios, [...] Asimismo dan este nombre a las fuentes muy caudalosas que salen hechas ríos..." (Garcilaso 1968: 132).

De acuerdo a esto, podemos decir que el "Alto de las Guitarras", fue una HUA-CA⁷, un santuario, por ser en un lugar con características extraordinarias, consideradas como sobrenaturales. Pues, todo el paisaje había sido adaptado e interpretado como "*templo grande o chico*", "*hermosura y excelencia que aventajan...*". De esta manera, se explicaría por qué esa quebrada era "*una culebra grande...*" donde existen grupos de petroglifos, desde épocas tan antiguas y a lo largo de más de 5,000 años. También, recordemos que la otra quebrada, (su gemela) más seca y árida, tiene vestigios de que pudo haber sido dedicada al sembrío de coca -por "secano"- pues hay algunas plantas de coca nativa, sin haber restos de canales.

La noción andina de "huaca" –como concepto- está ligada al universo religioso o las ideas que la conforman, por creación colectiva. Así, el Alto de las Guitarras sería un santuario para interpretar su entorno. Esto es muy propio de las sociedades complejas, nacidas en el Periodo Inicial y desarrolladas en el Formativo, cuyas manifestaciones se ven reflejadas en las imágenes que venimos tratando, en especial desde Huaca Prieta, a las de Sechín y las de Cupisnique.

Cuando vemos el A.L.G., lo vemos con la lógica occidental, "científica" y analítico-crítica. No lo vemos con la óptica propia del pensamiento de sus hacedores, lógica interpretativa, analógica, dualista y binaria en la que las oposiciones no son excluyentes, sino inclusivas, concurrentes, igualitarias y recíprocas. Si no lo vemos así, no podremos entender el origen causal de que todo lo que tiene vida es natural en la medida que provienen de hembra y macho, como géneros concurrentes y no opuestos. Tampoco entenderíamos otras nociones como "*ayllu*", entidad social superior a la familia, al *ayni* y su enorme capacidad de trabajo social y servicios recíprocos donde no hay la relación occidental de amo-sirviente, o como sería entendida al traducirse al castellano, "*yana*", como negro, sirviente o esclavo.

Hemos recordado sólo algunas categorías del pensamiento andino para comprender cómo es que se dualizan –no polarizan- los elementos del paisaje simbólico, lo masculino y lo femenino –o derecho e izquierdo-, lo alto y lo bajo, lo "aquí" y el "adentro", lo claro y lo oscuro, sin ser menos o más el uno que el otro. Por igual, el ser macho o hembra, grande o chico, el "arriba y el aquí", el "aquí y el adentro", es decir el "*hanan*" y el "*kay*", o el "*kay*" y el "*ukju*", o el "*hanan*" y el "*hurin*", son equipolentes. Además, recordando lo dicho por Garcilaso, Cieza, Blas Valera, Arriaga y otros, las diversas "*naciones*" se "*preciaban descender*" de águilas, serpientes, de cerros o de ríos. Es decir, tenían una concepción totémica, con ideas que aparecerían ya definidas desde finales del Periodo Arcaico, convertidas en un discurso simbólico-gráfico. Nosotros así lo creemos, aunque para otros estudiosos, "*más probable su atribución a una fase un poco tardía del Horizonte Temprano*" (Guffroy 1999: 72).

⁷ Creemos que buena parte de la ideología andina, no es originariamente quechua o inca, sino que deviene de las fases del largo proceso que hubo en todo el territorio andino. Lo mismo puede advertirse en las palabras asociadas a los conceptos religiosos, implícitos en las respectivas lenguas. Este fenómeno ya fue advertido por el cronista inca, refiriéndose a las creencias de los pueblos vencidos por los quechuas, quien llega a decir: "*Adoraron diversos animales como el tigre, el león el oso; y por esta causa teniéndolos por dioses, [...] Al ave que ellos llaman cuntur, por su grandeza, y a las águilas adoraban ciertas naciones, porque se preciaban descender de ellas. Otras naciones adoraron a los halcones, por su ligereza y buena industria de haber por sus manos lo que han de comer...*". Y claro, es comprensible dada su posición de adaptado cristiano, pues él no se daba cuenta que ellos - por la mismas razones eran "*Huaman*", "*Cóndor*", "*Amaru*", "*Poma*" etc.

El concepto de “dualidad” en el pensamiento andino, no tiene relaciones de oposición y “tercio excluido” derivado de la “oposición de contrarios” como en el pensamiento occidental. Es la conjunción de dos factores, opuestos pero complementarios. En el caso del A.L.G. esto se refleja en la organización cultural del ambiente y en la orientación de sus patrones de asentamiento, aplicado en ambas laderas, derecha e izquierda. Veamos: en el lado derecho o lado “A” (L.A) fueron construidas la mayoría de edificios desde antes de los Cupisnique, pues hay edificios circulares y ortogonales, con y sin cerámica asociada (Sharon, Briceño, Noack 2003). En la otra margen, a la izquierda de la quebrada (L. B), predominan los grupos de petroglifos, ordenados longitudinalmente y alrededor, en una forma serpentina. También hay construcciones, que parecen ser rituales, pero son de menor jerarquía que las del lado derecho. En las pequeñas planicies de las quebradas del lado A, están los edificios administrativos, siendo el más notable el que está en el centro de la “quebrada ancha” (Fig. 5 a). Al lado derecho de éste, hay otro “canchón” o edificio cuadrangular más antiguo, sin cerámica y con un camino ancho y oblicuo al camino ceremonial más importante. Más hacia ese lado y cerca de la quebrada central o del Alto de las Guitarras, hay una planicie amplia con restos de edificios con cerámica temprana. Todo esto está en la ladera deltaica que baja del cerro tutelar en cuya cúspide está la formación rocosa natural que semeja un felino, del cual deriva su nombre: Cerro León.



Fig. 07. Desde un mismo punto una gran piedra grabada, se puede ver los lados opuestos: por la quebrada (hembra) nace el sol en el levante y por el opuesto donde domina el cerro tutelar (Cerro León), muere el sol por el poniente.

