

Chamanes en el arte rupestre: el caso del Alto de las Guitarras en la costa norte del Perú

SHAMANS IN ROCK ART: THE CASE OF ALTO DE LAS GUITARRAS, ON THE NORTHERN COAST OF PERU

Martín Mac Kay Fulle
Universidad de Lima
amackay@ulima.edu.pe
<https://orcid.org/0000-0002-2233-2781>

Julio Rucabado Yong
Arqueólogo y curador de arte
precolombino independiente
<https://orcid.org/0009-0006-4046-1604>

Martín del Carpio Perla
Argia Consultores E. I. R. L.
martindelcarpioperla@gmail.com
<https://orcid.org/0009-0008-8369-3055>

No es posible comprender el destino humano y el modo específico de ser del hombre en el universo sin conocer las fases arcaicas de la experiencia religiosa.

Mircea Eliade

RESUMEN

El presente artículo aborda el estudio del chamanismo en los Andes, particularmente a través de la arqueología, para explorar sus orígenes y la evolución de su papel en las sociedades prehispánicas. A diferencia de otras regiones como Asia y África, donde el chamanismo ha sido ampliamente estudiado, en los Andes los estudios se han centrado más en el chamán contemporáneo y en la información proporcionada por cronistas coloniales y virreinales. El artículo se enfoca en el análisis de la representación del chamán en las tallas líticas del periodo formativo, situadas en el Alto de las Guitarras, en La Libertad, Perú. A través de estos glifos, situados a lo largo de un camino prehispánico, se intenta interpretar cómo estas figuras eran vistas como curanderos, oráculos y sacerdotes, y cómo interactuaban con su entorno natural, lo que sugiere una fusión de arte y paisaje en la práctica ritual.

PALABRAS CLAVE: chamán / oráculo / arte rupestre / periodo Formativo / Chavín / Alto de las Guitarras

ABSTRACT

This article addresses the study of shamanism in the Andes, particularly through archaeology, to explore its origins and the evolution of its role in pre-Hispanic societies. Unlike other regions such as Asia and Africa, where shamanism has been extensively studied, in the Andes studies have focused more on the contemporary shaman and on the information provided by colonial and viceregal chroniclers. The article focuses on the analysis of the representation of the shaman in lithic carvings from the Formative period, located in the "Alto de las Guitarras" in La Libertad, Peru. Through these glyphs, located along a pre-Hispanic road, an attempt is made to interpret how these figures were seen as healers, oracles and priests, and how they interacted with their natural environment, suggesting a fusion of art and landscape in ritual practice.

KEYWORDS: shaman / oracle / rock art / Formative period / Chavín / Alto de las Guitarras

¿QUIÉN ES EL CHAMÁN? CURANDERO, SACERDOTE Y ORÁCULO

Desde los inicios de la historia, el ser humano ha intentado entender su entorno. En ocasiones, la simple observación logró resolver los secretos que la naturaleza escondía, pero en otros casos los enigmas eran más complejos, tanto que solo podían ser descifrados por un personaje que tenía ciertos dones debido a su cercanía con los ancestros y las divinidades. Este personaje ha sido llamado “chamán”, que en la antigua lengua siberiana significa “el que tiene conocimientos” o “el que sabe” (Sánchez Carmona, 2011). Apareció en los cinco continentes, desde los tiempos de las primeras bandas trashumantes hasta ya bien instalados los primeros estados, cumpliendo un rol tan importante que ni la llegada de estructuras religiosas complejas ha podido eliminarlo de la conciencia colectiva (Sierra Hernando & Bernal Zamudio, 2014).

Como bien indica Mircea Eliade en *El chamanismo y las técnicas arcaicas del éxtasis*, el chamán es el interlocutor con los seres sagrados, sean antepasados, espíritus o dioses, los cuales nos permiten tener una vida buena en un mundo violento y peligroso (Eliade, 1951/2009). El chamán, con su poder sagrado, puede incluso fungir de psicopompo; es decir, tiene la capacidad de guiar a los recién fallecidos en su tránsito hacia la otra vida (véase Figura 1).

Figura 1

Chamán amazónico contemporáneo



LA ELECCIÓN DEL CHAMÁN. MARCAS DE NACIMIENTO Y MARCAS DE VIDA

Ya sea en pequeños grupos de cazadores-recolectores de las cálidas tierras africanas o de las frías estepas euroasiáticas, o en las complejas sociedades sedentarias de los escarpados Andes sudamericanos, la elección del chamán era una tarea decisiva para la supervivencia. Existieron varias maneras de hacerlo, como se mencionan en las fuentes recopiladas por Narby y Huxley (2005).

La primera de ellas era por una marca de nacimiento. El niño o la niña destinado a ser chamán traía una señal que lo distinguía de la gente común y denotaba el poder que emanaba de él o ella. Una cicatriz, un lunar, alguna deformidad o simplemente algo fuera de lo común podría indicar a los testigos del parto que la criatura recién llegada no pertenecía completamente al plano mortal del universo, sino que compartía parte de su esencia con otras dimensiones más cercanas a lo divino que a lo profano. En las ocasiones en que esta señal era producto de una condición o enfermedad genética, y se heredaba, el joven chamán era considerado parte de un linaje al que no podía renunciar. Un ejemplo sería, como algunos estudiosos especulan, el individuo que era elegido chamán a partir de tener el síndrome de Marfan (Elera, 1993).

La otra posibilidad de ser elegido era en el transcurso de la vida del individuo. En este caso, la marca, visible o no, era producida por un accidente o por un evento singular en el que el común de las personas hubiera muerto, pero no el destinado a convertirse en chamán. Por ejemplo, sobrevivir a caídas de rayos, ahogamientos o ataques de animales. Sea por nacimiento o durante la vida, el chamán guardaba una energía particular —o “mana”—, con la que, al igual que los héroes, recorría el camino entre la vida cotidiana y profana y la sobrenatural, en beneficio de sus congéneres (Campbell, 2014).

