

Divinidades femeninas moche

*Jürgen Golte*⁵¹

La gente en los Andes ha desarrollado en su larga historia formas de conceptualizar la relación entre los humanos y la naturaleza y de expresar este nexo en diversas formas que a su vez les permitían desenvolverse en el ambiente y desarrollar sus sociedades y sus vidas. No se pretende aquí que estas formas hayan sido invariables, ni que hayan sido realmente homologables en todo el espacio andino. Básicamente desarrollamos un modelo con el cual queremos explicar una serie de manifestaciones culturales, imágenes, discursos y actitudes a lo largo de los últimos milenios.

Un modelo para comprender la cosmovisión en las culturas de los Andes centrales

La forma en la cual la gente ha pensado sobre su mundo y su lugar en él implica el empleo de dimensiones temporales. Mucho se ha debatido sobre las formas lineales y las formas circulares de entender el tiempo (LE GOFF 1992). Si bien esto es una abstracción válida y útil, por lo pronto nos quedamos con que la gente en los Andes trabaja con una secuencia temporal ubicada en un pasado; trabaja con una noción de presente y tiene ideas sobre las formas en las cuales se genera un futuro.

En cuanto a la temporalidad de la construcción del universo hay, por un lado, dimensiones reiterativas como el día, el mes, el

⁵¹ Antropólogo, profesor ordinario de la Universidad Libre de Berlín y profesor visitante de la UNMSM. <golte@zedat.fu-berlin.de>.

año, la vida y la muerte y los movimientos de los astros. Estas dimensiones en cierta manera se podrían entender como circulares o cíclicas. Por otro lado, hay un discurso sobre cómo se origina el presente. Este discurso es histórico-secuencial y, por lo general, se refiere a fenómenos o seres originales (nacimientos) y fenómenos o seres derivados por líneas de descendencia. Por lo tanto, la representación de la historia del origen del presente tiene, tendencialmente, una estructura lineal (o expresado en función al sistema de parentesco: una estructura de sistema bilineal andino, que adicionalmente trabaja con un sistema de rangos entre linajes interrelacionados) [CUNOW 1929; LOUNSBURY 1986; ZUIDEMA 1989].

Esta linealidad temporal tiene una particularidad: al pasado fundante y a los seres fundantes primordialmente originados se les atribuye un poder (*kamaq*) especial, que se expresa en su capacidad de transformación (en cualquier especie u objeto) y en su capacidad de atemporalidad. Parecería como si pudieran existir antes de nacer y seguir existiendo, especialmente en forma petrificada a lo largo de los tiempos, pudiendo adquirir otras formas en cualquier presente. Este poder es transmitido en forma menguante a sus descendientes (TAYLOR 1987; GOLTE 1999).

Así como el mundo observado por la gente en los Andes está relacionado con dimensiones temporales, este mundo claramente muestra también dimensiones espaciales. Éstas se refieren, por un lado, a planos superpuestos, hacia arriba y hacia abajo, como también a ubicaciones en un espacio horizontal en todas las direcciones. Una categoría espacial fundamental está relacionada con el oriente (*kawsay*) y el poniente (*wañuy*) (VALDERRAMA Y ESCALANTE 1980: 251), y a su vez lo está con el origen y la muerte, con el mundo de arriba y el mundo de abajo (ZUIDEMA 1989).

Las categorías a partir de las cuales se piensa a la sociedad están íntimamente (en realidad parentalmente) ligadas con las ideas generales sobre el tiempo y el espacio. En este sentido, la sociedad viva no está desligada de sus antepasados muertos (TAYLOR 1987).

La percepción de estas dimensiones temporales, espaciales y sociales trabajan centralmente con oposiciones binarias. A éstas

se agrega una especie de “interfase”, un plano de encuentro (*tinku*) (TAYLOR 1987; HOCQUENGHEM 1987).

Las oposiciones binarias están articuladas según el modelo de la generación humana, es decir, hay una dimensión masculina y una dimensión femenina, y el espacio liminal entre las dos dimensiones, “*tinku*”, es interactivo y genera el futuro de la misma manera que la pareja humana engendra a sus hijos (GOLTE 1996).

La universalización de este principio de pares en “simetría de espejo” (PLATT 1986) permite la homologación en el modelo. Son percibidas como homologables las dimensiones temporales, espaciales y sociales opuestas relacionadas con los géneros y su encuentro (*tinku*). El espacio horizontal y cada lugar en él es una superficie de encuentro. En él se encuentran el mundo de arriba con el mundo de abajo y la dirección de oriente con la de poniente.

