

**LARI Y JAMP'ATU.
RITUAL DE LLUVIA Y SIMBOLISMO ANDINO EN UNA ESCENA
DE ARTE RUPESTRE DE ARIQUILDA 1. NORTE DE CHILE***

*Gustavo Espinosa***

RESUMEN

En el ámbito de las interpretaciones de arte rupestre, este artículo realiza la lectura de una escena en los petroglifos del sitio Arikuida 1 (Provincia de Iquique, Chile) en la que se vinculan las representaciones de un "zorro músico" y un anuro. Se propone que esta escena es una representación simbólica con función nemotécnica y ritual, que esquematiza una antigua ceremonia para llamar la lluvia.

Metodológicamente, el análisis iconográfico se apoya en antecedentes etnohistóricos y etnográficos que indican que, en los Andes, el anuro y el zorro tienen una milenaria connotación ritual y son considerados en la actualidad como animales sagrados, por ser parte de la tecnología simbólica andina para asegurar la producción agrícola.

Este campo de significación se contextualiza como un aporte ideológico de los grupos altiplánicos de la región del lago Titicaca que mantienen contacto con la zona desde el año 1000 aC.

ABSTRACT

This paper attempts to interpret one rock art scene of the Arikuida 1 (Province of Iquique, Chile) site exploring the relationship between the images of a "musician fox" and an anuro (frog). We propose that this scene is a symbolic representation which functioned as a symbol for rainmaking.

The methodology is based on Andean ethnohistoric and ethnographic accounts that describe the anuro and the fox as sacred animals and as symbols linked to agriculture.

These images are seen as an ideological influence of highland groups from the Titicaca area that were having contact with this zone since 1000 BC.

INTRODUCCIÓN

Este análisis de arte rupestre, complementario al estudio arqueológico, se apoya teóricamente en la estética y la semiótica (Dettwiler 1986). El modelo, basado en la estética de Mukaròvský y Formaggio y la semiótica de Eco, nos indica, primero, que las expresiones estéticas, además de ser producto de la sensibilidad humana, están profundamente imbricadas con todos los aspectos de la práctica social de un grupo humano. Así, el arte rupestre, entendido como objeto estético, es el reflejo activo de una compleja interacción de factores objetivos y extraestéticos. "La estética pasa por una semiología e inclusive por una etnología. Los efectos de los signos estéticos no están determinados sino en el interior de un sistema cultural" (Derrida 1971: 261). Además, debe juzgarse como un signo que está constituido por el símbolo sensorial, por la significación, que se encuentra en la conciencia colectiva, y por la relación respecto a la cosa designada. Y, finalmente, con especial énfasis en las artes temáticas, que tiene la función de signo comunicativo (Mukaròvský 1977: 37; Formaggio 1992: 305, 306).

* Resultado proyecto FONDECYT 1940949.

** Departamento de Arqueología y Museología, Universidad de Tarapacá

Recibido: Junio 1997.

Aceptado: Abril 1998.

Cada diseño pintado o grabado es una forma significativa que el destinatario humano deberá llenar con significado (Eco 1989: 62). Significado que es una convención, que no existe en la pintura o el raspado mismo, sino en el grupo social que lo crea y utiliza. Ya que el arte rupestre está determinado por factores extraestéticos, resulta pertinente utilizar como metodología de interpretación el análisis iconológico de Panovfsky (1979), reconociendo al objeto estético (el petroglifo, pictografía o geoglifo) como obra de arte, con un significado que se devela paso a paso, identificando formas, temas y descubriendo un contenido latente entre imágenes y fuentes orales o escritas.

En el ámbito de los estudios de arte rupestre la comparación de elementos gráficos con mitos, ritos y relatos populares andinos puede ser de mucha ayuda al momento de intentar interpretaciones; determina un campo de significación al que corresponde uno o un grupo de diseños de arte rupestre definidos como unidad iconográfica. Así obtenemos ciertos contextos significativos, verdaderas escotaduras del tiempo por donde ingresar al espacio del sentido de estas antiguas manifestaciones artísticas. Esto parece más fácil de realizar cuando se trata de analizar “temáticas”, diseños estructurados en escenas, signos icónicos de tal manera organizados que seducen a imaginar verdaderos relatos. En estos casos el tema funciona como un “eje cristalizador” de la significación (Mukaròvský *op. cit.* 38) minimizando el efecto entrópico y restringiendo el margen de ambigüedad de la interpretación; ambigüedad que se acota aún más, si aceptamos la tesis de su carácter ritual (Van Kessel 1976; Berenguer y Martínez 1986; Gallardo *et al.* 1990; Chacama y Muñoz 1991; Berenguer 1995).

Metodologías similares para el análisis del arte rupestre se aplican en interpretaciones como las de Berenguer y Martínez (*op. cit.*), quienes homologan el mito de “Yakana” y su espacio semántico de fertilidad-ganadería, con las representaciones del arte rupestre de Taira, en la segunda región de Chile y el análisis de Gallardo *et al.* (*op. cit.*) de la serie de petroglifos con representación ecuestre en el arte rupestre de Atacama, donde la relación entre el Dios Illapa y Santiago definen un ambiente simbólico de poder-fertilidad que encubre un mensaje de resistencia cultural.

Bajo este campo teórico y metodológico, nuestro trabajo asume el análisis de un grupo de petroglifos del sitio Ariqueñal 1 (1ª Región de Chile) que presenta una escena en que se relaciona un zorro músico y un anuro. Ambos personajes participan en variados relatos populares, ritos y mitos que los sitúan como símbolos andinos milenarios de data pre-Tiwanaku. Además, parte de una tecnología simbólica vigente para propiciar la fertilidad agrícola. En este contexto se propone que la escena del zorro músico y el anuro corresponde a la representación gráfica, estructurada como un esquema simbólico convencional, de un antiguo ritual andino para llamar la lluvia y propiciar la fertilidad de la producción agrícola.

DESCRIPCIÓN

La escena del “zorro músico” y el “sapo”

Ariqueñal 1 es un sitio de arte rupestre ubicado en el curso medio de la quebrada de Aroma (provincia de Iquique, comuna de Huara), en la cota de los 2.000 msnm. Se trata de una serie de petroglifos con más de 4.000 diseños grabados en afloramientos de *ignimbrita* por aproximadamente dos kilómetros en ambas laderas de la quebrada. Una prospección arqueológica realizada por nosotros durante 1995 detectó en la ladera sur, al oeste de los petroglifos, una ocupación humana prehispánica reducida, no permanente y sin vinculación directa con los petroglifos.

La quebrada ha sido utilizada tradicionalmente para la producción agrícola por pobladores de la vecina quebrada de Huasquiña, quienes cultivan el sector con una permanencia

ocasional, aprovechando el escaso caudal de agua que baja de sectores más altos en forma de riachuelo. En general, se trata de un sector de paso que conecta el área geográfica del cerro Tata Jachura, en la precordillera, con la pampa del Tamarugal. Los senderos principales no pasan por la caja de la quebrada, sino por los altos. Éstos salen desde los poblados de Ariquilda y Parca hacia el sur, uno hacia Huasquiña y otro hacia Tarapacá (Luis Briones, comunicación personal) (Figura 1).

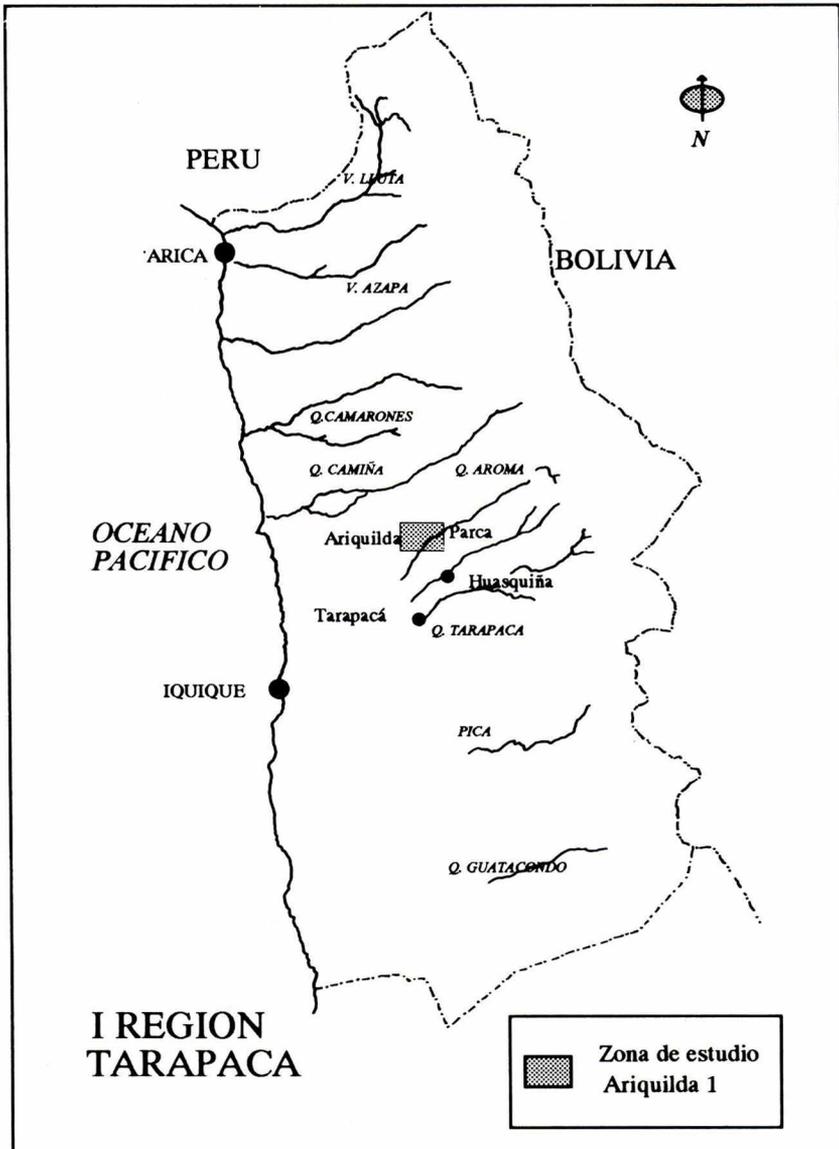


Figura 1. Mapa ubicación de los sitios citados en el texto. I Región Tarapacá.

Los petroglifos de nuestro estudio se ubican en la pared sur de la quebrada, hacia el sector medio del sitio, bloque 69, panel 3 (Figura 2), donde la faz pétrea de la ladera presenta una cara lisa de aproximadamente 3 x 3 m. En este bastidor natural se realizaron 43 grabados distribuidos homogéneamente. Se distinguen camélidos en distintas actitudes, saurios, ofidios, una figura antropomorfa con cabeza irradiada, figuras geométricas tipo soles, serpenteadas y otras no identificadas (Figura 3).