LA TRANSFORMACIÓN DEL CHAMÁN. DESTRUIR EL CUERPO PARA RECONSTRUIRLO

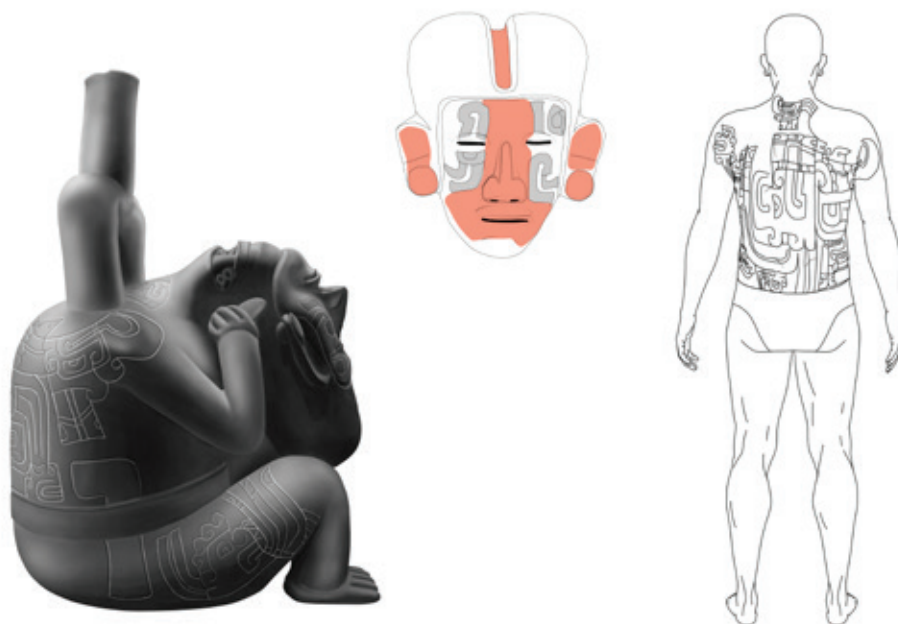
Luego de ser elegido por la comunidad, el chamán debía mostrar su popularidad fuera de su entorno inicial y demostrar que podía alcanzar relevancia regional. Para obtener un mayor estatus, debía presentar ante sus vecinos y coterráneos una serie de elaborados rituales encaminados a acertar en sus diagnósticos y predicciones. De esta manera, lograba materializar ante el público su familiaridad con las fuerzas sobrenaturales.

Para conectarse con la dimensión sobrenatural, lejana y peligrosa para el resto de los mortales, el chamán realizaba acrobacias y contorsiones que imitaban los eventos míticos y cosmogónicos. En muchos casos, sus bailes eran ejecutados en un estado hipnótico producido por el consumo de sustancias psicotrópicas. Estas drogas debieron consumirse desde los inicios del fenómeno del chamanismo, como lo proponen Clottes y Williams en su libro *Los chamanes de la prehistoria* (2001).

Junto con los rituales públicos, el chamán dejaba constancia del plano superior en donde se movía. Para ello, alteraba su cuerpo a través de escarificaciones, tatuajes, *piercings* o modificaciones corporales. Mientras destruía su cuerpo humano y mortal, construía uno nuevo, sagrado y eterno (véase Figura 2).

Figura 2

Cerámica cupisnique. El autodegollador. Detalle de su rostro y reconstrucción hipotética del personaje



LAS REPRESENTACIONES DEL CHAMÁN EN EL ARTE PRIMITIVO

Debido a su importancia a lo largo de su existencia dentro de la comunidad, el chamán se transforma en un ente que vive en y pertenece a la intersección del mundo profano con lo sacro. No es completamente ni de uno ni de otro lado, pero logra estar en un escalafón mayor que el resto de los mortales. La sociedad y el propio chamán no buscarán que esta jerarquía se materialice en objetos suntuosos, como pasará más adelante con la conformación de castas sacerdotales asociadas al poder político, sino por el contrario: el chamán siempre estará, codo a codo, con el grueso de la masa, actuando como un faro de esperanzas en el día a día.

Es tal la necesidad del chamán y su poder, que las antiguas culturas de los cinco continentes decidieron inmortalizarlo en el arte. En la mayoría de los casos su figura aparece en el arte funerario, al interior de la última morada del propio hombre-curandero-oráculo-sacerdote, o —como la antropóloga Ángeles Arrien llamó a su obra de 1999— *Las cuatro sendas del chamán: el guerrero, el sanador, el vidente, el maestro*.

En la América precolombina, las representaciones de chamanes se multiplican, sobre todo a inicios del periodo de desarrollo de las sociedades complejas (periodo formativo: 1500-100 a.C.), desde la meseta del centro de México pasando por el área de Oaxaca hasta la selva maya (Guatemala y El Salvador), por la zona intermedia donde se ubican Colombia y Ecuador hasta llegar al área central andina. Tallas en piedra o arcilla nos muestran la figura de estos personajes, usualmente vinculados a rituales complejos, a la transformación de su propio cuerpo (bajo el disfraz de un animal sagrado o la manipulación de su propia piel), al consumo de sustancias alucinógenas y a la realización de bailes caracterizados por posturas acrobáticas o contorsiones extremas. Son estos atributos, en especial el acto de contorsión, los que nos permitirán identificar a estos personajes tan elusivos en el registro arqueológico (véase Figura 3).

Figura 3

Cerámica cupisnique El contorsionista de Puémape. Detalle de su rostro y reconstrucción hipotética del personaje



DOS CHAMANES ARQUEOLÓGICOS: TLATILCO Y MORRO ETEN

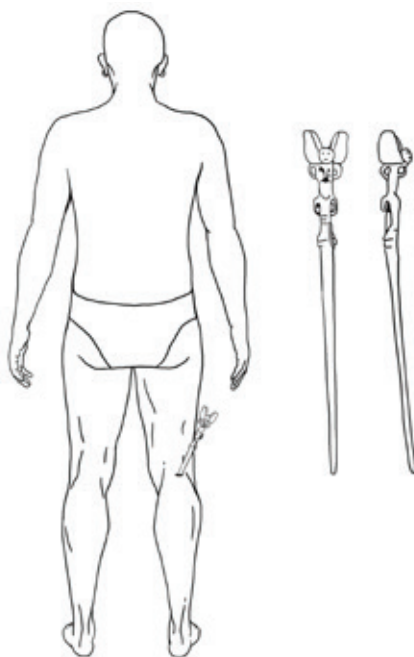
En el caso de la arqueología de América Latina, solo existen dos contextos excavados que nos dan indicios de individuos que en vida tuvieron la función del chamán. Estos indicios se concentran en los objetos asociados a los cuerpos enterrados, así como a ciertos elementos que modificaron el cuerpo de los personajes durante su vida.