Este modelo se expresa en una especie de animación permanente de sus componentes. Las interrelaciones entre los fenómenos se han producido en el pasado o se producen por parentesco. El sistema de percibir y sistematizar el parentesco dimensional es el mismo que se utiliza para ordenar la sociedad humana. Se trata de un sistema de parentesco que toma en cuenta padre y madre, es decir, considera ambas líneas de descendencia. Se asume que los descendientes estén determinados tanto por las características de la parte materna como por las características de la parte paterna. En esta concreción la parte paterna (por ejemplo durante el día) puede ser considerada jerárquicamente superior. En las dimensiones maternas, la parte materna puede ser considerada jerárquicamente superior (por ejemplo durante la noche o en el mundo de abajo).

Para entender el mundo prehispánico resulta importante tener en cuenta que éste se diferenciaba especialmente en el manejo del parentesco para la jerarquización de la sociedad con linajes “superiores” y linajes “inferiores” (NETHERLY 1990), y descendientes que se podían generar entre parejas de linajes superiores y otros que se podían generar en la relación entre un linaje superior con otro inferior: La construcción de la sociedad partía, por un lado,

de relaciones entre parejas de linajes de igual rango y, por el otro, de la jerarquización de parejas en las que uno de los *partenaires* pertenecía a un linaje superior y el otro a uno inferior. Estas mismas diferenciaciones se asumen con respecto a las genealogías “míticas” del pasado (GOLTE 1999; ZUIDEMA 1989; LOUNSBURY 1986).

En este sentido, el modelo para comprender el mundo y la situación de los humanos en él es “sociomorfo” e histórico, sólo que la historia que ha generado el presente de todos los fenómenos es asumida como igualmente “sociomorfa”. En cuanto estos seres de poder (*waka*, *willka*, *wanka*) permanecen atemporalmente en todos los objetos, piedras, accidentes geográficos, etc., de inmediato se pueden convertir en actuantes en cualquier presente gracias a este mismo poder (*kamaq*) [TAYLOR 1987].

El modelo es “sociomorfo” no sólo por el aspecto de la construcción básica de una generación constante en función al parentesco, sino también lo es porque el pasado es imaginado no como un cuadro abstracto de parentesco, sino a la manera de personas que interactúan como lo harían los humanos. Los seres del pasado son considerados sociales, tienen deseos, están en conflicto, sienten repugnancia, atracciones, establecen alianzas, otorgan dones, presentan ofrendas, desarrollan iras, hurtan, asaltan y violan. En resumen: el cosmos “sociomorfo” es un cosmos de seres activos.

Un lugar especial en esta humanización tiene la ira del ser poderoso causada por el desprecio, el que hace a los actores humanos rechazar al *waka* o *willka* de apariencia pobre y no invitarle comidas, bebidas, etc. Este desprecio frecuentemente termina en la eliminación de humanidades, pueblos y familias (SZEMINSKI 1987; TAYLOR 1987).

Si bien hay entonces una regularidad básica en el mundo “sociomorfo” imaginado, la “humanización” de las interrelaciones entre los integrantes introduce un aspecto de azar, de casualidad, de voluntarismo y de diversidad.

El pasado y el presente cercano y grupal

Todas las formas de pensar el universo en la dimensión temporal generalmente son pensadas desde un presente, del cual los ancestros aparecen como fundadores. En este sentido, dichas formas son generadas desde el presente, pero a la vez son representadas en este presente en forma ritualizada para darle forma. En los Andes, este pasado imaginado no sólo es fundacional para las divisiones sociales y el ritual, que dan forma al presente, sino que también se asume que todo el presente, en tanto y en cuanto presente humano, así como también en tanto y en cuanto presente de toda la naturaleza, de todo el paisaje humano, es expresión de este pasado. En esta lógica la gente percibe a su espacio como un testimonio de su pasado. Los elementos del pasado que tienen características atemporales, especialmente los seres fundadores relacionados con grupos sociales específicos (*waka*, *willka*, *wanka*), los que siguen actuando en el presente, por lo general se manifiestan permanentemente en petrificaciones, rocas prominentes y cerros.

Algo parecido vale para los antepasados inmediatos; éstos cambian de posición en el espacio, pero participan en la construcción del presente. Es así que los muertos y los vivos son conceptualizados en “simetría en espejo” (PLATT 1986) como parte de un todo generador (VALDERRAMA Y ESCALANTE 1980).