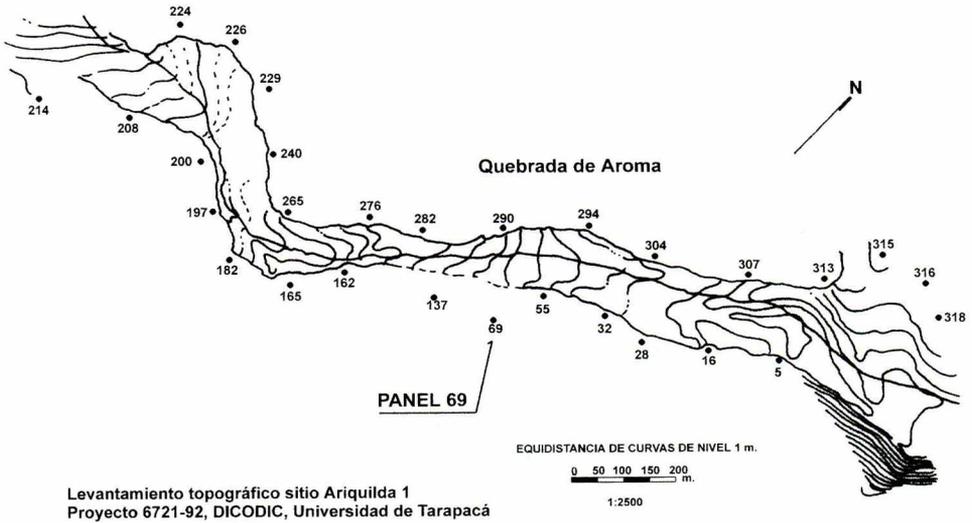


Figura 2. Plano Topográfico del sitio Arikuida 1 (Sólo se destacan algunos paneles).

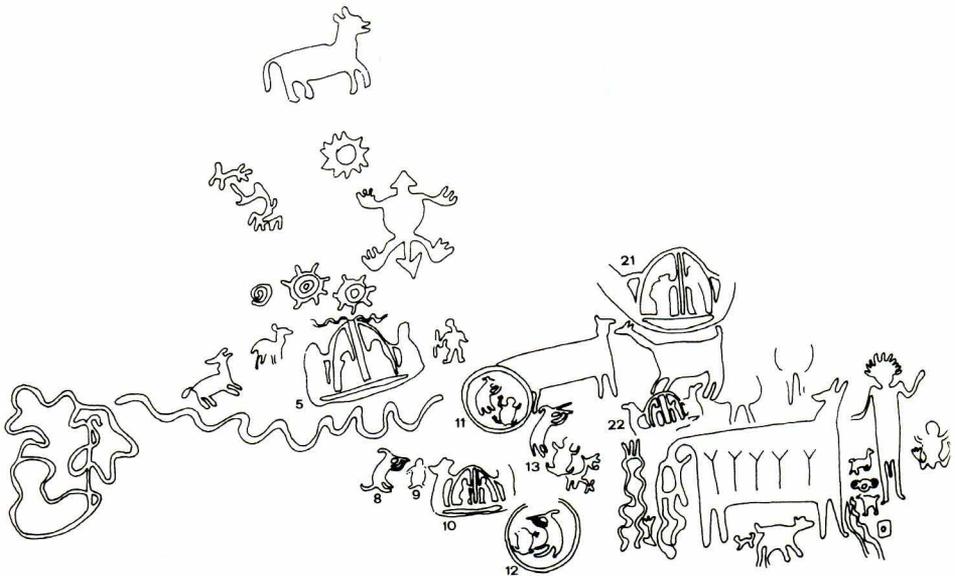


Figura 3. Reproducción de petroglifos del panel 3, bloque 69. Sitio Arikuida 1.

Al centro y en la parte baja de este panel se ha desarrollado un conjunto de diseños, estructurados en un esquema romboidal que repite cuatro veces una pequeña escena, correspondiente al Panel 3. Ésta se compone de una figura zoo-antropomorfa, que identificamos como un “zorro músico”, vinculada a la representación de un “sapo”¹. La técnica es homogénea en todo el panel; los grabados, aunque deteriorados por condiciones medioambientales, evidencian un trabajo prolijo: un bajorrelieve con desgaste homogéneo de la piedra. Esta escena, en que un anuro interactúa con un zorro músico, no vuelve a repetirse en el resto del sitio, ni la hemos podido observar en otro lugar de arte rupestre del extremo norte de Chile.

Para estudiar este conjunto lo hemos descompuesto en cuatro unidades, que corresponden a sus cuatro escenas básicas:

Unidad 1. Presenta la figura de un zorro en posición erecta, visto de perfil y mirando hacia su izquierda. Posee largas orejas que se curvan cayendo atrás de su cabeza y una cola que se levanta levemente, mientras que sus extremidades inferiores se curvan hacia adelante. Con sus extremidades superiores sostiene lo que parece ser un instrumento musical de tipo aerófono. Frente a él se ha representado un anuro, figura que se encuentra deteriorada, especialmente en el sector de sus extremidades, por lo que es difícil definirla completamente. El anuro se presenta en visión aérea, la que puede interpretarse también, como una posición erecta, donde el animal se presenta de espaldas, practicando un salto. Fuera de esta actitud no posee otros atributos (Figura 4).

Unidad 2. Es muy similar formalmente a la unidad 1, aunque la figura del zorro está en un nivel levemente más alto que la del anuro. El zorro presenta su cola curvada hacia abajo y, aunque no es muy claro, parece estar ejecutando un instrumento musical de doble tubo. El anuro mantiene las mismas características formales y de conservación que el de la unidad 1 (Figura 4).

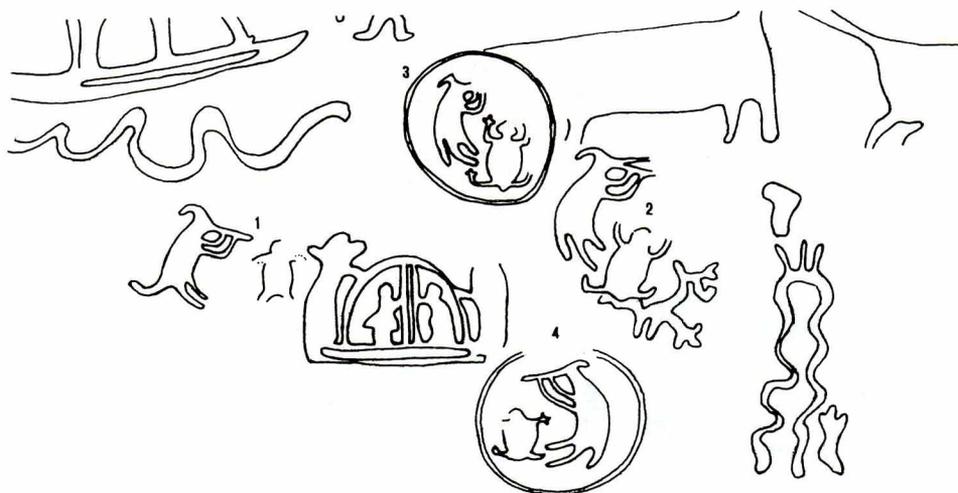


Figura 4. Escena del sapo y el zorro. Detalle del panel 3, bloque 69.

¹ Describimos esta figura como un sapo, aunque, como se ve en el desarrollo del trabajo, bien podría tratarse de la representación de una rana. Por ello generalizamos y en adelante hablamos de anuro.

Unidad 3. Una diferencia fundamental de esta unidad con las anteriores es que aquí ambos animales se encuentran inscritos en un círculo. Por efecto del deterioro de la piedra, el instrumento musical que debería tener el zorro no logra verse claramente; sin embargo, las extremidades superiores se encuentran levantadas en el mismo gesto que en las unidades anteriores sugiriendo su existencia. Frente al zorro y en una posición ligeramente más baja se presenta un anuro en visión aérea o de pie, con sus extremidades superiores e inferiores dobladas hacia arriba. Aunque en forma difusa, es posible observar la representación de los dedos (Figura 4).

Unidad 4. Formalmente similar a la unidad 3, pero en este caso la orientación de la escena se invierte en un eje horizontal. El zorro músico mira al anuro hacia su derecha. Tiene orejas que caen en forma curva atrás de su cabeza y una cola que toma forma curva hacia abajo y adelante. Mantiene sus extremidades inferiores hacia adelante. Al igual que en las otras unidades, ejecuta un instrumento musical. Frente a él, un anuro mantiene las mismas características morfológicas que en los casos anteriores (Figura 4).

Anuros y zorros en el arte rupestre andino

Aparte de la escena anteriormente descrita, anuros y zorros se encuentran como elementos iconográficos independientes en distintos sitios de arte rupestre del norte de Chile, como asimismo, en artefactos prehispánicos de uso cotidiano o ritual.

En el caso de los anuros, su reproducción gráfica ofrece muchas variables. Se presenta con mayor o menor ancho de cuerpo, con distintos tipos de manchas en el lomo, con tres o cuatro dedos, con variados apéndices en la cabeza, etc. En todo caso, es un diseño fácilmente reconocible pues aparece siempre en visión aérea, teniendo gran similitud gráfica con la representación de saurios (Núñez y Briones 1967), de los cuales se diferencian por la ausencia de cola.

La representación del zorro tiene menos popularidad y no siempre es fácil distinguirlo de otros cánidos. Aparte de aparecer como cuadrúpedo, también se presenta como bípedo, asumiendo algunas características humanas, como su posición erecta, la utilización de sus miembros superiores y —la más importante para este estudio— la capacidad de ejecutar un instrumento musical. La forma del instrumento y la manera en que es utilizado recuerda al “clarín” o “trompeta”, aunque también es posible pensar en una flauta o membráfono con orificios en el tubo (Figura 5). El diseño del zorro músico lo hemos detectado en el sitio

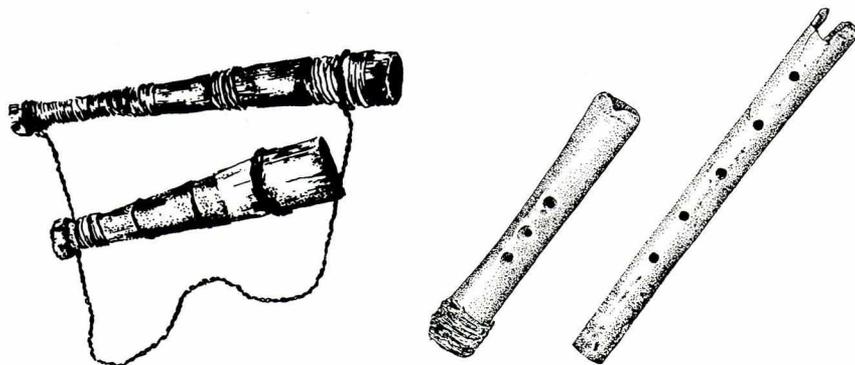


Figura 5. Aerófonos prehispánicos. Colección Museo Arqueológico San Miguel de Azapa.