El primero de ellos es un contexto funerario excavado en el sitio de Tlatilco, ubicado en el extremo occidental de la cuenca de México, el cual pertenece al periodo preclásico medio (1400 a 900 a.C.). Este contexto, numerado como 154, pertenecía a un individuo de sexo masculino de unos 40 a 45 años, el cual tenía deformación craneana, así como mutilación dental (García Moll, 1999, pp. 20-23). Asimismo, este entierro destaca por sus asociaciones entre las que se incluyen objetos cerámicos en forma de hongos, morteros y manos de moler y, lo más llamativo, una vasija cerámica que representa a un contorsionista o acróbata que, casualmente, tiene también la deformación de su cráneo y la mutilación de sus dientes (Vela, 2021, pp. 20-21).

El segundo caso es un contexto excavado en Morro Eten, localidad ubicada en el departamento de Lambayeque en la costa norte del Perú. Este contexto, el entierro número 4, corresponde al desarrollo cultural Cupisnique (1200 a 400 a.C.). El individuo exhumado era un hombre de aproximadamente 60 años, el cual registra una altura de 1.80 metros, algo muy poco común para las poblaciones andinas de la época prehispánica. Este individuo tiene como asociaciones un conjunto de espejos de antracita, espátulas hechas de huesos de cérvidos (posibles inhaladores) y, lo más sorprendente, una sonajera decorada hecha de material óseo, la cual estuvo incrustada en su fémur derecho (Elera, 1994) (véase Figura 4).

Figura 4

Reconstrucción hipotética del chamán de Morro Eten



EL CHAMÁN DESDE LA ICONOGRAFÍA DEL PERIODO FORMATIVO EN LOS ANDES

Al solo tener dos contextos que —por el tratamiento del cuerpo del individuo y sus respectivas asociaciones— presuntamente se trata de chamanes, la iconografía nos puede ayudar a reconstruir algunos aspectos de la dimensión material y simbólica vinculados a estos personajes que fungen de curanderos, sacerdotes y oráculos en la América prehispánica.

Para el periodo formativo (el preclásico en Mesoamérica), existen algunos elementos iconográficos que, sobre todo combinados, podrían acercarnos a nuestro tema de investigación. El primero de ellos es la contorsión, que para los arqueólogos mesoamericanos es mejor descrita como una serie de acrobacias (Glockner, 2008). El segundo es el consumo de psicotrópicos, como hongos, o el cactus del San Pedro, conocido también como wachuma (Feldman, 2011), en los Andes. Un tercero sería el poder transformar al chamán humano en un ser sagrado, como el jaguar u otro animal totémico (Llamazares, 2023). Un cuarto elemento sería la modificación corporal en base a tatuajes, escarificaciones, pintura corporal o *piercings* (De la Garza, 2010). Finalmente, la iconografía podría mostrarnos a la figura del chamán cuando se viste o se disfraza con elementos ornitomorfos que hacen referencia a su “vuelo” o éxtasis durante los rituales (Torres & Repke, 2006).

Todos estos elementos pueden observarse en ciertos objetos artísticos del periodo en cuestión: soportes como la cerámica, el arte rupestre o la talla lítica los evidencian, tanto en México como en el Perú, e inclusive en zonas intermedias como Guatemala, Colombia y Ecuador.

Nunca sabremos en qué punto exacto de las Américas surgieron, pero sí podemos afirmar que los chamanes recorrieron los caminos de nuestro continente desde muy temprano, dando esperanza a muchos, no solo por los poderes que se les conferían, sino también por lo que mostraban al realizar espectaculares actos y un cuerpo que los acercaba al mundo divino.

EL PERSONAJE DEL CHAMÁN EN EL ARTE RUPESTRE DEL FORMATIVO PERUANO

Como ya hemos mencionado líneas arriba, nuestros posibles chamanes aparecen con mayor claridad en el arte del periodo formativo. Cerámica, textiles, metal y sobre todo talla lítica han servido de soporte artístico para representar a estos personajes tan importantes para las fases iniciales del desarrollo de las sociedades complejas en los Andes centrales. Así lo demuestra el repertorio iconográfico registrado en la arquitectura del complejo ceremonial de Chavín de Huántar, en la sierra norte, así como los temas representados en diversos objetos del estilo Cupisnique en la costa norte del Perú. Destacan los personajes ornitomorfos y con rasgos de felinos y ofidios cargando

objetos propios de los cultos del formativo, tales como cactus de wachuma, instrumentos de viento, *spondylus*, *strombus*, entre otros.

Lamentablemente, a diferencia de lo que sucede en Mesoamérica en sitios como Oxtotitlán (Schmidt, 2008, pp. 277-292) y Juxtlahuaca (Cabrera, 2018, pp. 18-23), en el estado de Guerrero; Chalcatzingo (Córdova & Meza, 2007, pp. 60-65; Grove, 2018, pp. 32-39) en el estado de Morelos; y Pijijiapan, en Chiapas (Lee, 2007, pp. 66-70), la arqueología peruana no ha prestado suficiente atención a la función religiosa y los vínculos del arte rupestre con el chamanismo. En ocasiones se han estudiado imágenes de forma independiente; es decir, sin considerar las relaciones con otras pictografías o petroglifos cercanos u otros contextos contemporáneos, incluso sin vincularlas con sus soportes o el paisaje inmediato.

Para acercarnos más al vínculo entre el chamán y el arte rupestre analizaremos el programa iconográfico del sitio conocido como Alto de las Guitarras, un lugar emblemático del periodo formativo andino en lo que a petroglifos se refiere. Este se ubica en el valle de Moche, en el departamento de La Libertad, en la costa norte del Perú. Además de contar con un número importante de diseños tallados en contexto, estos mantienen relaciones espaciales con arquitectura monumental, caminos y elementos de la naturaleza adyacente (véase Figura 5).

Figura 5

Mapa de ubicación del Alto de las Guitarras



Nota. En círculos rojos se indican los sitios arqueológicos de la ruta intervalle Moche-Virú. En línea amarilla, la ruta entre ambos valles.

EL ALTO DE LAS GUITARRAS EN LA ARQUEOLOGÍA PERUANA

Pese a la existencia de sitios importantes de arte rupestre en el Perú, particularmente en las partes medias y altas de los valles de la costa, el estudio de geoglifos, petroglifos y pictografías es el menos desarrollado por la arqueología peruana. Entre Chiclayo y Santa, área nuclear del desarrollo cultural del periodo formativo en la costa norte, se encuentran estaciones importantes que incluyen evidencias de arte rupestre con una antigüedad de 700-400 a.C., aproximadamente.