Todo el ambiente ha sido organizado para hacerlo sagrado. Allí, la dualidad se expresa de varias maneras, ordenando las grandes piedras con petroglifos en relación del nacimiento y muerte del sol (Fig. 07). En el lado derecho de la quebrada está el cerro tutelar, en cuya cima parece estar un felino que caminaría en el mismo sentido del agua (al sur), así, en el oeste anochece y muere el sol cada día. En cambio, en el lado izquierdo está el *ortus*, entre dos cerros, por donde nace el sol. Así, la muerte y la vida conforman el eje horizontal heliaco, el poniente y el levante. Este fenómeno natural fue adaptado

a su cosmovisión. Así, en la tierra y así en el cielo con la cruz del sur, talvez sintetizando simbólicamente en la *chacana*.

Desde el nacimiento de la quebrada en el Portillo, el agua es dulce y “masculina”, como una serpiente. Al llegar al sur, el agua se estanca en puquios de agua dulce y de salada. Por estancada, era femenina, madre del Río Las Salinas. Así se justificaría su carácter de huaca, pues eran “*fuentes muy caudalosas que salen hechas ríos*”, como lo anotó Garcilaso. Así, el agua era dual: Dulce y masculina al nacer arriba y, salada y femenina abajo, al estancarse. Dentro de este marco, entenderemos que el agua que nace arriba es la que hace germinar las semillas, a diferencia del agua de las salinas que las mata. Visto así, lo que a nosotros nos puede parecer sólo variados fenómenos naturales, al ser observados y reconstruidos con el pensamiento andino, se convierte en una ideología de relaciones binarias de funciones concurrentes y complementarias para su explicación cosmogónica.

2.2. ANÁLISIS DEL PERSONAJE SONRIENTE.

2.2.1. EL ESPACIO Y EL ENTORNO CULTURAL.

El territorio donde está la imagen es grande, pues hay más de 200 piedras grabadas, algunas con alrededor de 70 imágenes, las que –en suma- pueden pasar del millar. Las piedras están organizadas en conjuntos o grupos, aunque aparentemente “desordenados”, pero, ello se debe a que están en las laderas, donde cada vez que ha ido lloviendo, se ha ido resbalando y modificando el orden inicial. Pero, aún así, podemos observar que estos grupos, en su mayoría fueron de forma circular. El personaje que analizaremos estaría en el tercer grupo, comenzando desde el Portillo.



Fig. 08. Posición actual de la piedra y su orientación cardinal, detrás –al sur- la piedra de las tres cabezas: humana, jaguar y ave.

En el lugar, hay imágenes de felinos, serpientes y aves de las regiones yungas y chaupiyungas occidentales, propios de ese ambiente. Pero, también hay representaciones de animales que reflejan otros ecosistemas y que ahora ya no son los mismos. En este caso, las imágenes de garzas, flamencos o sapos, no corresponden al ecosistema actual, pues son de lugares húmedos, cálidos y con presencia de pequeñas lagunas. Entonces, ese ambiente fue en dónde y cuándo vivieron estos seres que serían sacralizados, lo que da cuenta de las razones para convertirlos en espacios y tiempos “sagrados”. Informan del lugar en illo *tempore*, de “aquellos tiempos”, cuando ese lugar fue sacralizado y convertido en santuario de sus ideas. El concepto quechua de “*pachamama*”, es a la vez espacio y tiempo. Así, el Alto de las Guitarras fue un “espacio sagrado”. Así lo explicaría la presencia asociada de serpientes y *pacchas*⁸ tan grandes y cuidadosamente elaboradas.

⁸ La voz en runa simi, “*paccha*”, se refiere a una forma de “taza”, “cantarito” o –en general- es vasija para contener agua en actos ceremoniales andinos. En algunos casos equivale a “*calixpuquio*”. En la crónica de los Agustinos aparece como “*dos cantarillos de agua que llamaban magacti, para que cuando les faltase el agua la pidiesen a estos cantarillos*”.

Las piedras con petroglifos están siguiendo un orden -aparentemente- en grupos dobles cuya suma llegaría a 24 o 25. Pero, de dos en dos y uno de estos sin petroglifos. Esto se advierte con facilidad pese a lo disturbado de cada conjunto o grupo. Dentro de éstos, el que más nos interesa es el tercero, donde está la piedra que contiene como imagen central al personaje, aparentemente rampante, cuyas partes gluteares han sido labradas y pulidas escultóricamente y cuidadosamente. Este grupo está a unos 120 mts., del grupo nº siete (o trece), el que conocemos como el del “Prisionero del Tiempo” (Campana 2004).

Estos grupos -a su vez- configuran un orden parecido al de una serpiente que va “ondulando” o que “se mueve” según las desembocaduras de las quebradillas, es obvio que el zigzag que se forma se debe a los puntos de afluencia de éstas a la mayor que conocemos como quebrada del Alto de Las Guitarras. Esta imagen serpentina tendría dos “cabezas” en los extremos: alto-noreste y bajo-suroeste, constatando así, nuevamente, las dualidades en la organización espacial de entonces. Recordemos que, según como bajan las aguas, sería a la izquierda lo femenino y a la derecha lo masculino, diferenciándose porque al lado izquierdo hay más imágenes y, en especial, de seres humanos, en cambio, en el lado derecho, hay más construcciones, algunas de éstas de clara intención ceremonial.

2.2.2. EL PERSONAJE SONRIENTE.

La piedra que contiene la imagen, cuya ubicación fue tomada por el autor (9100213-N -170443 -E), el arqueólogo Andrés Ocas (9100213 N; 740444 E.) y la arqueóloga Mónica Suárez (9100214 Norte y 0740441 Este y con una altitud de 873 msm), en ese orden. La muestra fue tomada en el equinoccio de marzo del 2006. Además, mostraremos varias fotos del personaje tomadas en diferentes épocas para ver los cambios

que se operan en la forma, según horas y estaciones.

Es evidente que estos grupos están en relación con la quebrada y con un camino al que llamamos “avenida” (Fig. 05, A), el que dobla a la derecha, justamente, donde están los grupos del “Pescador Sagrado” y el del “Prisionero de Tiempo”. En éstos, hay dos personajes antropomorfos, el primero es de estilo Cupisnique y el otro es Sechín (Campana 1993; 1995).