Ariquilda 1, Huancarane (Niemeyer y Schiappacasse, 1981: 67, 62) y Tarapacá 47 (Núñez y Briones 1967: 70, lámina XIV, figura 177) (Figura 6).

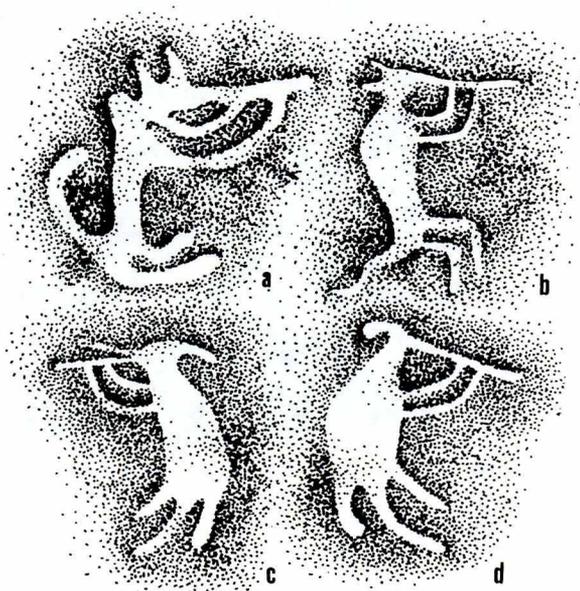


Figura 6. El zorro músico en el arte rupestre del norte de Chile: a. Huancarane; b. Tarapacá 47; c. y d. Ariquilda 1.

Un caso muy interesante de iconografía prehispánica del zorro lo encontramos en la colección textil del Museo Arqueológico San Miguel de Azapa de la ciudad de Arica. En contextos del cementerio Playa Miller 3, Tumba 66 (registro N° 892) del período Intermedio Tardío, se destaca una bolsa *ch'uspa* en la que, junto a la representación de anuros, una franja vertical presenta un diseño zoomorfo cuyas características morfológicas principales son un par de orejas puntudas, frondosa cola larga y vientre prominente (el zorro es un gran comilón). Lo más significativo de esta imagen es su similitud formal con el zorro músico de los petroglifos de Ariquilda: visión de perfil, posición erecta, cola y extremidades inferiores curvadas hacia adelante, extremidades superiores dobladas en ángulo, tocando una prolongación de su hocico (Figura 7).

ANÁLISIS ICONOGRÁFICO

Antecedentes etnográficos y etnohistóricos

Es saber popular que sapos y ranas son ingredientes infaltables en toda buena pócima de brujería. Referencias etnográficas a nivel de los Andes nos hablan de las características maléficas de estos pequeños animales; ya cocidos, ya molidos y mezclados con otras especies resultan pócimas eficientes para provocar enfermedades como la "*khara*" (impétigo) o "*chupos*" (pérdida de sangre) provocadas al herir casual o intencionalmente a un sapo (Pineda 1988: 25). Otro tipo de maleficio consiste en enterrar una espina en alguna parte del cuerpo del animal, luego abandonarlo a una vida de tortura para que la víctima humana

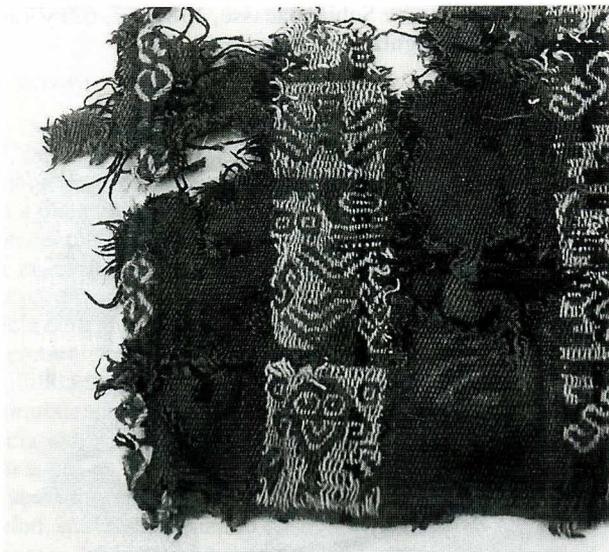


Figura 7. Diseño del zorro músico en una bolsa *ch'uspa* del sitio Playa Miller 3. Colección Museo Arqueológico San Miguel de Azapa.

sufra igual (Roca 1966: 51). También es de conocimiento popular en la sierra peruana que cuando los ocupantes de una casa, especialmente varones, se sienten cansados y con desgano para el trabajo, es seguro que el *yawar ch'onqaq hamp'atu* (sapo que chupa la sangre) se encuentra en los cimientos de la casa (Roca *op. cit.*: 59).

Esta capacidad maléfica de sapos, y también del zorro, es descrita por los cronistas. Taylor (1987) en su transcripción de la obra de Francisco de Ávila (1646) *Ritos y Tradiciones de Huarochirí*, describe un relato donde un sapo de dos cabezas provoca una enfermedad muy grave a “Tamtañamca, que se fingía adivino y dios...”. El origen de la enfermedad es una relación adúltera de su mujer, según lo cuenta un zorro a otro zorro:

“Por esta culpa una serpiente vive encima de aquella casa tan hermosa y se los está comiendo. Hay también un sapo con dos cabezas que se encuentra debajo de su batán. Y nadie sospecha ahora que son éstos quienes se los están comiendo (Taylor *op. cit.*: 91).

[Un hombre que se llama Huatiacuri, hijo de Pariacaca, escucha esta conversación y acude a sanar a Tamtañamca:]

Huatiacuri empezó a curar [a Tamtañamca]. “Padre”, le dijo, “tu mujer es adúltera. Por su culpa te ha hecho enfermar. Encima de tu casa tan espléndida hay dos serpientes que te están comiendo. Y hay también un sapo de dos cabezas debajo de tu batán. Tenemos que matarlos a todos para que te cures. Cuando te hayas curado, tendrás que adorar a mi padre por encima de todo... En cuanto a ti, tú no eres un auténtico animador de hombres. Si lo fueras, no te habrías enfermado de esta manera... (op. cit.: 97).

Entonces, sacaron a las dos serpientes y, enseguida las mataron... Enseguida [¿Huatiacuri?] mandó levantar el batán. Un sapo con dos cabezas salió y echó a volar hacia la quebrada de Anchicocha. /Se dice que/ aún se encuentra allí en un

manantial. Cuando los hombres llegan a este lugar, a veces los hace desaparecer, a veces los enloquece”² (*op. cit.*: 99, 101).

Guaman Poma (1980 [1615]) describe sapos y zorros como seres nefastos y los vincula directamente con el demonio (Figuras 8 y 9):

“Otros hechizeros que uzan hasta agora: Toman un zapo, quitan la ponsoña de la culebra y con ellos dizen que habla y da ponsoña a los hombres. Y otros, hablando con los demonios, toman el sapo y le coze la boca y los ojos con espinas y le atan pies y manos del sapo y lo entierra en un agujero adonde se acienta su enemigo o del quien le quie[re] mal, para que padesca y muera” (*op. cit.*: 248)

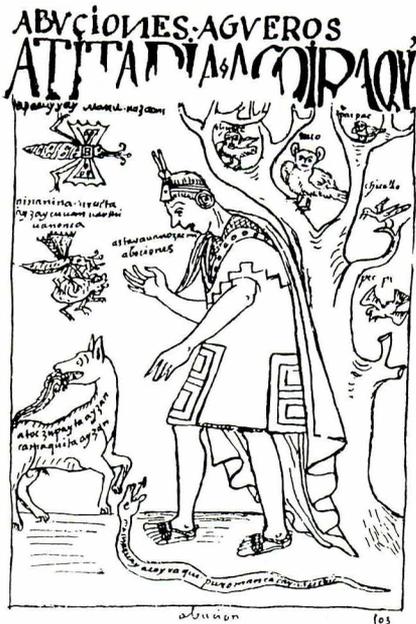


Figura 8. El zorro como animal nefasto, según Guaman Poma, “mal agieros, infortunios”, “*atoc zupayta ayzan camaquita ayzan*” (El zorro arrastra al demonio, arrastra a su creador), Guaman Poma 1908 [1615]: 276).

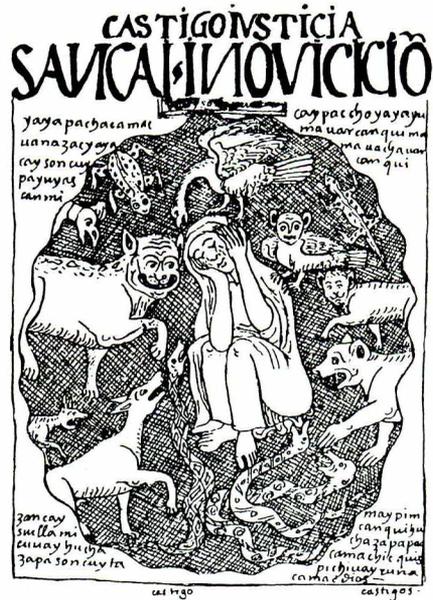


Figura 9. El sapo como animal nefasto, según Guaman Poma. “Castigos y preciones y cárzeles de los Yngas para el castigo de los malos: *zancay*, cárzeles de los traydores y grandes delitos como de la ynquiciación. *Zancay* deujajo de la tierra hecho bóveda muy oscura, dentro criado serpientes... zapo, lagartos” Guaman Poma 1908 [1615]: 276.

² Según nota de Taylor (1987: 91), la versión de Ávila del encuentro de los zorros es algo más específica, dice: vio q(ue)uena un zorro, o raposa de hazia la mar y otra de/aca de Anchicocha”. Lo que parece distinguir a cada uno de los zorros con un espacio geográfico más definido, que es como lo interpreta Arguedas en su novela “El zorro de arriba y el zorro de abajo”, identificando a uno con las montañas y al otro con un zorro *yunga* (1971: 61-62).

“Oyendo bramar sorras o algún animal, los yndios agüeros dicen que sale y anda cauesas de los hombres o de las mugeres. O que an de morir, ahorgarse en rrios o despeñarse a quemarse en el fuego o que se abía de ahorcarse por sus manos, como lo hazen en este tiempo que se ahorcan estando borrachos los Changas y lo lleuan todos los demonios y Satanás a su casa, al ynfierno” (*op. cit.*: 225).