Uno de estos sitios es el complejo Alto de las Guitarras, que fuera objeto de estudios desde 1945. Los trabajos arqueológicos realizados, sin embargo, fueron mayormente descriptivos, por lo que su valor interpretativo es limitado.

El presente trabajo plantea la necesidad tanto de una documentación precisa de las evidencias de arte rupestre del sitio en mención, como del estudio de su relación concreta con el medio ambiente inmediato. A partir del estudio de la figura del chamán, vinculada al culto al agua, los espacios ceremoniales y las rutas de peregrinaje, se busca una mejor comprensión de aspectos tanto religiosos como económicos en la vida de los pobladores de la costa norte del Perú, específicamente de aquellos que experimentaron las imágenes en el paisaje cultural del Alto de las Guitarras.

Alto de la Guitarras se encuentra en la margen izquierda del valle medio del río Moche. Este sitio pertenece al caserío de Quirihuac, distrito de Laredo, provincia de Trujillo, departamento de La Libertad. Tras una caminata de alrededor de cuatro horas desde Cerro Blanco, se accede a la quebrada que da origen al nombre del complejo. El área que ocupan las más de cien piedras grabadas de gran tamaño es de 6 km² aproximadamente, distribuidos a lo largo de la quebrada. Cabe destacar que los petroglifos, desde el punto de vista estilístico, abarcan una cronología bastante extensa (desde el paijanense, ca. 9,000 a.C., hasta el periodo intermedio tardío / horizonte tardío, ca. 1000-1532 d.C.). Sin embargo, el presente artículo se enfocará exclusivamente en aquellos asignables al periodo formativo (1500 – 100 a.C).

La importancia del sitio reside en su ubicación estratégica en lo que constituye la ruta natural que une los valles vecinos de Moche y Virú, ruta en la que se encuentran sitios importantes del periodo formativo, como Queneto, en el valle de Virú, y la Huaca de los Chinos, en el valle de Moche, entre varios lugares menores que también contienen petroglifos. La posible relación de los petroglifos con manantiales de agua, algunas estructuras prehispánicas y su ubicación estratégica, podrían indicar la existencia de rutas de peregrinación que unirían sitios ceremoniales formativos de los valles mencionados, que serían —a su vez— potenciales rutas de los personajes que conocemos como chamanes, los cuales muy probablemente acompañaban a los peregrinos hasta estos centros religiosos, muchos de ellos con aparente función oracular como la tuvo Chavín de Huántar.

MARCO TEÓRICO

Alto de las Guitarras es un sitio de especial importancia por su ubicación geográfica estratégica en la explanada de la cabecera de una quebrada que sirve a su vez como ruta de conexión con el vecino valle de Virú hacia el sur. Esta ubicación particular, junto con el contorno topográfico e hidrográfico que rodean el sitio, así como su conexión con los grandes complejos arquitectónicos en la parte baja del valle de Moche, otorgan al Alto de las Guitarras una relevancia notable durante el periodo formativo.

La concentración de bloques formando grupos ordenados a lo largo de cursos de agua que nacen de manantiales, y posiblemente la orientación de sus diseños hacia puntos geográficos resaltantes, revelarían un orden espacial concebido ritualmente, el mismo que cambiaría dramáticamente con la precipitación de fuertes lluvias durante fenómenos de El Niño Oscilación Sur (ENOS) o de Mega Niños. Estos habrían convertido el paisaje árido en una verde meseta, con cursos de agua y cascadas, tanto hacia el valle de Moche como hacia el de Virú. Asimismo, cabe destacar la presencia de un camino prehispánico de largo recorrido en las inmediaciones del sitio y la ubicación del complejo en una zona ecológica donde aún hoy en día se cultiva la coca.

Una interpretación funcional del sitio requiere, en primer lugar, un estudio descriptivo e interpretativo de los diseños, así como su clasificación y fechado. Como se mencionó líneas arriba, el presente estudio solo ha tomado en cuenta aquellos diseños pertenecientes al periodo formativo y no el total de más de cien bloques que conforman el sitio. Para elegir los diseños pertenecientes al periodo de nuestro interés, tomamos la clasificación de Jean Guffroy (1999).

La tradición A (Guffroy 1999, pp. 71-74; 2009, p. 13) se define tanto temporal como espacialmente, además de presentar características de diseño exclusivas. Los petroglifos de la tradición A fueron creados entre 2000-300 a.C. Geográficamente, se limitan a la zona de la costa y chaupiyunga del norte del Perú, y a yacimientos ubicados entre los valles de Jequetepeque y Nepeña, en los departamentos de Lambayeque, La Libertad y Ancash. Los petroglifos de esta tradición ocupan generalmente la parte central o la totalidad de la cara grabada del bloque o soporte lítico; en algunos casos se encuentran aislados, sin otro diseño que los acompañe. Es característico el grabado de diseños que han sido identificados también en otro tipo de soportes de la época (textiles, cerámica, entre otros). Los diseños más representativos son seres sobrenaturales antropomorfos con rasgos felinos y diseños zoomorfos de aves, félidos y serpientes. Asimismo, son comunes elementos como colmillos, cruces y ojos con pupila excéntrica.

EL ESTILO EN LOS PETROGLIFOS DEL ALTO DE LAS GUITARRAS

Los petroglifos ubicados en el sitio son muy interesantes, tanto por su valor artístico intrínseco como por la información que nos dan acerca de las relaciones entre diversas regiones

durante el periodo formativo temprano y parte del formativo medio. En estos se pueden observar elementos, símbolos y características de hasta tres estilos diferentes temporal y espacialmente, pero que en muchas ocasiones presentan varios rasgos en común.

Así, es posible reconocer semejanzas con los diseños que han sido catalogados como pertenecientes o afines a los estilos Sechín, Cupisnique y Chavín de Huántar. Según Kaulicke (1994, p. 390), Alto de las Guitarras es el sitio con petroglifos más importante de esta época, en los que se pueden observar personajes complejos y escenas. Sin embargo, la falta de publicaciones sobre el sitio (a excepción de los trabajos de Cristóbal Campana) y la inexistencia de fechados radiocarbónicos, hacen que la única manera de fechar los petroglifos sea mediante la comparación estilística. Para ubicar diseños o elementos dentro de un marco estilístico amplio, es necesario conocer las representaciones que serían contemporáneas o estarían relacionadas entre sí durante el formativo temprano.