La piedra donde fue labrada la imagen del personaje es granodiorita



Fig. 09. Posición modificada de la piedra, en 45° grados, para dar una idea de su posición original cuando debió servir como una paccha, pues la parte blanca horizontal mostraría la fuente de agua.

con cierto índice de hematita, la que se oxida y se torna rojiza (Fig. 08). Pareciera que ha perdido aplomo, pues si se la devolviese a su posible estado original, la parte superior quedaría con una suave oquedad blanquecina, la que debió o pudo haber servido de una *paccha* ritual (Fig. 09). Hacia el costado derecho, colinda con una serpiente que baja de la cabeza del sacerdote.

La imagen central es la de un hombre cuyo rasgo central, más enfatizado y original es la aparente sonrisa, de allí una parte del nombre que le estamos asignando. Este hombre no está de pie como en la mayoría de casos: está agachado, de tal manera que parece gatear o reptar, pero, por la posición de manos y pies, esto no es así y debe representar una posición sexual simbólica. En esa piedra hay varios petroglifos menores de suave y delicado contorno. Mantiene su orientación, aunque pareciera que se ha movido un poco hacia abajo –al oeste- por estar en una suave pendiente.

Los rasgos más saltantes de la imagen son alrededor de 15. Si los clasificamos encontraremos: 05 faciales como la boca sonriente, el mentón cuadrado, la nariz “ñata” o platirrina, ojos almendrados y el ceño adusto (Fig.09). En el cuerpo hay 05 rasgos importantes: brazos y piernas oscurecidas, líneas corporales contorneadas, mano izquierda invertida, la cabeza rapada y una serpiente de estilo Cupisnique en su espalda. Los otros cinco son elementos distintivos sobre el cuerpo y no sabemos si fueron sólo puestos como adornos o joyas, si fueron pintados o tatuados, pero cumpliendo fines estigmáticos para comunicar su carácter sagrado de sacerdote. Estos son: Cinco anillos concéntricos, un cinto sobre su desnudez con dientes en media luna insinuando una (segunda) “boca felínica”, un brazalete en la mano izquierda, una ajorca sobre el tobillo izquierdo y un adminículo en la mano, con uno de los discos en el extremo. Alrededor de esta imagen central hay otros petroglifos que, al parecer, fueron hechos después, pero sin ánimo a dañar o hacer ininteligible dicha imagen.



Fig. 10. Podemos observar la perfecta redondez del disco en la frente y la forma bilobular de la oreja, aunque de ángulos pronunciados. La cabeza rapada, el ojo abierto y la amplia boca sonriente, sin colmillos.

Analizando cada uno de los rasgos que aparecen en el rostro y cabeza vemos que los rasgos parecen variar de forma, pero esto se debe a las sinuosidades de la piedra y el ángulo desde donde se le observe y fotografíe. De todas maneras, se trata de una cabeza casi de perfil y casi cuadrangular, con una mandíbula y un mentón muy acentuados. Si la cabeza está casi de perfil, mostrando el lado izquierdo, el ojo está de frente, abierto y es de forma almendrada. En el lugar del ojo derecho está el ceño, a manera de un óvalo que cae sobre una nariz corta, redonda y no aguileña.

En ese rostro, la boca ha sido diseñada muy ancha como para acentuar la amplia sonrisa que deja ver los dientes. No hay diseño de colmillos como lo tienen las “bocas felínicas” del estilo Cupisnique, con lo que queremos hacer notar que todavía sus rasgos nos recuerdan a los personajes sacralizados de Sechín. Sobre la parte superior de la mandíbula – el cóndilo maxilar inferior- aparece la típica forma de la oreja Cupisnique con la figura de un 3, con sus partes casi cuadrangulares. La parte superior de dicha cabeza muestra haber sido rapada totalmente, sólo muestra en la frente un disco, el que realmente es una banda circular oscurecida intencionalmente, de cabeza baja la serpiente (Fig. 10).

Ya anteriormente hemos tratado de explicar estas características, al hacer un estudio sobre “El Prisionero del Tiempo” (Campana 2005), observando que éstas obedecían a planteamientos canónicos, no de estilo, sino de ideología. Es interesante recalcar que la “cabeza rapada” es un rasgo común en 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). Aunque, en el caso que tratamos el ojo es el izquierdo y está completamente abierto.

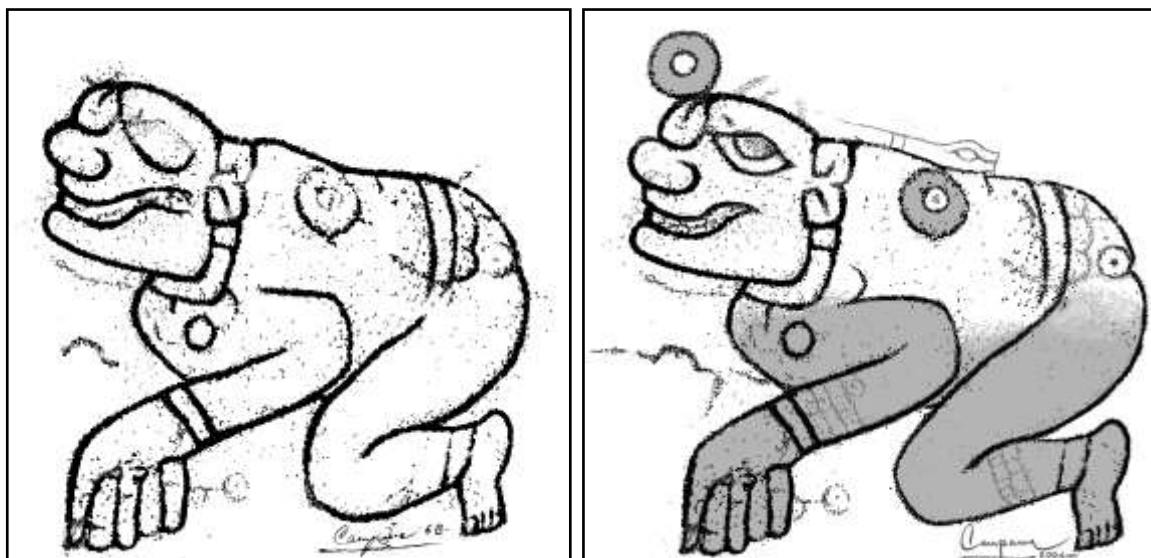


Fig. 11. En 1968 dibujamos al sacerdote sonriente. Vimos el ojo cerrado y que el cinto era una “boca inferior” opuesta, con dientes, como lo hacen los Cupisnique, sin advertir la idea central y simbólica. En el dibujo de 2004, después de la lluvia del 23 octubre, apareció más completa y definida la imagen, haciéndose más notables las partes agrisadas por “entintado”, la rodilla menos redondeada y los grabados del brazo y la pierna.