Las características maléficas de zorros y anuros que señaladas por las fuentes etnohistóricas y etnográficas se grafican en la Tabla 1, son:

Tabla 1
CARACTERÍSTICAS MALÉFICAS DE ANUROS Y ZORROS

<i>Animal nefasto</i>	<i>Fuente</i>	<i>Forma del maleficio</i>	<i>Resultado del Maleficio</i>
Anuro	Etnográfica	Molido y mezclado	Enfermedad (impétigo)
	Etnográfica	Mezclando sus defecaciones y orines con harina	Enfermedad (chupo)
	Etnográfica	Herido casual o intencionalmente	Enfermedad
	Etnohistórica	Enterrándoles espinas en el cuerpo	Enfermedad
	Etnohistórica	Junto a ponzoña de la culebra	Enfermedad y muerte
zorro	Etnohistórica	Cocidos sus ojos y boca con espina y atados sus pies y manos	Enfermedad grave
	Etnohistórica	Bajo la casa de Tamtañamca	Enfermedad grave
	Etnohistórica	Escuchar sus bramidos	Desmembramiento y suicidio (pecado mortal)

La faz noble de anuros y zorros

Pese a su connotación negativa es reiterativa la información de que estos animales en el mundo andino tienen también características benéficas.

Se considera que el sapo es buena medicina para curar enfermedades mentales (Cuzco, Puno y parte de Bolivia), incluso, mejorar el rendimiento intelectual. Molido puede remediar la esterilidad y, mediante un preparado complejo, cura la hidropesía (Guirault 1988: 307-308). En la zona de Cuzco, en algunos tipos de enfermedades provocadas por la “tierra viva” (*kawashaq tierra*) o en el “mal de la sangre” los sapos son frotados por el cuerpo del enfermo para aliviarlos. También se pueden curar fracturas y luxaciones practicándoles a los sapos un tajo longitudinal y amarrándolos a las partes afectadas (Roca: 47-49).

Es bien sabido que en gran parte de América el sapo y la rana son animales relacionados con la fertilidad y el agua. En los Andes, en períodos de sequía, estos animales son parte importante en los rituales propiciatorios de precipitación pluvial; en estos ritos el anuro es expuesto a pleno sol para que ante tan inclemente situación pida a las deidades por lluvias. Al respecto Guirault menciona que los géneros de anuros utilizados en los rituales corresponden a *Bufo*, sapo común o *jampattu* en aymara, animal de hábitos semisubterrestres y *Telmatobius* o *kkaira* en aymara, de vida acuática (Guirault 1988: 307-308). Ambos géneros de anuros son característicos del norte de Chile y presentan una amplia dispersión en los Andes (Veloso *et al.* 1982: 202).

La presencia del zorro es también significativa en la tradición oral andina, especialmente en cuentos populares y relatos míticos. En aymara se le conoce como *qamaqui* (zorro), *tivula* (específicamente el zorro), *antuñu* (Antonio, otro nombre del zorro) y *lari*, referido al zorro músico, ejecutante del clarín (Morote Best 1988: 79). Como *lari* es también conocido en el norte de Chile. Es un personaje principal en los relatos de “viaje al

cielo”, parte de la mítica andina que explica el origen de algunas plantas alimenticias y silvestres (Morote Best 1988: 97). En forma resumida el relato del viaje al cielo cuenta que este curioso, en ocasiones astuto y muchas veces atolondrado animal, desea asistir a una fiesta organizada en el cielo. Para ir, convence a un cóndor que lo lleva y luego regresa dejándolo abandonado. El zorro se dedica, entonces, a consumir grandes cantidades de alimento. Ya satisfecho y aburrido decide regresar a la tierra, para lo que trenza una larga sogas por donde comienza a bajar, pero su naturaleza chancera le incita a burlarse de un pájaro con pico de loro que va pasando. Éste, ofendido, corta la cuerda provocando su caída. Al estrellarse en el suelo revienta y de su vientre se esparcen por la tierra las semillas de las plantas alimenticias que hasta ahora existen.

Como se ha mencionado, para Guaman Poma el zorro, al igual que el sapo, son parte de los animales del demonio (1980 [1615]: 254, 276; ver Figuras 7 y 8). Sin embargo, la importancia ritual del zorro en el mundo prehispánico andino no es desdeñable si nos remitimos a las referencias que hace Taylor (1987) de las crónicas de Ávila, en el mismo relato del sapo de dos cabezas. Éste observa que el nombre de Tamtañamca se referiría al *huaca tantanamoc*. “Tantanamoc, de los dichos indios ychmas, era una zorra muerta que estaba a la puerta de la dicha Pachacamac [que era, según el mismo autor, una zorra de oro que estaba en un cerro, hecha a mano, junto al pueblo de Pachacama]” (Taylor 1987: 87).

Gisbert (1990: 112-113) menciona que una imagen bifronte del dios “Pachacama-Ichma” encontrada en el templo de su nombre, presenta en una de sus caras un personaje que lleva en el pecho la imagen de dos peces y, en el torso, cabezas de zorro.

Rostworowski (1992) menciona también que la presencia de la zorra es frecuente en el culto al dios Pachacamac. Según Calancha, citado por Rostworowski (*op. cit.*: 47), los españoles habrían encontrado una zorra hecha de oro finísimo en uno de los templos de Pachacamac, en el que sólo ingresaban señores y sacerdotes que sacrificaban zorros a manera de ofrendas. Pachacamac estaría vinculado a Vichama, otra deidad mítica, ambos relacionados con la subsistencia alimenticia de los hombres (Rostworowski *op. cit.*: 28).

En los ritos y tradiciones de Huarochirí (Taylor 1987: 129, 131, 137), el zorro se presenta como un animal mítico. Es quien encabeza la limpieza y arreglo de una acequia que abre *Pariacaca* para seducir a una hermosa mujer de nombre *Chuquisuso*, a quien se le estaba secando su plantación de maíz por falta de agua. El texto dice:

“Pumas, zorros, serpientes y todas las variedades de pájaros limpiaron y arreglaron la acequia. Sabemos que, /Para realizar esto, los pumas, *otorongos* y los demás discutieron entre ellos quién iba a ser el primero en trazar el curso de la acequia. Se dice que /todos querían asumir esta carga. Venció el zorro: “Soy el jefe; yo voy a ir adelante”. Así se adelantó el zorro. Había llegado a medio camino cuando, allí en el cerro arriba de San Lorenzo, inesperadamente, alzó el vuelo una perdiz cuchichiando. El zorro se asustó y, dando un ladrido, cayó cerro abajo. Entonces, los otros [animales] muy encolerizados, escogieron a la serpiente para seguir trazando la acequia. Si no hubiera caído el zorro, la acequia pasaría por más arriba. Ahora va un poco más abajo. En efecto, las huellas de la caída del zorro se pueden ver aún hoy. Y el agua baja por el camino abierto por su caída”.

Junto con su participación en mitos sobre la génesis de plantas y alimentos el zorro representa, según estos relatos, un puente entre el mundo de las divinidades y el de los hombres. Consideremos, además, que éste se inserta en la astronomía mítica andina como una “constelación oscura”, acompañando al sapo y la llama en la visión andina de la vía láctea. En este contexto es un elemento funcional en la agroastronomía andina “sistema estrechamente relacionado al crecimiento de las plantas de cultivo, a la reproducción de los animales y a las actividades rituales” (Valladolid 1992: 68) (Figura 10).

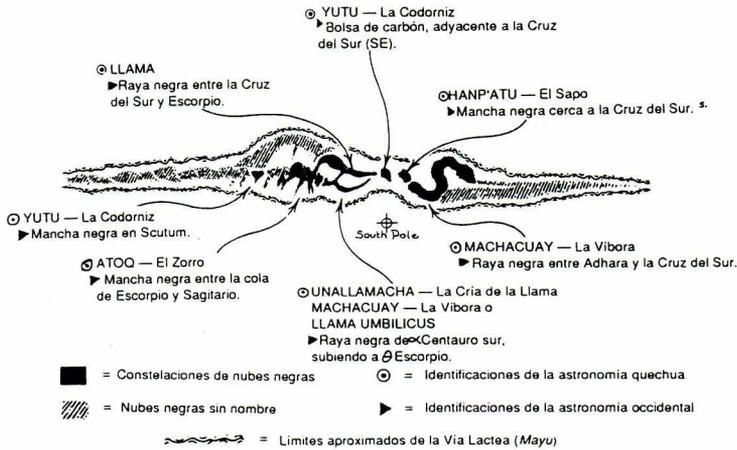


Figura 10. El sapo y el zorro en la constelación oscura de la vía láctea, según Urton (citado por Arnold *et al.* 1992: 194, fig. 4.).

Anuros y zorros como parte de la tecnología simbólica aymara

Van den Berg observa que el campesino aymara se apropia de la realidad que lo rodea en un movimiento orientado al objetivo de sobrevivir de la mejor manera, “en función de alcanzar esta meta, está siempre la cosecha y, en función de ella, las diferentes actividades agrícolas” (Van den Berg 1990: 57). Para ello el hombre andino ha desarrollado observaciones y técnicas que Van den Berg denomina observaciones de la naturaleza y Técnicas empíricas complementadas con observaciones adivinatorias y Técnicas simbólicas. Van Kessel (1994) las resume, también, como una tecnología bidimensional: empírica y simbólica.

Como parte de la tecnología simbólica aymara, el anuro cumple la función de pronosticar el clima y propiciar lluvias. En tanto la función del zorro es, básicamente, la de pronosticar el clima. Su capacidad de predicción del tiempo es muy útil en la agricultura. Así el anuro y el zorro, o sus figuras, participan en variados rituales de producción agrícola, en tanto que sus gestos, acciones y rastros son signos interpretables. En este sentido estos animales cumplen una función benefactora de acuerdo a las Tablas 2 y 3.

Si contraponemos estas tablas con la Tabla 1 (Función maléfica de anuros y zorros) obtenemos una nueva, que define una dualidad valórica respecto a estos animales (Tabla 4).

Seguramente la participación de los anuros en ceremonias y relatos que se vienen repitiendo desde tiempos prehispanos, más su oscuro estigma europeo, sellaron su mala reputación y los sacerdotes hispanos los terminaron por clasificar como cortejo del demonio, propio de herejes y herejías. Algo parecido sucedió con la figura del zorro, que por sus hábitos nocturnos fue encasillado también como un animal maligno.