Quien más se ha interesado en recopilar un corpus importante de imágenes, agruparlo estilísticamente y sistematizarlo es Henning Bischof (1995a, 2008). Su importancia radica en la aplicación de una metodología diferente, inicialmente concentrada en buscar semejanzas artísticas en atributos compartidos. Luego comprueba los resultados según datos estratigráficos y, finalmente, hace una evaluación de la evidencia arqueométrica para elaborar una secuencia del desarrollo estilístico. Por este motivo, clasificamos los diseños estudiados según los términos de Bischof (2008), con algunos elementos y formas descritas por Vega-Centeno et al. (1998, p. 199). Las imágenes se dividen en: figuras antropomorfas naturalistas (caras o elementos corporales), figuras antropomorfas naturalistas (cuerpos enteros), figuras zoomorfas naturalistas, figuras híbridas y motivos-geométricos. Para nuestro trabajo nos concentraremos tanto en los grupos de las figuras antropomorfas naturalistas como en las figuras híbridas. Estas son las que podrían acercarse a la imagen del chamán durante el periodo formativo.

DESCIFRANDO EL ALTO DE LAS GUITARRAS

El contexto macro. Estaciones y caminos

Como ya se ha mencionado líneas arriba, denominamos al sitio arqueológico Alto de las Guitarras como una estación, dado que los petroglifos en estudio son solo algunos de un número aún no definido de conjuntos de glifos a lo largo de las quebradas que unen las cabeceras de los ríos Chicama, Moche y Virú. Alto de las Guitarras constituye la estación de petroglifos que señala la llegada de la ruta que une los valles de Moche y Virú. Preferimos el término ruta y no camino para evitar confusión con el ya existente camino prehispánico muy bien definido a lo largo de todo el territorio en mención.

De esta manera, resulta necesaria la definición del concepto de estación, paso fundamental para el correcto entendimiento de la función y del significado de los petroglifos que son objeto de estudio del presente ensayo. El hecho de que este complejo constituya una de varias paradas para los individuos que se trasladaban por las partes altas de los valles costeros, evitando el paso por el desierto, sugiere la existencia de una motivación o necesidad para dicho descanso en la ruta.

El primer gran motivo para la creación de estaciones en esta ruta prehispánica intervalles fue económico. Este camino fue importante para el intercambio de productos, sea entre los diversos valles costeros ya mencionados o entre las partes bajas de estos y sus partes altas (la serranía de lo que hoy es el departamento de La Libertad), la parte occidental de Cajamarca e incluso también hacia el departamento de San Martín. Es decir, se habría tratado de una excelente ruta para el intercambio rápido de productos de diversas regiones que abarcan distintos pisos ecológicos, desde la espesura del monte andino hasta el árido desierto costero. Cristóbal Campana (2004) indica que la ruta en que se ubica el Alto de las Guitarras pudo haber servido para el traslado de productos como la sal y la coca.

El segundo motivo lo anuncia la propia presencia de los petroglifos, independientemente del hecho de que sean marcadores para los caminantes. El componente ideológico aparece explícito en los glifos representados en esta estación, así como en otras registradas en la ruta. En el caso específico de este trabajo, las representaciones de los petroglifos registrados son evidencia de que las paradas ubicadas a lo largo de la ruta que une los valles de Chicama, Moche y Virú tienen un componente ideológico intrínseco que trasciende su aspecto económico.

Elementos ya antes definidos como componentes de la religión, el culto y el arte del periodo formativo se encuentran en el Alto de las Guitarras. De esta manera, destaca claramente la existencia de los conceptos compartidos en el tiempo denominado por Tello como el del "culto al felino" con sus respectivas variantes regionales (Kaulicke, 1994). Esto le otorgaría a nuestra postulada ruta de intercambio una probable función de peregrinaje. Dicha idea se vería reforzada por la presencia de centros ceremoniales de importancia para el periodo formativo tanto al inicio como al final de cada una de estas rutas. En el caso del Alto de las Guitarras, encontramos la Huaca de los Chinos, en el valle de Moche (en conexión directa con el camino prehispánico antes mencionado) y, un poco más alejada, la Huaca de los Reyes. Para el valle de Virú, no existe evidencia concreta para el periodo formativo, pero resulta probable que en el sitio conocido como Castillo de Tomabal (colindante con el camino prehispánico) exista una ocupación anterior, evidenciada por los petroglifos formativos allí encontrados (Van Hoek, 2007). Asimismo, en las cercanías de Tomabal se encuentra el templo y los petroglifos de Queneto, sitio fechado en el periodo arcaico que, a excepción de Larco Hoyle (2001), nadie ha investigado.

El camino prehispánico mencionado habría constituido un lazo entre lugares considerados sagrados durante el periodo formativo. De esta manera, su recorrido habría tenido una connotación que trascendería el ámbito de lo profano. Para verificar esto, resulta necesario realizar excavaciones en el valle de Virú.

Además de tratarse de una importante ruta de comercio y peregrinaje, existe en la zona —particularmente en la estación del Alto de las Guitarras—, evidencias de arquitectura, la cual habría estado vinculada a actividades tanto cotidianas como sagradas. Todo visitante de la zona es capaz de identificar la existencia de ciertas estructuras ortogonales a lo largo del camino y cerca de los petroglifos del sitio. Resulta necesaria la excavación de estas estructuras para definir su ubicación temporal, su función y su relación con el arte rupestre del lugar.

¿Chamanes en el Alto de las Guitarras?

El contexto donde se ubican los petroglifos del Alto de las Guitarras nos propone un escenario ideal para las prácticas de naturaleza religiosa, siendo aún más vinculante y preciso con la función que cumplían los chamanes, personajes que buscamos identificar en el programa iconográfico de este sitio. Asimismo, dada la problemática que gira en torno al peregrinaje entre templos u oráculos, el Alto de la Guitarras se prefigura como un posible lugar de paso dentro de un circuito mayor. Se ha planteado de forma general la realización de rituales alrededor de varias de las piedras talladas en este sitio. Sin embargo, poco se puede concluir acerca del tipo de actividades realizadas allí debido a la escasa presencia de material cerámico en superficie y la falta de excavaciones sistemáticas.

¿Pero qué nos dicen las propias imágenes allí talladas?, ¿es posible encontrar en este repertorio alguno de los personajes que se contorsionan/danzan, consumen psicotrópicos y se transforman en los seres sagrados que se registran en la cerámica Cupisnique o las piezas líticas de Chavín de Huantar?