Ya hemos demostrado que las técnicas en uso, les permitió comunicar mensajes que podían ser modificados por el tiempo, por la incidencia de la luz, según la hora y la estación y –entonces- pusimos como ejemplo un dibujo del autor y otro de A. Núñez, en los que variaba la forma de los ojos. Para Núñez estaban abiertos y circulares. En el presente caso, el autor (1968) dibujó al sacerdote con los ojos cerrados (Fig. 11) y las fotos actuales, después de la lluvia del 23 de octubre de 2004 que la “limpió”, al desaparecer el lodo que había en la superficie, éstos se hicieron más visibles y fáciles de observar, fotografiar y dibujar. El ojo del sacerdote está abierto y claramente definido en su forma.

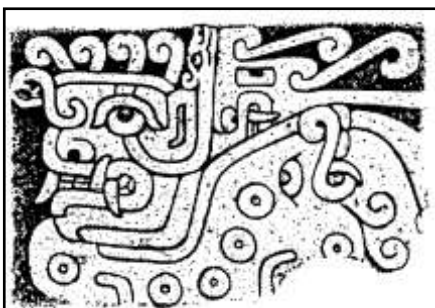


Fig. 12. Jaguar de factura Cupisnique en Chavín. En la parte final del lomo hay una boca felínica que da origen a la cola.

El tratamiento del cuerpo está hecho a base de líneas muy curvas para ser la imagen canónica temprana de un hombre, -tres o cuatro cabezas de largo-, muy recia y de ademanes adustos. Antes no habíamos advertido el “entintado” del lado izquierdo que se acentúa en brazos y piernas y, ahora, se puede demostrar como una constante cuando se trata de imágenes de seres humanos.

El cuerpo está evidentemente desnudo y, pareciera, que a la altura de la cintura, al final de la espalda, lleva un adminículo a manera de cinto y que en la parte inferior le agregaron tres semicírculos (visibles), para semejar dientes saliendo del labio superior, versión simbólica equivalente a esa boca felínica que aparece en el lomo de los jaguares donde nace la cola (Fig.

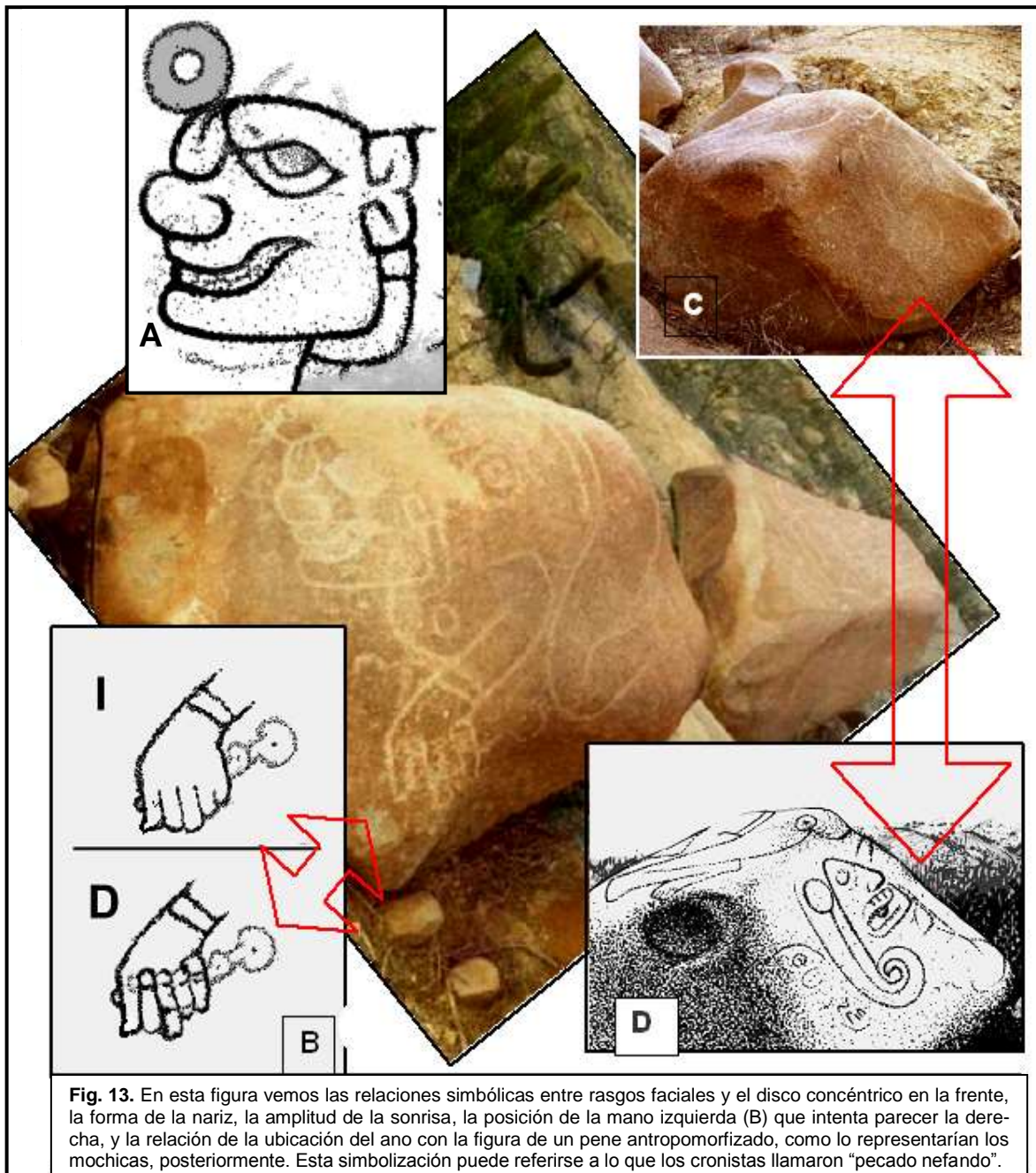


Fig. 13. En esta figura vemos las relaciones simbólicas entre rasgos faciales y el disco concéntrico en la frente, la forma de la nariz, la amplitud de la sonrisa, la posición de la mano izquierda (B) que intenta parecer la derecha, y la relación de la ubicación del ano con la figura de un pene antropomorfizado, como lo representarían los mochicas, posteriormente. Esta simbolización puede referirse a lo que los cronistas llamaron “pecado nefando”.