Es clara la reinterpretación evangelizadora que, desde el siglo XVI, la iglesia Católica hace y difunde de los animales que participan en rituales autóctonos y relatos míticos. Eso se nota claramente en los relatos de los cronistas que vinculan anuros y zorros con hechiceros y con el diablo, causantes de graves males, principalmente la muerte. Y lo que es peor, la muerte espiritual, cuando mencionan el suicidio, o también, la locura. Pero (y eso también lo sabemos por algunos cronistas), estos animales inicialmente no tienen una valora-

Tabla 2
ANUROS Y ZORROS COMO BIOINDICADORES METEOROLÓGICOS

Animal indicador	Buena señal	Mala señal
Anuro	Croan en verano Croan mucho alrededor del <i>equeweri</i> (laguna) Croan cerca de las labores Aparecen de gran tamaño y en cantidades	Aparecen de pequeño tamaño y pocos
Zorro	Grito completo Grito "como si garganta estuviera taponada" Se aparece en los meses de septiembre a octubre	Redondez del grito viene tarde Grito fino y nítido No se aparece, se pierde. No se le escucha
Análisis de excrementos y restos de comida. Buena o mala señal		

Elaborado en base a información de Guirault (1988), Van Kessel (1994), Yampara (1992) y Roca (1966).

Tabla 3
ANURO COMO PROPICIADOR DE LLUVIA

Animal indicador	Forma de solicitar agua de lluvia
Anuro	Colocando en la cumbre de montañas o colinas sus imágenes Exponiéndolos en rocas áridas Amarrando sus patas alrededor del <i>equeweri</i> Se retiran del río y se colocan a cierta altura Se lleva una figura de piedra a un campo recién sembrado y se <i>ch'alla</i>

Tabla 4
ANURO Y ZORRO EN LA ESCALA VALÓRICA ANDINA

Valor	Animal	Función	Fuente
Función benéfica (+)	Anuro-zorro	Pronostica clima bueno o malo	Etnográfica
	Anuro	Propicia lluvia para riego	Etnográfica
	Anuro	Cura algunas enfermedades	Etnográfica
	Zorro	Origen mítico de alimentos	Etnohistórica
	Zorro	Origen mítico de acequias	Etnohistórica
Función maléfica (-)	Anuro	Propicia enfermedad (impétigo, chupo)	Etnográfica
	Anuro	Propicia enfermedad o muerte	Etnohistórica
	Zorro	Propicia destrucción del cuerpo (desmembramiento)	Etnohistórica
	Zorro	Propicia suicidio (pecado mortal)	Etnohistórica

ción negativa, sin ser necesariamente benignos, son participantes de una estructura simbólica que busca el bienestar de la comunidad.

En la cosmovisión andina el sapo es un animal simbólico de *pachamama* (madre tierra), relacionado con la abundancia de la vida (Van Kessel 1980). Por otro lado, el zorro pertenece a *sallqa*, el mundo silvestre, en dinámico equilibrio con el mundo cultural del

ayllu (Van Kessel 1994: 237-241), un animal también relacionado con la abundancia. Ambos seres tienen una función específica en la continuidad de la vida. Entonces, una visión de animales nefastos estaría significando un “descenso” o desplazamiento de estas figuras en los niveles ideológicos aymara. Esta idea la desarrolla Van Kessel (1980), quien observa una “reinterpretación y satanización de los símbolos aymaras” en que la figura del anuro, así como la del puma, del lagarto, del pez y de la serpiente sufren una reinterpretación valórica tras la irrupción de la Iglesia Católica en los Andes. Así, el sapo de ser un animal, entre otros, simbólico de la “madre tierra” lo pasará a ser de *manqhapacha*, nivel ideológico sincrético que se refiere al infierno. Habría también que incluir en esta reinterpretación valórica al zorro, aunque su “caída” no haya sido tan dolorosa, como la que cuentan de su viaje al cielo.

Es importante tener en claro la necesidad de un análisis hermenéutico, para comprender la forma en que el discurso indígena es deformado por algunos cronistas y sacerdotes en función de sus objetivos pastorales o personales (Urbano 1988, 1989). El mencionado descenso de los animales sagrados está obviamente relacionado con la intención evangélica de cambiar su valor en el contexto del combate a las idolatrías.

Los migrantes altiplánicos y la Fase Alto Ramírez en el norte de Chile (500 aC - 800 dC)

Rivera (1994) da cierta luz para atisbar los orígenes de la iconografía del sapo en nuestra región, pues plantea la posibilidad de que la fase cultural Alto Ramírez se identifique con la tradición religiosa Yaya Mama. Esta ideología unificaba amplios espacios en tiempos pre-Tiwanaku, a partir de la fase Chiripa Llusco, de cuyo universo iconográfico se habrían importado diferentes diseños.

Tanto los migrantes altiplánicos pre-Tiwanaku como, posteriormente, Tiwanaku, desperdigaron por el norte de Chile su rica iconografía con componentes circuntítica, popularizándose las imágenes del sacrificador, las serpientes bífidas, formas escalonadas, rostros humanos con apéndices radiales y —lo que nos interesa— la figura del sapo (Rivera *op. cit.* 14) (Figura 11).



Figura 11. Textil con representación de un anuro. Sitio Azapa 70, período Alto Ramírez. Colección Museo Arqueológico San Miguel de Azapa.

La iconografía del sapo es, en este contexto, de gran importancia. Thérèse Bouysse-Cassagne (1988: 83) refiere la existencia de estelas líticas de estilo Yaya Mama a las orillas del lago Titicaca, que se relacionarían con la cultura Pucara y Chiripa y que tendrían gran parecido con la descripción que hace Arriaga de un ídolo de piedra de la región de Ilave (Figura 12):

“vna estatua de piedra labrada con dos figuras monstruosas, la vna de varón, que mirava al nacimiento del Sol, y la otra con otro rostro de muger a las espaldas, que mirava al Poniente. Las quales figuras tienen vnas culebras gruesas, que suben del pie a la cabeza, y assí mismo tienen otras figuras como de sapos” (citado por Guirault 1988: 311).

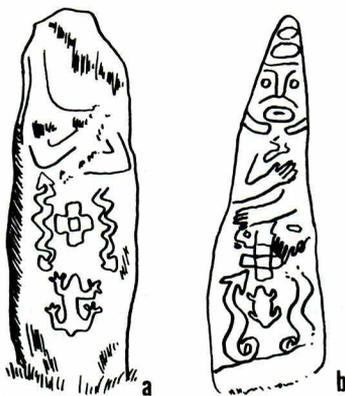


Figura 12. Estelas líticas estilo Yaya Mama con representación de anuros: a. Huacca tambo Kusi; b. Estela de Santiago de Huata, extraído de Bouysse-Cassagne 1988: 87.

Cabe suponer que la imagen del anuro en sociedades pre-Tiwanaku tendría un sentido mítico, funcionando también como un elemento de identidad, si asumimos que las estelas líticas Yaya Mama lo portan como una especie de iconografía emblemática. Esta idea del anuro como emblema se puede observar en el arte rupestre del norte de Chile, donde se presenta como un atributo en el tórax de personajes de cabeza irradiada o con penachos, como lo vemos en figuras de los petroglifos de Ariqueñda 1 y de Tarapacá 47 (Núñez 1985: 256, fig. 5c) (Figura 13).

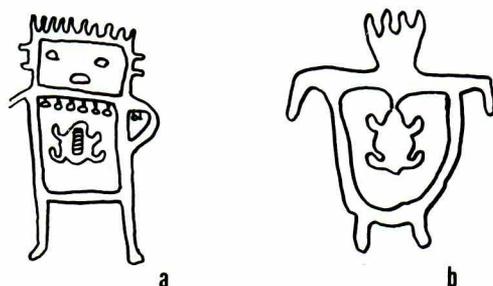


Figura 13. Personajes antropomorfos con emblemas en el tórax representando anuros: a. Ariqueñda 1; b. Tarapacá 47.

De acuerdo a estos antecedentes, podemos hipotetizar que los petroglifos en estudio corresponden a una tradición iconográfica Alto Ramírez. Estas expresiones plásticas se inscribieron en un sistema social estructurado por las relaciones económicas entre la zona de la costa y el altiplano en un macrosistema de complementariedad ecológica (Rivera 1994: 14) en un amplio período de tiempo (1000 a.C. al 800 d.C), donde las sociedades se preocupan de manejar diferentes nichos ecológicos con el fin de minimizar los riesgos de la actividad agrícola y asegurar la exigencia alimenticia de la sociedad. Esos riesgos necesitaron también ser minimizados simbólicamente, y para ello —ya lo hemos visto— las figuras del anuro y del zorro debieron jugar un papel crucial, reservando un lugar en el patrimonio iconográfico de los grupos humanos del norte de Chile.

Ch'uwa ch'ujxata, una rogativa de música y danza

Los rituales en que participa el anuro como elemento propiciatorio de aguas lluvias se denominan en aymara *ch'uwa ch'ujxata* (Van den Berg 1990: 109), algo así como “libación para atraer la lluvia” (Manuel Mamani, comunicación personal). Por su parte, Martínez (1989: 54) señala que la *ch'uwa* es un pequeño plato de greda cocida, usado para preparar licores y otros materiales, para convidar a los *mallkus*, *pukara* o *juturi*. Este ritual, que se da en todo el territorio aymara hacia el mes de noviembre, adquiere varias formas. Una de las más frecuentes es descrita por Van den Berg (1990: 109-110). Menciona que los campesinos primero consiguen ranas (*k'aira*) de los lagos o de los ríos, plantas acuáticas y agua. Con estas especies, el grupo acompañado de músicos suben a un cerro sagrado, en cuya cumbre se encuentra un manantial denominado *uma nayra* (ojo de agua) en aymara. En el cerro se realizan diversos ritos. Se exponen las ranas al sol, al pasar el tiempo y faltarles el agua estos animalitos comienzan a croar, apelando a “las fuerzas de la naturaleza que pueden hacer que llueva”. Tschopik (1968: 315) reproduce una canción cantada en estos actos llamada *k'aira waruru*, canción de la rana:

Una rana he sacado, María
Del mar, del lago he sacado.
Una rana he sacado, María
De las profundidades del lago he sacado.
Una rana he sacado, María
En una balsa dorada he sacado
Una rana he sacado, María
Con un palo de balsa de plata he sacado
Una rana he sacado, María

El nombre María, según narraciones de los Machas (norte de Potosí) se refiere al sapo “*k'ayra maría*” (Platt 1976: 24). Funcionaría en estos versos como un doblete semántico.

Respecto a quien iban dirigidos los ruegos, Tschopik menciona que para los aymaras de Chucuito no existía un espíritu específico de la lluvia, los ruegos se le hacen al “Padre Atoja”, una montaña sagrada. Guirault agrega que para los aymaras, el dios del trueno *Illapa* tiene bajo sus órdenes dos fuerzas principales, una de las cuales es *Akarapi*, quien maneja la lluvia. Martínez (1989: 72) menciona que en Isluga (altiplano de la I Región de Chile) para la ceremonia de pedir lluvia (*chhijo qallu*), la comuna de Arajj Saya (mitad de arriba) sube al calvario de San Santiago “señor de la lluvia”, en el cerro Korawane. Van den Berg (1990: 117) considera que los destinatarios de los ritos de la lluvia serían los espíritus de los cerros, aquellos que destacan en una determinada región. A estos cerros se sube para pedir lluvia y, en ocasiones, de sus lagunas o vertientes se baja agua de lluvia.