A partir de un registro *in situ* realizado en dos visitas (2000 y 2005) y por lo observado en trabajos anteriores de los investigadores mencionados, se han podido definir con claridad un total de 38 petroglifos. Todos ellos han sido asociados estilísticamente al periodo formativo; algunos se encontraban en solitario, otros formaban conjuntos y otros estaban superpuestos con algunas tallas posteriores (algunas de ellas muy probablemente asociadas a los estilos Mochica y Chimú).

De estos 38 petroglifos pudimos definir las siguientes categorías: figuras antropomorfas naturalistas (caras o elementos corporales), figuras antropomorfas naturalistas (cuerpos enteros), figuras zoomorfas naturalistas, figuras híbridas y motivos geométricos.

De todas estas categorías, algunas de las figuras antropomorfas naturalistas y de las figuras híbridas coinciden con los rasgos que definen a los posibles chamanes del periodo formativo.

De las figuras antropomorfas naturalistas seleccionamos los petroglifos registrados como AG-01, AG-11 y AG-21, mientras que de las tallas denominadas como figuras híbridas seleccionamos las registradas como AG-02, AG-05 y AG-27 (véase Figura 6).

Figura 6

Petroglifos del periodo formativo del Alto de las Guitarras



Nota. A. Petroglifo AG-01: lucha ritual o danza de personajes con escudos. B. Petroglifo AG-05: pez o ave antropomorfa que ha atrapado un pez. C. Petroglifo AG-21: ser antropomorfo en actitud de movimiento o danza. D. Petroglifo AG-27: ser antropozoomorfo en posible actitud de movimiento. E. Petroglifo AG-02: personaje antropomorfo de perfil con rasgos o máscara con cresta y pico de ave. F. Petroglifo AG-11: personaje antropomorfo en cuclillas con círculos en el cuerpo a manera de ocelos.

Descripción de las imágenes y su relación con la figura del chamán

Figuras antropomorfas naturalistas

AG-01. Este es el petroglifo más conocido y citado en la literatura del sitio y muestra a dos personajes antropomorfos en lo que ha sido interpretado como una lucha ritual o una danza ceremonial, ya que, si bien se han representados escudos, no portan armas (Bischof 2008, p.132, Figura 4.17 c; Campana 2006, p. 19, Figura 4). Para Bischof (1995b, pp. 173-174), la escena muestra una danza de escudo en la que existen elementos

que vinculan a este petroglifo con algunas imágenes halladas en Sechín y Chavín. Explícitamente hace referencia a las serpientes que salen de los gorros que llevan los personajes, aduciendo que, aunque remiten a diseños Chavín, tampoco tienen el sello característico del estilo de ese sitio (el cual ya se puede ver en los murales de Huaca de los Reyes en el mismo valle de Moche), por lo que sería una versión temprana del mismo.

Esta contextualización cronológica se apoya también en el diseño general de la figura de los “danzantes”, que forma parte del grupo de los antropomorfos tipo Yurayaku y estaría más relacionado con los diseños antropomorfos de Sechín. Por otro lado, Campana (2006, p. 18) los llama “guerreros danzantes” y agrupa este petroglifo con otros del mismo sitio como un conjunto de estilo Sechín-Cupisnique (2005, p. 78).

AG-11. Este petroglifo muestra un personaje antropomorfo en posición de cuclillas, en aparente contorsión. En su rostro se puede observar que los ojos y la nariz fueron realizados de un tamaño que resalta frente al resto del rostro. Este detalle nos recuerda el tratamiento de ciertos personajes en el sitio de Sechín, como también a algunas de las cabezas clavadas de Chavín de Huántar. Otra característica importante de este diseño es la existencia de círculos al interior del cuerpo, tanto a la altura del hombro como de la espalda, los cuales podrían tratarse de pintura corporal, escoriaciones o tatuajes. Finalmente, en este personaje pueden observarse muñequeras y un cinturón.

AG-21. Este petroglifo es enigmático, ya que, si bien tiene un diseño general comparable con otras representaciones, presenta algunos detalles que lo hacen particular. Muestra a un ser antropomorfo visto de frente, pero con la cabeza de perfil y la pierna derecha levantada, dando la impresión de estar en movimiento. Tiene la cabeza plana en la parte inferior y redondeada en la parte superior, sin pelo y aparentemente sin ningún tipo de tocado o adorno (aunque el petroglifo tiene una erosión en esa zona). No se puede identificar bien la forma de la boca y de la nariz, pero el ojo es almendrado y con la pupila circular.

Lleva un cinturón rectangular no muy ancho y un taparrabo triangular además de tener adornos rectangulares cerca de los tobillos y pies que presentan un arco a la altura del talón. El diseño más parecido en el corpus del formativo temprano es el representado en el llamado “Pickman strombus”, trompeta hallada en la región de Chiclayo, elaborada a partir de una concha *strombus* que se encuentra tallada con la representación de un personaje de rasgos similares al anteriormente descrito (Bischof 1995b, p. 174, Figura 12 A; Kaulicke 1994, p. 419, Figura 422). Además, existe un relieve en piedra hallado en Pójoc, cerca de Chavín, que muestra a un personaje muy similar. Cada una de estas representaciones tiene características propias y detalles que no son compartidos; sin embargo, los elementos comunes parecen sugerir que nos encontramos frente a un mismo tipo de personaje.

A pesar de que el petroglifo no tiene un instrumento musical en las manos y que sus pies tienen direcciones contrarias, ambos elementos lo hacen diferente a las imágenes de Chiclayo y Pójoy. Bischof parece no haber tomado en cuenta al petroglifo del Alto de las Guitarras en su análisis, aunque no sabemos si esto es resultado de su desconocimiento o simplemente no lo encuentra equivalente. Pero menciona, para el caso del Pickman strombus y del relieve de Pójoy, que las semejanzas entre ellos, a pesar de la distancia y de la diferencia del soporte, confirman una gran comunicación interregional (1995b, p.174).

AG-02. Este petroglifo muestra un caso típico de lo que Rowe bautizó como *kennings*; es decir, una especie de metáforas figurativas (Rowe, 1973). Lo que vemos es parte del torso de un ser antropomorfo, quizá en actitud de vuelo y visto de perfil. La cabeza presenta tanto atributos de félidos, específicamente los colmillos, como elementos ornitomorfos que se podrían identificar como pertenecientes al cóndor andino (*vultur gryphus*). El collar de plumas y la cresta sugieren, además, que se trataría de un cóndor macho. El ojo es plano en la parte superior y redondeado en la parte inferior, con la pupila excéntrica también redondeada y una nariz con fosa y marcado pliegue nasal.