12). En este caso, quedaría en la parte superior del ano, representado por un disco concéntrico, justo en el ángulo de fusión de las dos nalgas (Fig. 13, C y D).

En las imágenes de Cupisnique y Chavín, pareciera existir también una dualización directa: “boca-vagina” y, otra oblicua “boca-ano” con sus respectivas representaciones para ser comunicadas visualmente. En este tipo de imágenes pareciera que hay una representación inicial de la vida, dando origen a ciertas partes del cuerpo, pues de cada una de las bocas salen las alas, las patas, la cola y a aún la cabeza.

El personaje central, tiene rasgos de estilo Sechín y Cupisnique, 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 bilobulada, los círculos en el cuerpo, la “boca felínica”, etc.), o el agrisado de su lado izquierdo y la torción de su mano izquierda, referirían una condición social muy importante como la de un sacerdote, igual que en imágenes Cupisnique. Lo que más lo diferencia es la presencia del disco concéntrico sobre la frente (Figs. 10, 13). Es decir, hubo una clara intención en su diseño para representar un personaje de muy alta jerarquía, intención que va más allá del estilo,

pues obedecería a una serie de ideas mágico religiosas, propias del pensamiento de entonces. Esta formulación funciona a manera de “sintaxis”, expresando un nivel jerárquico de un alto personaje 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” (figs. 08, 09, 11, 13, 14). Todo esto, sugiere que estamos ante un “sacerdote”, quien tiene cierto estilo Sechín de transición a Cupisnique, lo cual justificaría la pregunta: ¿Los sacerdotes y su caracterización provenían de una tradición Sechín; Cómo lo vimos antes con el “Prisionero del Tiempo”?

Las diferencias en el atuendo, los arreglos faciales, el disco en la frente y los círculos en el cuerpo del personaje, pueden marcar la diferencia funcional del personaje, en cuanto a rango y actividades específicas. La importancia del lado izquierdo, cuyo concepto viene desde mucho antes, asociado a lo femenino y la posición del cuerpo, puede recordarnos aquello que los cronistas llamaron “pecado nefando”, practicado por los sacerdotes de entonces, en varias sociedades⁹.

En la posición convencional de representar la mano al revés -la izquierda invertida- en posición imposible, mostrándose como si fuera el interior de la mano derecha, debió obedecer a ideas mágico-religiosas o a otras intenciones, como la necesidad de transmitir frases y conceptos metafóricos. Esa forma de mostrar la mano izquierda, nos hace entender que lo más importante fue el contenido ideológico a comunicar o representar, algo más complejo que la naturaleza misma de esa mano, de lo contrario no se puede entender que, si el personaje está mostrando su lado izquierdo y por consiguiente la mano de ese lado debería mostrar el dorso, pero en la figura se ve la palma, el lado por donde se doblan los dedos para sujetar el objeto que parece portar.

Esta imagen pese a ser naturalista, adquiere un carácter altamente simbólico, pues contiene una serie de elementos que le dan esa connotación. No existe en todas las imágenes Cupisnique o Sechín un ser antropomorfo que sonría y en esa posición, por ello pensamos que con esos símbolos, también, han querido darle la connotación de personaje “sagrado”, pues *“El símbolo es un signo encargado de representar un objeto, un acto, una situación o una noción y de sustituirlo ni se da el caso. El término debe reservarse a los casos en que el signo tiene un carácter imaginado, cuya forma y naturaleza parecen presentar relaciones con lo que se simboliza, y a aquellos otros que si bien el signo adoptado es convencional y arbitrario resulta tan general y usual que su significación ha tomado un carácter de evidencia (por ejemplo los símbolos matemáticos, el cetro como símbolo de realeza, etc.)”* (Pieron, 1972, V. 2: 441—442).

Los rasgos que hemos podido observar, asociados –por ejemplo- al “Cántico a Wiracocha” que nos ofrece Santa Cruz Pachacuti, o con otras anotaciones referentes de otros cronistas, pueden reflejar o representar ese conjunto de creencias sobre la sexualidad de los sacerdotes, dentro de las sociedades especialmente yungas. Tampoco podemos hablar de homosexualidad si ésta era vista como normal en esa sociedad para el caso sacerdotal, de allí que debió orientarse por lo simbólico, porque: *“Los símbolos organizados y procesados por el cerebro le permiten a la conciencia humana la representación tanto del mundo real cuanto del imaginado. Así, la conciencia del hombre dispone de dos maneras de representarse el mundo: a) una directa, cuando las cosas mismas se presentan al espíritu humano tangible y objetivamente a través de su percepción por los sentidos y la lógica causal, que se halla en la estructura del lenguaje, y b) otra indirecta, cuando las cosas no pueden presentarse objetiva ni tangiblemente, sino a través de imágenes configuradas mentalmente por analogía con los símbolos de condensación.”* (Silva Santisteban 2005: 131).

⁹ Tanto el término “pecado”, como el de “nefando” responden a una concepción religiosa y moral del pensamiento cristiano, para referirse a la sodomía. No todas las culturas lo entienden así, pues hay casos que es permitida y entendida como otra forma de relación sexual. Actualmente hay una gran discusión sobre esto.

Garcilaso Inca, hace notar –insistentemente- que la religión andina refleja su ambiente y la utilidad de sus recursos, fenómenos que se sintetizan en la idea de “huaca”. Él escribió: “huaca”, es [...] “Ídolo”, “ofrenda a la deidad”, “templo grande o chico”, “hermosura o excelencia que aventajan de las otras de su especie”, y por el contrario, “a las cosas muy feas y monstruosas que causan horror y asombro; y así daban este nombre a las culebras grandes que tienen los antis que son de veinticinco y treinta pies de largo...”. “También llaman huaca a las cosas que salen de su cauce natural, como la mujer que pare dos de un vientre [...] y por el mismo semejante llaman huaca al huevo de dos yemas, y por el nombre dan a los niños que nacen de pie, doblados, o con seis dedos en pies o manos, o nace encorvado, o con cualquier defecto mayor o menor en el cuerpo o en el rostro, como el sacar partido alguno de los labios, [...] Asimismo dan este nombre a las fuentes muy caudalosas que salen hechas ríos...” (Garcilaso 1968: 132). Entonces, es posible que esa variación de su sexualidad haya sido vista como extraordinaria.