La música es un elemento preponderante en los ritos agrícolas de lluvia y para atraerla los instrumentos más apropiados son los *pinkillus*, especie de flauta fabricada en hueso y de sonido claro (Van den Berg 1990: 110; también Schramm 1992: 317, 327). Este instrumento es utilizado en el primer baile de la época de lluvias en la zona aymara del Departamento de La Paz, la *qhachwa*; específicamente si todavía no han habido muchas precipitaciones pluviales o amenazan heladas. Este baile da la ocasión para el inicio de las relaciones sexuales entre los jóvenes y está relacionado con la fertilidad de la tierra (Schramm *op. cit.*: 317).

Hemos mencionado que uno de los nombres con que se llama al zorro en aymara es *lari*, que se refiere al zorro músico, el personaje de los petroglifos de Ariquilda 1 y de la *ch'uspa* de Playa Miller 3. En sectores del norte de Chile el zorro, en forma general, es llamado *lari* y existe la creencia de que todos ellos son buenos músicos (Andrés Vilca, comunicación personal). Es por esta cualidad artística que en algunos relatos es permitido en las fiestas del cielo.

De las dotes musicales del zorro nos hablan los cronistas. Taylor (1987: 105) menciona que, como parte de una prueba de fuerza, *Huatiacuri* (el hijo de Pariacaca) danza con la música del tamborín de la zorrina, la que está acompañada por su “esposo” el zorro, premunido de su *antara*.

Si bien el zorro está vinculado directamente con la ejecución de instrumentos musicales (se asume que es un virtuoso ejecutando el cornetín o flauta, el tambor, la guitarra y la *antara*), el anuro también se relaciona con la música. Justino Yanque, citado por Van den Berg (1990: 110), menciona que en los rituales para solicitar lluvia: “Dejan las ranas, acto éste que acompañan con música lúgubre y suplicatoria dirigida a los espíritus tutelares”.

Grebe (1986: 219) señala que, mediante la música, el sapo se relaciona con el mito de Sereno: una especie de fauno acuático que toca la flauta de pan aún vigente en el altiplano y precordillera de la I Región. Sereno (*Seren Mallku*) y su esposa (*Seren T'alla*) residen en las aguas subterráneas rodeados por ocho animales sagrados, tres de los cuales —serpiente, lagarto, sapo— son emblemáticos de Sereno-agua-música. Martínez (1989: 52-54) también destaca la relación “música-agua” del Sereno, mencionándolos como lugares donde el agua produce algún sonido, se temple un instrumento nuevo o se *ch'allan* los instrumentos musicales. En general, la función del Sereno es entregar inspiración, maestría y éxito musical.

Es claro que la música en los rituales es un elemento importante; al respecto Van den Berg (1990:132) dice: “Tocar música dentro del contexto de las actividades y ritos agrícolas no es simplemente un acto de divertimento; no se trata de dar realce a estas actividades o ritos. Más bien, es un esfuerzo más para garantizar una buena cosecha y para que la vida continúe”.

Resumiendo, una hermenéutica de las referencias etnohistóricas y etnográficas permiten comprender una ambivalencia valórica del hombre andino respecto de la figura del anuro y del zorro (y de otros animales). Esta actitud en la que se funden varios siglos de adoctrinamiento católico, se resume en que estos animales sean considerados como cosas del demonio y, a la vez, participen de rituales autóctonos. Van Kessel menciona que el hombre andino ante las múltiples ocasiones en que se ve enfrentado a este tipo de contradicciones, observa el rito tradicional y el católico mencionando que “hay que estar bien con Dios y el diablo” (Comunicación personal). Como parte de una zoología sagrada, en la cosmovisión andina estos animales están profundamente enraizados en milenarios mitos y ritos y son de utilidad práctica para predecir el tiempo y propiciar lluvias. Iconográficamente, su origen es muy antiguo, de tiempos pre-Tiwanaku, posiblemente Chiripa y Pukara. Llegan a la zona como parte de una ideología religiosa, donde la relación con las divinidades para mantener el equilibrio de la vida es fundamental. En este contexto, la escena representa un tipo de ceremonia aymara actual específica para llamar la lluvia: *Ch'uwa Ch'ujxata*.

INTERPRETACIÓN

Semiótica y estructura simbólica andina

Formalmente, la escena de *lari* y *jamp'atu* en el específico espacio de representación del sitio Ariquilda 1, muestra una articulación definida. Los aspectos del significante que más nos llaman la atención son la reiteración de la escena y la simetría de su estructura formal. Lo que nos lleva a plantear dos lecturas complementarias.

Primero, desde un punto de vista semiótico, el hecho de que la escena se repita cuatro veces nos parece un elemento importante, pues, ¿no habría bastado que la escena se presentara una sola vez para comunicar con la misma eficacia?

La insistencia de la imagen nos habla de una intención de marcar el concepto o la idea que se pretende comunicar, una carga semántica, una “redundancia”, una marca que busca eliminar las posibilidades de ruido que puedan afectar el mensaje (Eco 1989: 46) y que permite que la comunicación sea más significativa (Guiraud 1979: 21). En este caso específico la redundancia se hace cómplice de una función estética básica en la obra de arte; la de atraer la atención sobre sí.

El espacio semántico definido, que tiene que ver con lo ritual, la música y la danza, la lluvia y la fertilidad, se refuerza cuando observamos en el contexto del panel otros elementos como las figuras serpentiformes, anuros o lagartos, referencia a animales que tienen funciones similares en mitos y ritos andinos.

Por otro lado, es muy importante el ambiente en que se inserta el panel con las representaciones estudiadas. Éste es parte de una gran formación rocosa que, de acuerdo al desgaste de la piedra, en épocas de lluvias debe permitir la formación de una pequeña cascada, con una caída de 6 a 7 metros, aldeaña al petroglifo estudiado.

Volvamos al concepto de Sereno. Martínez (1989: 52) menciona que Sereno, el lugar donde se *ch'allan* los instrumentos musicales: “debe ser uno tal donde ‘el agüita salte’... Es decir, donde se produzca sonido. Y, por supuesto, debe ser un lugar consagrado, cargado de prestigios”. Agreguemos que Sereno en el mundo aymara es un *uywiri*, un lugar sagrado que mediante una relación de amor y del cumplimiento estricto de normas rituales, facilita buenos resultados en la agricultura y ganadería (Martínez *op. cit.*: 56).

El sector de petroglifos donde se encuentra la escena de *jamp'atu* y *lari* podría corresponder a un lugar ritual. El sitio completo tendría esta característica si consideramos que la quebrada donde se localizan los petroglifos no presenta evidencias de asentamientos humanos permanentes, funcionando aparentemente sólo como sitio de peregrinaje. De hecho el nombre de la quebrada: Aroma (*Jaruma*), significa en aymara “agua agria” (Mamani 1985), es decir, agua no apta para el consumo humano.

Esta representación no es una escena grabada al azar, es clara la intención de comunicar mediante signos que pertenecen a una conciencia colectiva: anuros, zorros músicos, aguas sonoras, instrumentos musicales, etc. Elementos que en forma autónoma simbolizan un espacio de significación que tiene que ver con rituales y fertilidad agrícola, es decir unidades culturales distinguidas como entidades (Eco 1976: 177-180; 1989: 71) y que al unirse integran sus significados en una causa común, donde cada uno tiene importancia y un rol relativo en un mismo espacio semántico.

Una lectura complementaria de la misma escena se basa en la interpretación de conceptos ordenadores andinos. Si trazamos una línea imaginaria que divida la escena según un eje vertical u horizontal se obtiene un esquema gráfico de tipo bipartito, con una geometría simétrica donde los elementos izquierdo/derecho y arriba/abajo se presentan en pares complementarios. Esta estructura, que se repite en el mismo panel con cuatro escenas que no hemos podido interpretar (Ver Figura 3, rasgos 5, 10, 21, 22) no nos parece casual, y nos sugiere que representan un modelo del dualismo simbólico andino, representaciones diádicas

clasificadoras y simbólicas como masculino/femenino, noche/día, etc., presentes en las culturas andinas desde tiempos pre-Chavín.

Estos elementos estructurales simbólicos han sido analizados para la zona de Arica en la cerámica del período aldeano donde se propone que la decoración de ceramios de tipo globular era realizada respetando campos que determinaban una bipartición, tripartición y cuatritipartición que los autores relacionan con el sistema dual de organización social andina (Hidalgo *et al.* 1981: 91).

Siguiendo por este camino interpretativo, el esquema iconográfico de la dualidad simbólica del conjunto gráfico en estudio, tiene aún otro elemento altamente significativo: se refiere a la relación de inversión entre las figuras del eje vertical.

En la Figura 4 rasgo 3, la orientación de *lari* respecto a *jamp'atu* es de izquierda a derecha, en tanto en la Figura 4 rasgo 4, la orientación se invierte, se espeja, como si estos animales sagrados se reflejaran en la superficie de un ojo de agua (Figura 14). Tal relación de inversión podría relacionarse con el concepto de *yanantin* presente entre los Machas (norte de Potosí), donde destacan las imágenes en espejos de carácter simbólico. Platt (1976) menciona que el espejo no sólo duplica un objeto sino que invierte su imagen, lo que es un poderoso símbolo de una unión potencial entre objeto y reflejo. Para los Machas, la pareja hombre-mujer en el matrimonio es *yanantin*. Una unión que ha hecho igual dos cosas desiguales mediante una "ayuda" o "cooperación", pues para una unión conyugal armoniosa es preciso limar asperezas mediante actos de "reciprocidad balanceada" (Platt *op. cit.*: 41). La inversión o espejado representa estos actos requeridos para lograr la armonía, que podemos entender como *kuti*, verdaderos vuelcos del tiempo que cambian la historia y la inician de nuevo, como lo es la muerte de un Inca o la llegada de los españoles (Bouysson-Cassagne y Harris 1987: 32), pues la armonía en los Andes no es algo estático, sino un balance de fuerzas contrarias y a la vez complementarias (Van den Berg 1990: 164). Bouysson-Cassagne

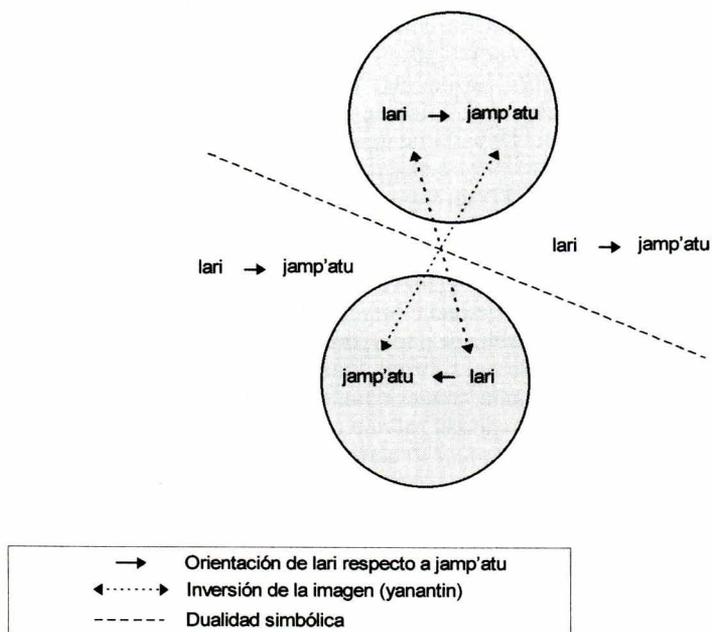


Figura 14. Esquema simbólico de dualidad y *yanantin* en la escena de *lari* y *jamp'atu*.