De esta cabeza, nace o se proyecta otra que también mezcla elementos zoomorfos similares al caso antes descrito (colmillos, cresta, nariz con fosa y pliegue), por lo que también se trataría de un cóndor andino macho. Sin embargo, se diferencia de la figura anterior por el tratamiento del ojo, el cual es circular concéntrico. Finalmente, de esta segunda cabeza se proyecta un pico de ave rapaz con *nostril* (fosa nasal).

Este petroglifo, al igual que los félidos moteados mencionados líneas arriba tendrían su origen en el estilo creado en Chavín de Huántar, ya que estas metáforas figurativas que mezclan félidos con aves son típicas de ese sitio. En este templo se han registrado tanto en versiones figurativas como estilizadas o esquematizadas de estos personajes.

Otro caso comparable es el de un petroglifo hallado en el sitio de Palamenco, valle de Santa. Si bien el personaje presenta una forma más simple, destaca por llevar un rostro de félido con pico de ave (Núñez Jiménez, 1986, Figura 1065).

Sin embargo, existe un vaso de piedra de la zona de Jequetepeque que sería estilísticamente Cupisnique y que podría compararse o incluirse dentro del conjunto Chavín A. Este muestra a una criatura híbrida, principalmente ornitomorfa, pero con una boca con colmillos de la cual nace un pico de ave rapaz con *nostril*, diseño similar al que venimos discutiendo. En este caso, la cabeza del personaje está doblada hacia arriba y los ojos son alados, por lo que sería una versión más temprana de este diseño o representación (Bischof, 2008, p.125, Figura 4.12 a).

AG-05. Este petroglifo es bastante peculiar, puesto que —hasta donde conocemos— es único en el corpus del periodo formativo temprano. Muestra a una figura antropomorfa vista de perfil con aletas de pez y una cola que se bifurca, que bien podría ser de pez

o quizá también podría corresponder a plumas de ave. Esto permite proponer que se trata de un personaje en actitud de vuelo o de nado, dependiendo de la lectura de sus atributos. La cabeza es antropomorfa, pero tiene elementos felínicos como la boca con colmillos; la nariz es redondeada con fosa y pliegue nasal y el ojo es circular con pupila concéntrica.

En el cuello presenta lo que podría ser una especie de pectoral que le cubre la parte posterior del cuello y del cual se proyectan tres apéndices juntos que doblan hacia arriba y terminan en lo que aparentan ser aletas o plumas. Si fuesen plumas, lo que parece un pectoral sería el collar de plumas propio de los cóndores, los cuales, como ya hemos visto, habrían sido tomados en cuenta en las representaciones mágico-religiosas por los artistas de este sitio.

Este personaje de apariencia híbrida tiene en una de sus manos un pez de cuerpo alargado con aletas y cola y cabeza redondeada. Finalmente, los artistas agregaron una banda que se proyecta desde la boca del personaje y que se extiende por debajo de su cuerpo, dobla hacia abajo y termina en forma de flecha. Como dijimos líneas arriba, no conocemos diseño o representación igual o similar que sea contemporánea.

Existe un tallado en piedra que se encuentra en la galería de las Vigas Ornamentales en el templo de Chavín (Burger, 1992, p. 179, Figura 188), que muestra un pez con cabeza felínica. Este es parecido al diseño AG 05 en la disposición general de la figura y en los detalles de la cabeza, aunque no muestra ningún rasgo antropomorfo y, dada su ubicación, es más tardía. Es posible entonces que el petroglifo sea una versión más temprana de este tipo de representación.

AG-27. Al igual que el anterior petroglifo, se trata de un personaje antropomorfo de perfil, tallado siguiendo el contorno de la piedra por lo que el diseño mira hacia el suelo. En este caso, el personaje muestra un ojo con la pupila en el centro, algo poco común, la oreja bilobulada, boca sin dientes ni colmillos y una nariz con aparente *nostril*. El personaje da la impresión de encontrarse en cuclillas, teniendo extremidades superiores e inferiores sobre el “suelo”.

REFLEXIONES FINALES

Al igual que en otros soportes arqueológicos del periodo formativo de los Andes centrales, el arte rupestre, como evidencia el sitio del Alto de las Guitarras, nos presenta indirectamente la presencia de la figura del chamán desde tiempos muy tempranos. Personajes realizando danzas o contorsiones de un fuerte significado ritual, otros transformándose a partir de elementos claramente antropomorfos a zoomorfos, en especial con características ornitomorfas, y algunos que presentan tratamiento en sus cuerpos, nos recuerdan las descripciones históricas o etnográficas de los

hombres-curanderos-oráculos-sacerdotes que —en este caso particular— recorrieron los caminos de la costa norte peruana, acompañando a los peregrinos que visitaban los grandes centros ceremoniales. En el apogeo del culto de las divinidades felínicas, el chamán de los Andes centrales, así como sus “colegas” mesoamericanos, se convirtieron en el centro de las actividades religiosas de las primeras poblaciones sedentarias del continente. Asimismo, constituyeron un núcleo integrador en lo social y político, hasta la aparición de los primeros estados, cuando los gobernantes monopolizaron el poder sacro y el profano, colocándose a la cabeza de estructuras clericales en las que el cuerpo dejó de ser transformado en deidad y empezó más bien a ser disfrazado de deidad, gracias a una impresionante cantidad de accesorios y parafernalia.