El estudio de este personaje ha requerido de 176 fotografías en diferentes horas y estaciones y –aún- el los días de solsticios y equinoccios, pues estamos convencidos que más allá de la simple imagen a comunicar, había una serie de variables ideológicas en relación con la predicción del tiempo, pues cambian ciertos rasgos o, en algunos casos- cambia la forma, según la estación y también por la presencia de la “pacha” en la parte superior.

3.0. TÉCNICAS, VARIABLES Y EXPLICACIONES.

El “arte” y la “técnica” son expresiones sociales en constante y cotidiana modificación creativa, cuyas acciones paralelas nos plantean varias preguntas: ¿Quiénes dibujaban, grababan o pintaban las piedras desde hace miles de años? ¿Cómo fue el proceso de dichas grabaciones? ¿Eran artistas o eran técnicos especializados? ¿Desde cuándo existiría la especialización? Cualquier respuesta provendría del análisis de las relaciones entre objeto, idea y proceso para comunicar información. Más complejo es para nosotros cuando tratamos de entender imágenes y signos que no fueron hechos para nosotros y no tenemos una ciencia precisa para entender la información de otras sociedades, pensando que se trataría de la necesidad humana de comunicar símbolos o convocatorias, sin conocer ese “lenguaje”.

Los estudiosos que han tratado el tema rupestre en América del Sur y en el país, concuerdan en que las técnicas de ejecución más conocidas son: PERCUSIÓN, RAYADO, RASPADO e INCISIÓN (Bonavia 1972; Cardich 1964, Guffroy 1999; Bosch Gimpera 1964; Kauffmann 1969; L. Núñez 1976; Linares M. 1960, Menghin 1957, Schobinger & Gradín 1985, Kaulike, Fernández-Dávila & Santa Cruz 2000). Pero, Antonio Núñez (1986) especificó otras características: 1.- *Talla de surco profundo en arco, entre 0.5 a 1 cm.* 2.- *Talla o surco profundo con un promedio de 1 a 2 mm.* 3.- *Surco profundo angular,* 4.- *Percutido superficial,* 5.- *Rayado y,* 6.- *combinación de pictografía y petroglifo* (Núñez Jiménez, 1986: 50).

Gouffroy (1999) anotó que hay también una técnica de “percutido indirecto”. Pero, pese a las especificaciones, en el estudio de campo, debemos advertir, por ejemplo, que un “*surco profundo angular*” no se puede hacer con un percutor, sino con una especie de cincel. Entonces, si usamos sólo esas denominaciones, no definiríamos los caracteres locales, por eso –metodológicamente- las reordenamos en cuatro categorías mayores: De representación, escultóricas, grabación y borrado, que existen en la piedra donde está el “personaje sonriente”...

La “técnica” es un aspecto estructural de una cultura. La penetra totalmente y se manifiesta en todos sus rasgos. Si sólo la entendiésemos como un conjunto de acciones para hacer algo, en este caso, se trataría sólo de “un estilo”. Pero, para hacer un petroglifo, antes de grabar o percutir hay una idea previa de la forma, idea que es parte de la cul-

tura de una sociedad. Esto es, anterior al acto mismo de grabar. Visto así, hubo dos técnicas para representar en el ALG. : “Primarias” y “complejas”. “Lo de primarias” no implica un juicio de valor o de anterioridad histórica, pues en varios casos, después de borrar las imágenes “complejas”, anteriores, se grabaron imágenes más “simples”.

3.1. TÉCNICAS DE REPRESENTACIÓN

Las técnicas “complejas”, desde su aparición, pareciera que parten reflejando el prestigio de la textilera temprana, tanto por las ideas que representa, la dualización de sus elementos, como por el tratamiento a base de cintas, bandas y módulos. En el ALG, corresponden a una etapa que parece iniciarse con la gente de Sechín y debió ser desarrollada por los cupisniques, desde sus fases más tempranas. Llamamos *complejas* por que poseen elementos conectores entre varias imágenes que conforman otra de mayor importancia. Estos conectores funcionan como una sintaxis gráfica, con un orden reconocible. Es decir, primero existe una “técnica de representación”.

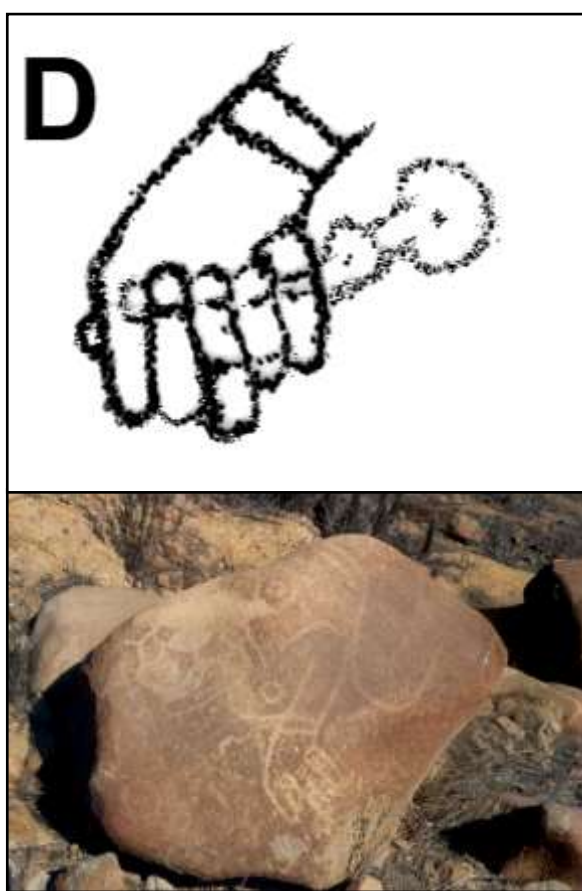


Fig. 14.- Las manos del “sacerdote sonriente”, muestran una posición “imposible”, pues los dedos están “hacia fuera”. El oscurecimiento del lado izquierdo es por el “entintado” v NO por pintura. Es tinte transparente.