(1988: 94), menciona que en varias regiones de los Andes se llama a los sapos terrestres *pachacuti*, relacionando el ciclo estacional del anuro con la estación lluviosa en el altiplano, que por su fuerza provoca una serie de catástrofes que destruyen todo lo que estaba en la superficie.

¿Qué armonía o qué elementos complementarios se está simbolizando?

***Ch'uwa ch'ujxata*, buscando la armonía en el cosmos andino**

Van den Berg (1990: 157-158; 1992: 301) menciona que el cosmos para el aymara es una totalidad en que todos los componentes están en una relación mutua, recíproca, que permite un equilibrio fundamental. Los componentes de este universo son la naturaleza, la sociedad humana y la sociedad extra humana o mundo sobrenatural, cada uno de los cuales contiene fuerzas antinómicas en contradicción y equilibrio. La naturaleza es una relación antinómica entre la tierra labrada (*yapu uraqui*) y la tierra virgen (*purum uraqui*). La sociedad humana lo es entre el individuo y la sociedad o entre mitades (*alabaya - masaya*). La sociedad extrahumana lo es entre seres relacionados con el caos (espíritus) o la naturaleza indómita (*puruma*) y el orden, la sociedad en policía, que se vinculan a la luz solar y la agricultura (*yapu*).

La relación entre una naturaleza salvaje y otra socializada también la observa Bouysse Cassagne y Harris (1987: 18), para quienes *puruma* es una edad del tiempo andino “*pacha*”, concepto, este último, que junto con tener una connotación de universo o cosmos, corresponde a divisiones del tiempo y el espacio entendidas como una composición de elementos igualados u opuestos. *Purumpacha* sería el tiempo de las tinieblas, una edad antigua, que tiene que ver con lo salvaje; mientras que *puruma* son las tierras de barbecho desérticas (el *purum uraqui* a que hace mención Van den Berg). Bouysse-Cassagne y Harris (1987: 22-23) hacen una relación entre *puruma* como un espacio oscuro, desierto, sin sol al que pertenece una sociedad salvaje y otro con presencia de sol donde habita una sociedad en policía, agrícola. En otro trabajo, Bouysse-Cassagne (1987: 152) agrega que un sinónimo de *puruma* es *chuquila*, que según el diccionario de Bertonio es “gente cimarrona” que vive en la puna y sobrevive de la caza. *Chuquila* es, también, una ceremonia de caza integrada al ciclo de los ritos agrícolas de pastores y cazadores de la puna, realizada de preferencia en cerros sagrados de la zona lacustre del Departamento de Puno con el objetivo de obtener prosperidad y, en el sur del Perú, de obtener buenas cosechas. *Chuquila* es también, según Bouysse-Cassagne y Harris (*op. cit.*: 26, 27) un sapo grande que vive en las profundidades del lago Titicaca, un ser que pertenece a un mundo profundo, relacionado con *puruma*. Significativamente para nosotros, Bouysse-Cassagne (*op. cit.*: 182) menciona, además, que *chuquila* es un sinónimo de *lari lari*: “gente cimarrona que vive en la puna”. Relaciona este nombre con *lari*, el tío materno, personaje importante en un rito de paso andino, el *sucullo*, ceremonia realizada hacia la cosecha de papas, donde el tío (*lari*), realiza una marca vertical con sangre de vicuña en el rostro del sobrino. Este acto, simbolismo del *yanantin* (*op. cit.*: 236), es interpretado de la siguiente manera: tanto el *lari* (tío), como la madre y la vicuña sacrificada son símbolos de la sociedad salvaje (*puruma*) elemento complementario necesario para la efectividad del ritual (*sucullo*) que da paso al niño a la vida social (*op. cit.*: 233-240, 272).

Como se ve, *lari* significa varias cosas más o menos relacionadas. Aparte del zorro, otro animal con este nombre lo menciona Jordá (1988: 62): *lari lari* “es un espíritu maligno que se hace presente como gato de pelaje colorado”, parte de *manqhapacha* o *ch'amaqa* (mundo oscuro, el *puruma*).

Van Kessel también menciona que el zorro se relaciona con *manqhapacha* y con *sallqa*, el mundo silvestre, este último en relación con el mundo social, que define como *ayllu*. El animal está permanentemente intentando ingresar a otros espacios que no le corresponden,

al *ayllu*, en un eje horizontal y a *akapacha* o a *alaxpacha*, en un eje vertical. Esta transgresión es riesgosa para el orden del *ayllu*, por lo que la oralidad funciona como recordatorio permanente del cuidado que se debe tener en vigilar bien las relaciones entre *araj-akamanghapacha* (Van Kessel 1994: 240-241).

La figura de los anuros también es parte de los vínculos entre distintos espacios del cosmos andino, Platt (1976: 24) nos refiere que un mito de los Machas cuenta que en épocas preincaicas, en tiempos de los *Chullpas* (tiempo que también se refiere al *puruma*), había una división social en que todos los hombres se llamaban Mariano y todas las mujeres se llamaban María. Y que hoy en día esos nombres tienen un significado religioso, además de usarse en relación a los seres humanos: Mariano es el nombre que se da al cóndor en relatos populares y María es el sapo (*k'ayra María*) "cuya chicha nunca se agota". Según Platt los espíritus de la montaña (*jurq'us*) toman la forma de cóndores y cuando son llamados por los sabios llegan a beber de la chicha (la fuente de agua) donde vive María, relacionando ambos espacios.

Así, nuestro *lari*, el zorro músico, es un ser antropozoomorfo, capaz de practicar música, actividad del hombre en situaciones de marcada interacción social (fiestas, ceremonias), actividad, también, destinada a complacer a los espíritus; un ser que, al igual que el anuro, se transforma en un puente que facilita la armonía entre *puruma* y *yapu*, entre *sallqa* y *ayllu*, entre *manqapacha*, *akapacha* y *alaxpacha*, entre la naturaleza (*sallqa*), la sociedad humana (*runas*) y el mundo sobrenatural (*wakas*).

El esquema de dualidad que estructura la escena en estudio simboliza estas relaciones antinómicas de complementariedad. Si agregamos la idea de *yanantin* obtenemos una nueva proposición: la estructura dual y la inversión de la imagen de *jamp'atu* y *lari* corresponden a un modo gráfico y simbólico de representar la potencial unión armónica del cosmos aymara.

CONCLUSIONES

La amplitud temporal y espacial de las figuras del zorro músico y del anuro como símbolos con similares relaciones significativas, evidencian una convención social³ en diversos campos significativos complementarios: rituales míticos de fertilidad agrícola; evidencia de una expansión "agrícola" de poblaciones altiplánicas; metodologías nemotécnicas o educativas del patrimonio iconológico; sentimientos profundos de respeto o angustia ante el capricho de las deidades andinas que otorgan o niegan si los ritos y las conductas humanas no los satisfacen.

Sin embargo, no podemos olvidar que la interacción entre las representaciones señaladas se presenta en sólo un panel, de un único bloque, del sitio Ariqueña 1 y no lo hemos visto en otro lugar de arte rupestre del norte de Chile (sólo la *ch'uspa* de PLM3 los relaciona, aunque no directamente); no tenemos conocimiento tampoco de relatos que vinculen a los dos animales en el contexto de ritos de fertilidad agrícola. Probablemente esta escena sea iconográficamente única.

¿De qué manera, entonces, podemos seguir sustentando una generalidad de la significación?

Pensamos que como acto artístico, el petroglifo es una recreación. Quien labró la piedra tomó de su universo de significaciones dos conceptos emparentados semánticamente

³ Esto corresponde al alto grado de coherencia que la estructura de la obra de arte tendría frente a la estructura categorial de los grupos sociales en que se origina (Formaggio 1992: 317).

(el zorro músico y el anuro) y los fundió, en un proceso de actualización, de recreación cultural, alterando el código y organizando una significación más explícita: el ritual para pedir la lluvia. Un nuevo concepto domina: *ch'uwa ch'ujxata*. La obra de arte pone al código en crisis, pero a su vez lo ha potenciado (Eco 1989: 15). Recordemos que el petroglifo es un interpretante del signo original (la danza ritual), por lo que no es sólo la traducción del signo original, sino “un incremento cognoscitivo estimulado por el signo inicial” (Eco 1976: 173). En palabras de Gadamer, la representación supone un “incremento de ser”, el contenido propio de la imagen se determina ontológicamente como emanación de la imagen original (1991: 189). En eso radica su peso estético, su “belleza”, su existencia como correlato ontológico de la realidad (Bense 1960: 20-25).

Si la escena *ch'uwa ch'ujxata* es una unidad iconográfica, en función a una reestructuración del código en los mensajes que entregaban las imágenes del anuro y del zorro músico, entonces no debemos sorprendernos que no sea cuantitativamente popular.

La escena en estudio, con su peso como significante, es una estructura convencional, un esquema simbólico milenario indisoluble de la significación. La forma específica en que se ha estructurado la escena es la dominante estética del texto, que organiza y otorga valor a los elementos que la componen, de acuerdo a una estructura ideológica (Talens *et al.* 1988: 22). El esquema dual y la dualidad de los mundos que integran *jam'patu o k'aira María y lari*, construyen una unidad sólo divorciable metodológicamente.

El dualismo simbólico es la arquitectura formal de esta escena, un esquema gráfico comprensible y significativo para el hombre andino. En esta estructura dualística la inversión de las imágenes del eje vertical representa, simbólicamente también, el acto necesario para provocar una armónica relación entre espacios y tiempos diferentes: la naturaleza, la sociedad humana y el mundo sobrenatural; el pasado-futuro y el presente, cuyas fronteras, tanto el zorro como los anuros, suelen traspasar.