REFERENCIAS

- Arrien, A. (1999). *Las cuatro sendas del chamán: el guerrero, el sanador, el vidente, el maestro*. Gaia Ediciones.
- Bischof, H. (1995a). Los murales de adobe y la interpretación del arte de Cerro Sechín. En S. Lerner, M. Cárdenas & P. Kaulicke (Eds.), *Arqueología de Cerro Sechín*, t. 2 (pp. 125-156). Pontificia Universidad Católica del Perú.
- Bischof, H. (1995b). Sechín en el desarrollo del arte centroandino. En S. Lerner, M. Cárdenas & P. Kaulicke (Eds.), *Arqueología de Cerro Sechín*, t. 2 (pp. 163-179). Pontificia Universidad Católica del Perú.
- Bischof, H. (2008). Context and contents of early Chavín art. En W. Conklin & J. Quilter (Eds.), *Chavín: Art, architecture and culture* (pp. 107-141). The Cotsen Institute of Archaeology Press.
- Burger, R. (1992). *Chavin and the origins of Andean civilization*. Thames and Hudson.
- Cabrera, M. (2018). Las grutas de Juxtlahuaca y la historia pintada de una deidad del maíz olmeca. *Arqueología Mexicana*, 26(153), 18-23. <https://arqueologiamexicana.mx/mexico-antiguo/las-grutas-de-juxtlahuaca-y-la-historia-pintada-de-una-deidad-del-maiz-olmeca-0>
- Campana, C. (2004). *La sal, el poder y los petroglifos del Alto de las Guitarras*. Ponencia presentada en el marco del Primer Encuentro Peruano de Arte Rupestre (EPAR-1). Lima-Perú.
- Campana, C. (2006). La memoria del tiempo: imágenes del Alto de las Guitarras. *Tiempos: Revista de Historia y Cultura del Museo de la UNMS*, 1, 5-34.
- Campana, C. (2007). El prisionero del tiempo: un petroglifo del Alto de las Guitarras. En R. Hostnig, M. Strecker & J. Guffroy (Eds.), *Actas del Primer Simposio Nacional*

- de Arte Rupestre (Cusco, noviembre 2004)* (pp. 37-67). Institut Français d'Études Andines. https://horizon.documentation.ird.fr/exl-doc/pleins_textes/divers15-09/010044625.pdf
- Campbell, J. (2014). *El héroe de las mil caras: psicoanálisis del mito*. Fondo de Cultura Económica.
- Clottes, J., & Lewis-Williams, D. (2001). *Los chamanes de la prehistoria*. Ariel.
- Córdova, M., & Meza, C. (2007). Chalcatzingo, Morelos. Un discurso sobre piedra. *Arqueología Mexicana*, 15(87), 60-65.
- De la Garza, M. (2010). Ritos chamánicos mayas, travesías del espíritu externado. En A. Ciudad Ruiz, M. J. Iglesias & M. A. Sorroche (Coord.), *El ritual en el mundo maya: de lo privado a lo público* (pp. 11-28). Sociedad Española de Estudios Mayas.
- Elera, C. (1993). Complejo cultural cupisnique: antecedentes y desarrollo de su ideología religiosa. *Senri Ethnological Studies*, (37), 229-257. <https://doi.org/10.15021/00003040>
- Elera, C. (1994). El shamán del morro de Etén: antecedentes arqueológicos del shamanismo en la costa y sierra norte del Perú. En L. Millones & M. Lemlij (Eds.), *En el nombre del señor: shamanes, demonios y curanderos del norte del Perú* (pp. 22-51). Seminario Interdisciplinario de Estudios Andinos.
- Eliade, M. (2009). *El chamanismo y las técnicas arcaicas del éxtasis*. Fondo de Cultura Económica. (Obra original publicada en 1951)
- Feldman Gracia, L. (2011). *Coca y wachuma: sus prácticas y significados en la cultura andina y Lima* [Tesis para optar el grado de Doctor en Ciencias Sociales en la especialidad de Antropología, UNMSM]. Repositorio institucional Universidad Nacional Mayor de San Marcos. <https://hdl.handle.net/20.500.12672/2746>
- García Moll, R. (1999). Tlatilco, prácticas funerarias. *Arqueología Mexicana*, 7(40), 20-23.
- Glockner, J. (2008). El consumo ritual de enteógenos en México. *Elementos: Ciencia y Cultura*, 15(69), 3-9. <https://www.redalyc.org/pdf/294/29406901.pdf>
- Grove, D. (2018). Chalcatzingo. Ocho décadas de exploraciones. *Arqueología Mexicana*, 26(153), 32-39.
- Guffroy, J. (1999). *El arte rupestre en el antiguo Perú*. Institut Française d'Études Andines. 10.4000/books.ifea.3392.
- Kaulicke, P. (1994). *Historia general del Perú. Tomo I. Los orígenes de la civilización andina: arqueología del Perú*. Brasa.

- Larco Hoyle, R. (2001). *Los mochicas* (Vol. 2). Museo Arqueológico Rafael Larco Herrera. (Obra original publicada en 1945)
- Lee, T. (2007). Los olmecas de Chiapas. *Arqueología Mexicana*, 15(87), 66-76.
- Llamazares, A. (2023). Arte y chamanismo. Aproximación a una hermenéutica de las imágenes visionarias. *Boletín del Museo Chileno de Arte Precolombino*, 28(1), 21-39.
- Narby, J., & Huxley, F. (2005). *Chamanes a través de los tiempos: quinientos años en la senda del conocimiento*. Kairós.
- Núñez Jiménez, A. (1986). *Petroglifos del Perú, panorama mundial del arte rupestre* (Vol. 2). Proyecto regional de patrimonio cultural y desarrollo PNUD/UNESCO. Editorial Científico-Técnica.
- Rowe, J. (1973). El arte de Chavín: estudio de su forma y su significado. *Historia y Cultura*, (6), 249-276. <https://revistas.cultura.gob.pe/index.php/historiaycultura/article/view/243/259>
- Sánchez Carmona, M. T. (2011). La huella del chamán: mitos y rituales de una espiritualidad ancestral. *Pucará*, 1(23), 45-65. <https://doi.org/10.18537/puc.23.03>
- Schmidt, P. (2008). El contexto de Oxtotitlan, Acatlán, Guerrero. *Thule. Rivista Italiana di Studi Americanisti*, (22-23/24-25), 277-292. https://www.academia.edu/459900/El_contexto_de_Oxtotitlan_Acatl%C3%A1n_Guerrero
- Sierra Hernando, C., & Bernal Zamudio, H. (Eds.) (2014). *Chamanismos en el mundo actual*. Plaza y Valdés Editores.
- Torres, C., & Repke, D. (2006). *Anadenanthera. Visionary plant of ancient South America*. Routledge.
- Van Hoek, M. (2007). Petroglifos chavinoides cerca de Tomabal, valle de Virú, Perú. *Boletín SIARB*, (21), 76-88.
- Vega-Centeno, J., Villacorta, L. F., Cáceres, L. E., & Marcone, G. (1998). Arquitectura monumental temprana en el valle medio de Fortaleza. *Boletín de Arqueología PUCP*, (2), 219-238.
- Vela, E. (2021). Contorsionista. Tlatilco, Estado de México. *Arqueología Mexicana*, (96), 20-21.