como concepto de complementariedad binaria. Así, unieron dos perfiles para que cada uno refleje un género o una capacidad diferente, pero en un sólo rostro “de frente”, siendo el izquierdo femenino y más chico. Otra técnica de representación es poner las manos en forma “imposible”, pues, debiendo aparecer por el dorso, muestran lo interior (Fig. 14)

En las obras de estas sociedades aparecen temas religiosos, haciendo muy fácil de reconocer su estilo, como lo explicaran Rowe (1967), Zevallos (1990), Elera (1994), Bischof (1995), Sharon, Briceño & Noack (2003). Además, existen otros patrones

Importantes estudiosos aceptan que el dibujo a base de “bandas”, “módulos”, rostros “agnados”, en oposiciones directas o diagonales, proveniría del trabajo en tabletas de madera, incluyendo el concepto “ley del marco” (Rowe 1962; Roe 1974; González 1974 et al.). Para nosotros, estas técnicas a base de bandas y módulos repetitivos tienen un origen en el inicio y desarrollo de la actividad textil y, paralelamente a esa lógica textil, se asocia un “régimen” binario, con el que se representaría lo que entendemos como “dualidad”, fundamento ideológico del pensamiento andino (Campana 1994). A estos valores simbólicos, como elementos sacralizantes los hemos llamado “imágenes elementales” y son “olas”, “triángulos escalonados”, “chacanas” o “bocas felínicas”, conjuntamente con serpientes que pueden salir de la cabeza o de los ojos, etc. Estas “imágenes elementales”, aparecen conformando “imágenes complejas” de diferente valor simbólico.

En esta época, las “técnicas de representación” reflejan conceptos ideológicos al representar o “armar” otra forma que represente, p.e. la “dualidad”

para ordenar la forma simbólica, a los que hemos denominado *ANASTOMOSIS* cuando se fusionan partes de especies diferentes y *ANAMORFOSIS* cuando ciertas partes como “bocas simbólicas”, u “ojos simbólicos” son ubicados de acuerdo a un patrón ideológico, fuera de su contexto natural, para sugerir o comunicar ideas. En el “sacerdote sonriente” vemos una “boca felínica”, sin colmillos, a la altura de la cadera del personaje, prácticamente sobre sus nalgas.

Otra “técnica de representación” es la que hemos dado en llamar “*entintado*”, pues se usó para oscurecer un sector de la imagen con algún pigmento grisáceo transparente, no cubriente como la pintura. En el Personaje Sonriente aparece en el lado izquierdo, en brazos y piernas, mostrando esa intención. Eso se asocia a la posición “imposible” de la mano izquierda del personaje.

3. 2. TÉCNICAS DE GRABACIÓN



Fig. 15. Se pueden ver las dos técnicas: percusión simple y, percusión-restregado en brazos y piernas. Sus huellas muestran el cuidado en su uso. Es posible que el entintado general obligara a limpiar las líneas, restregándolas.



Fig. 16. Las líneas transversales a las líneas gruesas del antebrazo y de la pierna, que se ven en la foto, son muy finas, hechas con una “herramienta” aguda. No se sabe si representaban tatuajes u otros adinículos ornamentales.

En esta imagen hay varias técnicas de grabación. La mayoría de las líneas fueron hechas por percusión, utilizando dos tipos de percutores, uno más grande que otro. Hay también “*percutido-restregado*”, pues, hechas las líneas de la forma general, a percusión, algunas otras fueron restregadas hasta hacer perder las irregularidades anteriores, como en el caso de brazos y piernas (Fig. 15).

El antebrazo y la pierna fueron las partes trabajadas, con más cuidado y con otros instrumentos, pudiendo ser punzones o cincelos de piedra más dura. En estas partes se puede advertir a ciertas horas del día y con una luz desde el este, una serie de líneas y cuadrados pequeños que enriquecerían los detalles iconográficos del personaje, pero que ahora no sólo son difíciles de advertir, sino también de analizar con mayor rigor, pues están muy deteriorados (Fig. 16).

Desgraciadamente, no podemos imaginar los detalles de las pequeñas formas que a manera de módulos ornamentan estas partes del cuerpo, pero si están sus finas líneas.

En cuanto a la técnica del “percutido-restregado” pareciera que pertenecería a la “técnica del borrado”, pues debió hacerse frotando la línea con arena fina hasta lograr cierta suavidad, aunque hay rastro de que le habrían agregado algún tipo de arcilla para emporrar un poco, y así, diferenciar mejor las áreas entintadas.

4. 0. UN INTENTO DE INTERPRETACIÓN.

Para el presente caso, tenemos casi los mismos argumentos que cuando trabajamos “El Prisionero del Tiempo”. Si realmente este personaje fuera un sacerdote, tendríamos que analizar algunos de sus rasgos con referencia a la función sacerdotal, con el lado izquierdo de las personas carismáticas. Barnard refiriéndose a este lado, 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.”* (Christian Barnard, 1981: 55). (El subrayado es nuestro).

Los neurólogos y médicos especialistas en el cerebro saben y explican cómo 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, la reproducción y la matemática celeste con el paso del tiempo. Es decir, cumpliendo una *actividad intelectual, lógica analítica y verbal*.

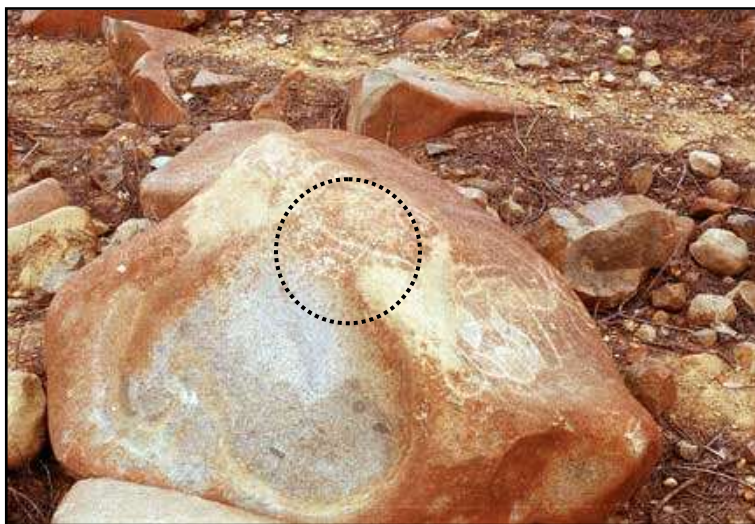


Fig. 17. La piedra y el personaje, al frente la “avenida”. Véase la serpiente que baja por su espalda, colindando con la “paccha”.