La escena rupestre estudiada simboliza la búsqueda del orden y equilibrio cósmico y la fertilidad, las dos grandes expectativas de la comunidad andina (Grebe 1996: 215). El acto simbolizado corresponde al ritual, en este caso al rito de fertilidad agrícola, una ofrenda del hombre a los espíritus tutelares, el punto en que confluye el mundo de las divinidades y el de los humanos, la acción sacra delicadamente llevada a cabo para obtener la bendición de la lluvia; petrificada como obra de arte para rescatarla del recuerdo etéreo, como símbolo que apela al hombre, en su dimensión cognoscitiva y afectiva, recordándole que la armonía en su mundo requiere actos de reciprocidad.

Creemos que no es aventurado leer este texto pétreo como un antiguo recordatorio andino que las bocas ya no repiten, pero cuyo eco subsiste aún entre las rocas de la quebrada de Ariquilda.

EL ZORRO DE ABAJO: ¿Entiendes bien lo que te digo y cuento?

EL ZORRO DE ARRIBA: Confundes un poco las cosas

EL ZORRO DE ABAJO: Así es. La palabra, pues, tiene que desmenuzar el mundo. El canto de los patos negros que nadan en los lagos de altura, helados, donde se empoza la nieve derretida, ese canto repercute en los abismos de roca, se hunde en ellos; se arrastra en las punas, hace bailar a las flores de las yerbas duras que se esconden bajo el *ichu*, ¿no es cierto? (Arguedas 1971).

AGRADECIMIENTOS

Agradezco a todos quienes me ayudaron en la realización de este trabajo. A Juan Chacama, Calogero Santoro, Eliana Belmonte, Julia Córdova, Mariela Santos, Álvaro Romero y Laura Drogueff por la revisión del manuscrito y sugerencias. A Andrés Vilca, Francisco Chambi,

Juan van Kessel y Luis Briones por su valiosa información y a Bernardo Arriaza por la traducción del resumen.

REFERENCIAS

ARGUEDAS, JOSÉ MARÍA

1971 *El Zorro de Arriba y el Zorro de Abajo*. Ed. Losada, Buenos Aires.

BENSE, MAX

1960 *Estética*. Ed. Nueva Visión, Buenos Aires.

BERENGUER, JOSÉ Y J. L. MARTÍNEZ

1986 El arte rupestre de Taira y el mito de Yakana. *Boletín del Museo Chileno de Arte Precolombino* 1: 79-99, Santiago.

BERENGUER, JOSÉ

1995 El arte rupestre de Taira dentro de los problemas de la arqueología Atacameña. *Chungara* 27 (1): 7-43. Universidad de Tarapacá, Arica.

BOUYASSE-CASSAGNE, THERESE

1987 *La identidad Aymara. Aproximación Histórica (siglo XV, siglo XVI)*. Ed. Hisbol, La Paz.

1988 *Lluvias y cenizas. Dos Pachacuti en la Historia*. Ed. Hisbol, La Paz.

BOUYASSE-CASSAGNE, THERESE Y O. HARRIS

1987 *Pacha: En torno al pensamiento Aymara. Tres reflexiones sobre el pensamiento Andino*: 11-60. Ed. Hisbol, La Paz.

CHACAMA, JUAN E I. MUÑOZ

1991 La Cueva de la Capilla: Manifestaciones de arte y símbolos de los pescadores Arcaicos de Arica. *Actas del XI Congreso de Arqueología Chilena*, Tomo I: 37-41. Museo Nacional de Historia Natural-Sociedad Chilena de Arqueología, Santiago.

DERRIDA, JACQUES

1971 *De la Gramatología*. Ed. Siglo XXI, Buenos Aires.

DETTWILER, AXEL

1986 Análisis del arte rupestre, entre la miopía funcionalista y el imperialismo de la semiótica. *Chungara* 16-17: 451-458. Universidad de Tarapacá, Arica.

ECO, HUMBERTO

1976 *Signo*. Ed. Labor, Barcelona

1989 *La estructura ausente. Introducción a la Semiótica*. Ed. Lumen, Barcelona.

FORMAGGIO, DINO

1992 *La muerte del Arte y la Estética*. Ed. Enlace-Grijalbo, México.

GADAMER, HANS-GEORG

1991 *Verdad y Método. Fundamentos de una Hermenéutica Filosófica*. Ed. Sígueme, Salamanca.

GALLARDO, FRANCISCO; V. CASTRO; P. MIRANDA

1990 Jinetes sagrados en el desierto de Atacama: Un estudio de arte rupestre andino. *Boletín del Museo Chileno de Arte Precolombino* 4: 27-56, Santiago de Chile.

GISBERT, TERESA

1990 Pachacamac y los dioses del Collao. *Historia y Cultura* 17: 105-122. Sociedad Boliviana de Historia, Ed. Don Bosco, La Paz.

GREBE, MARÍA ESTER

1986 Migración, identidad y cultura Aymará: Puntos de vista del actor. *Chungara* 16-17: 205-233. Universidad de Tarapacá, Arica.

1996 Patrones de continuidad en el mundo surandino: Creencias y cultos vinculados a los astros y espíritus de la naturaleza. *Cosmovisión Andina*: 205-220. Centro de Cultura, Arquitectura y Arte TAIPINQUI, La Paz.

GUAMAN POMA DE AYALA, FELIPE

[1615] *El Primer Nueva Corónica y Buen Gobierno*. Edición crítica de John V. Murra y Rolena Adorno.

1980 Ed. Siglo XXI, México.

GUIRAUD, PIERRE

1979 *La Semiología*. Ed. Siglo XXI, México.

- GUIRAULT, LOUIS
1988 Rituales en las regiones andinas de Bolivia y Perú. La Paz.
- HIDALGO, JORGE; J. CHACAMA Y G. FOCACCI
1981 Elementos Estructurales en la Cerámica del Estadio Aldeano. *Chungara* 8: 79-96. Universidad del Norte, Arica.
- MAMANI, MANUEL
1985 *Ensayo de topónimos más comunes de la Primera Región de Tarapacá*. Universidad de Tarapacá, Organización de Estados Americanos, Arica.
- MARTINEZ, GABRIEL
1989 *Espacio y pensamiento. I Andes Meridionales*. Ed. Hisbol, La Paz.
- MOROTE BEST, EFRAÍN
1988 *Aldeas sumergidas*. Centro de Estudios Regionales Andinos Bartolomé de Las Casas, Cuzco.
- MUKARŌVSKÝ, JAN
1977 *Escritos de estética y semiótica del Arte*. Ed. Gustavo Gili, Barcelona.
- NIEMEYER, HANS Y V. SCHIAPPACASSE
1981 Aportes al conocimiento del Período Tardío en el extremo norte de Chile: Análisis del sector Huancarane del Valle de Camarones. *Chungara* 7: 3-104, Universidad del Norte, Arica.
- NÚÑEZ, LAUTARO Y L. BRIONES
1967 Petroglifos del Sitio Tarapacá-47. *Estudios Arqueológicos* 3/4. Universidad de Chile, Antofagasta.
1985 Petroglifos y tráfico en el desierto chileno. *Estudios en Arte Rupestre*: 243-264. Museo Chileno de Arte Precolombino, Santiago de Chile.
- PANOVFSKY, ERWIN
1979 *El significado de las artes visuales*. Ed. Alianza, Madrid.
- PLATT, TRISTÁN
1976 *Espejos y maíz*. Centro de Investigación y Promoción del Campesinado, La Paz.
- PINEDA, FRISANCHO
1988 *Medicina indígena y popular*. Ed. Los Andes, Lima.
- RIVERA, MARIO
1994 Hacia la complejidad social y política: El desarrollo Alto Ramírez del norte de Chile. *Diálogo Andino* 13: 11-37, Universidad de Tarapacá, Arica.
- ROCA, DEMETRIO
1966 El sapo, la culebra y la rana en el folclore actual de Anta. *Revista de Cultura Tradicional* I-1. Universidad Nacional de San Antonio Abad, Cuzco.
- ROSTWOROWSKY, MARÍA
1992 *Pachacamac y el Señor de los Milagros. Una trayectoria milenaria*. Instituto de Estudios Peruanos, Lima.
- SCHRAMM, RAIMUND
1992 Ist'apxam!-Escuchen! Tradiciones musical y oral aymaras. *La Cosmovisión Aymara*: 309-347. Van den Berg y Schiffers (Compiladores). Ed. Hisbol, La Paz.
- TALENS, JENARO; J. ROMERA; A. TORDERA; V. HERNÁNDEZ
1988 *Elementos para una semiótica del texto artístico*. Ed. Cátedra, Madrid.
- TAYLOR, GERALD
[1646] *Ritos y tradiciones de Huarochirí del Siglo XVII*. Instituto de Estudios Peruanos, Instituto Francés de Estudios Andinos, Lima.
- TSCHOPIK, HARRY
1968 *Magia en Chucuito*. Instituto Indigenista Interamericano, México.
- URBANO, HENRIQUE
1988 Thunupa, Taguapaca, Cachi. Introducción a un Espacio Simbólico Andino. *Revista Andina* 1(6): 201-219, Cuzco.
1989 Introducción. *Fábulas y Mitos de los Incas*. Henrique Urbano y Pierre Duviols (Editores), pp. 9-41. Historia 16, Madrid.
- VAN DEN BERG, HANS
1990 *La Tierra no da así nomás. Los Ritos Agrícolas en la Región de los Aymara-Cristianos*. Ed. Hisbol, La Paz.
1992 Religión Aymara. *La Cosmovisión Aymara*: 291-309. Hans van den Berg y Norbert Schiffers (Compiladores). Ed. Hisbol, La Paz.

VAN KESSEL, JUAN

- 1976 Las pictografías rupestres como imagen votiva. Un intento de interpretación antropológica. *Anales de la Universidad del Norte* 10: 227-244, Antofagasta.
- 1980 *Holocausto al progreso*. Los Aymaras de Tarapacá. CEDLA, Amsterdam.
- 1992 Tecnología Aymara: Un enfoque cultural. *La Cosmovisión Aymara*: 187-219. Van den Berg y Schiffers (Compiladores). Ed. Hisbol, La Paz.
- 1994 El Zorro en la Cosmovisión Andina. *Chungara* 26 (2): 233-242. Universidad de Tarapacá, Arica.

VALLADOLID RIVERA, JUAN

- 1992 *Estudio sobre: Agroastronomía andina*. Lima.

VELOSO, A.; M. SALLABERRY; J. NAVARRO; P. ITURRA; J. VALENCIA; M. PENNA; N. DÍAZ

- 1982 Contribución sistemática al conocimiento de la herpetofauna del extremo norte de Chile. *El Ambiente natural y las poblaciones humanas de los Andes del Norte Grande de Chile (Arica, Lat. 18° 28' S)*, A. Veloso y E. Bustos (Editores), Volumen I: 135-268, MAB-6, Santiago.