La ubicación de la piedra, su relación con la “avenida”, los bajos muros que la separan del resto y la posible función de haber sido una “paccha”, la que vertía justamente hacia la parte donde aparece la imagen fálica, explican parte del significado de esta imagen. Otros elementos significativos que son útiles para entender el carácter de la imagen son: Su condición de “paccha” y su asociación con el agua y la vida. Es el personaje único en su género que está

representado de esa manera o posición. La cabeza o rostro con círculos o discos concéntricos ubicados como distintivos. La figura de líneas suaves para definir el cuerpo y la representación del ano en la juntura de las nalgas. La forma de la boca mostrando una “sonrisa” muy clara. La presencia de una figura aparentemente fálica, tras suyo, casi antropomorfizada, todos, conforman los caracteres y rasgos que pueden sugerir que, se trataría de un personaje en posición homosexual pasiva, configurando la representación de un sacerdote con los caracteres de “*lo extraordinario*”, “*Ídolo, ofrenda a la deidad*”,

“También llaman huaca a las cosas que salen de su cauce natural” (según Garcilaso). Entonces, por las referencias de algunos cronistas, y la imagen analizada estamos ante un sacerdote, especialmente yunga.

Trujillo, octubre de 2009

Cristóbal Campana D.

Bibliografía referente.

- BARNARD, Christian
1981 *La Máquina del Cuerpo*. Ediciones Generales ANAYA Sociedad Anónima.
- BETANZOS, Garth
1994 *Suma y Narración de los Incas*. Biblioteca de Autores Españoles. Madrid.
- BONAVIA, Duccio
1974 *Ricchata quellcani. Pinturas murales prehispánicas*. Fondo del Libro del Banco Industrial del Perú. Ed. Ausonia. Lima.
- BISCHOF, Henning
1995 Los murales de adobe y la interpretación del arte en Cerro Sechín. En: *Arqueología del cerro Sechín*, Tomo II Escultura, pp. 125 – 156. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú y Fundación Volkswagenwerk – Alemania, Lima.
- BURGER, R. , and L. SALAZAR – BURGER.
1993a Centros Ceremoniales, Ideología Religiosa y Cronología. En: *Emergencia de la Civilización en los Andes. Ensayos de interpretación*. Pp. 51 – 58. Lima. Universidad Nacional de San Marcos.
- CAMPANA, C.
1993 La Boca Felínica en el Arte Chavín. *Revista del Museo de Arqueología*, 5. 115 – 109
1995b *El Arte Chavín: Análisis Estructural de Formas e Imágenes*. Lima. Universidad Nacional Federico Villarreal.
1995 a *Una Deidad Antropomorfa en el Formativo Andino*, Editorial A&B. Lima
2001 Los Mariscadores y los Orígenes de la Iconografía Andina. En: *Actas del XIII Congreso del Hombre y la Cultura Andina*. Universidad Nacional Federico Villarreal. Lima.
- CIEZA DE LEÓN, Pedro.
1967 El Señorío de los Incas, 2da. parte de la Crónica del Perú, (Introducción de Carlos Aranibar), *Fuentes e Investigaciones para la Historia del Perú, Textos Básicos* 1, Instituto de Estudios Peruanos, Lima.
- ELERA, Carlos.
1994 El Complejo Cultural Cupisnique: Antecedentes y Desarrollo de su Ideología religiosa. En: L. Millones and Y. Onuki, eds., *El Mundo Ceremonial Andino, Senri Ethnological Series 37*, pp. 229 – 257. Osaka: National Museum of Ethnology.
- GUFFROY, Jean.
1999 El Arte Rupestre del Antiguo Perú. En: *Travaux de l'Institut Français d'Etudes Andines 112*. Lima.
- HORKHEIMER, Hans
1945 En pos de Petroglifos. Observaciones, Reflexiones y Aventuras. *El Comercio*. Febrero 14: 6, Lima.
- INCA DE LA VEGA, Garcilaso
1945 *Comentarios Reales de los Incas*. Edición al cuidado de Angel Rosenblat. 2ª ed. Emecé Editores S.A. Buenos Aires.
- KAULICKE, Peter
2000 La Estación Alto de las Guitarras, Dpto. La Libertad, Costa Norte del Perú. *SIARB, Boletín nº 14*.
- NÚÑEZ JIMÉNEZ, Antonio.
1986 *Petroglifos del Perú. Panorama Mundial del Arte Rupestre*. Vo. 2. La Habana: Editorial Científico Técnica.
- LUMBRERAS, Luis
1989 *Chavín de Huántar en el Nacimiento de la Civilización Andina*. Lima. Ediciones Indea.
- LYONS, Patrice.
1981 Hacia una Interpretación Rigurosa del Arte Antiguo Peruano. En: *Etnohistoria y Antropología Andina*. Tercera Jornada 27 – 29 de mayo de 1981. Lima.
- HOSTNIG, Rainer
2004 ARTE RUPESTRE DEL PERÚ. p. 197. . Lima.
- ROWE, John
1977 b Form and Meaning in Chavín Art. En: *Precolumbian Art History: selected Readings*. Palo Alto. Cal. Alana Cordy-Collins and Jean Stern. Editors. Peek Publications.
- SARMIENTO de GAMBOA, Pedro
1943 *Historia de los Incas*. Emecé Editores S.A. Buenos Aires.
- SHARON, Douglas, BRICEÑO, Jesus, & Karoline NOACK

- 2003 The "Temple" at Alto de la Guitarra Ravine, Peru. En: Ken Hedges, ed. **Rock Arts Papers, Volume 16. San Diego Museum Papers 41**
- SILVA SANTISTEBAN, Fernando
- 2005 **El Primate Responsable: Antropobiología de la conducta.** Fondo Editorial del Congreso del Perú. Lima.
- ZEBALLOS QUIÑONEZ, Jorge
- 1990 Petroglifos de la zona costera de Trujillo. En: **Revista del Museo de Arqueología** 1: 7 – 23