El pasado y el presente astral y suprarregional

Hay otra ubicación para los seres asociados con un mundo fundador y original que se vincula con el presente y que tiene características atemporales. Esta ubicación es por un lado el cielo diurno y, por el otro, el cielo nocturno. El cielo nocturno está por lo general más asociado con lo femenino, lo subterráneo, con el mar y la época de lluvias. El cielo diurno, por el contrario, se asocia con lo masculino, las alturas, la atmósfera y la época de sequía (HOCQUENGHEM 1987).

Por lo general, los seres ubicados en estos ámbitos del cielo nocturno y diurno parecen estar más asociados con seres de poder fundadores conocidos en todos los Andes centrales que se generalizaron en la época tiawanakense —ya que recién con ella se produce una generalización de las ideas básicas del modelo (y quizá también con la utilización de una lengua franca se generaliza el empleo de una nomenclatura correspondiente en un espacio de etnias múltiples que, por lo demás, es multilingüe) en el ámbito de los Andes centrales.

La variación histórica

No es fácil determinar cómo y cuándo surgen los elementos de este modelo. Por lo pronto hay que asumir, ya que el modelo comparte una serie de rasgos con sociedades tribales y aldeanas de otras partes de las Américas, que algunos rasgos de aquél han surgido en una época muy temprana, posiblemente antes de que algunos grupos que inmigraban por el estrecho de Bering o las islas Aleuticas hayan inmigrado al continente. Nos referimos especialmente a las ideas de seres fundadores con una gran capacidad de transformación, a las categorías duales de organización social, a la idea de que el pasado primordial crea las reglas del presente y que el presente está relacionado parentalmente, con el pasado primordial. También nos referimos a la idea de una ligazón parental entre las especies y, quizá, la ligazón entre las especies y el mundo inorgánico pueda tener una profundidad histórica muy grande. Igualmente, la idea de que los fenómenos celestes se puedan relacionar con el mundo primordial pertenece a muchos grupos fuera de los Andes (BEREZKIN 2000).

Parece que en los Andes, especialmente en las culturas del desierto costero, se introduce una modificación importante en el tercer milenio antes de Cristo. Es en el momento del surgimiento de sociedades estratificadas, en el contexto de la irrigación en gran escala, que surge una modificación de la forma de conceptualizar el universo que deja aparecer como primordiales las diferencias

sociales. La generalización de esta idea probablemente es una condición de la construcción del poder necesario para el manejo de los sistemas de irrigación (GOLTE 2000).

La idea consiste en lo siguiente: el mundo se origina en dos seres opuestos en cuanto al ámbito en el cual viven y diversos en cuanto a su capacidad de creación. Uno es un ser andrógino todopoderoso celeste, el otro es un ser insignificante con características de gusano, también andrógino, que vive en la oscuridad y en el subsuelo. Entre estos seres se procrea —por voluntad o casualidad— descendencia de todo tipo. La idea de fecundación por ingerir a otro ser parece tener un lugar muy importante en estas procreaciones entre seres de características diversas. Las cualidades de creación del ser primordial celeste se mantienen en esta descendencia, si bien de forma decreciente, por unas generaciones —probablemente por lo menos cuatro— (GOLTE 1999).

Los descendientes primordiales pertenecen para nosotros a las especies más diversas (aves, mamíferos de todo tipo, plantas, peces, batracios, reptiles, insectos y humanos). Los humanos surgen varias veces en distintos lugares de la genealogía. La relación de parentesco específica con los seres primordiales deja aparecer a la jerarquía humana como consecuencia de su vinculación patrilineal directa con los seres primordiales. Los descendientes del ser primordial poderoso y celeste ocupan un lugar de preeminencia, los descendientes patrilineales de la sabandija original (en forma de gusano o culebra) ocupan un lugar supeditado. En realidad, lo pueden ocupar solamente porque matrilinealmente están relacionados con el ser primordial celeste. Es interesante en este contexto que los seres pensados como opuestos complementarios de los que descienden en línea paterna del ser todopoderoso nacen todos de un descendiente femenino entre la sabandija original y el ser andrógino todopoderoso en su aspecto materno. Hay un discurso y una lógica parental compleja que da primero origen a un gran número de seres primordiales, entre ellos por lo menos dos que representan a la tierra, de los cuales descienden los seres del presente. La relación entre estos seres y los fenómenos de la natura-

leza está determinada por las formas de parentesco establecidas entre ellos (GOLTE 1999).

Parece que esta forma de deconstrucción del discurso precedente y su reconstrucción en un nuevo discurso que da la posibilidad de fundamentar la jerarquización del mundo humano, y la especialización entre los diversos tipos de humanos, se difunde a la par con la construcción de sociedades en las cuales se dan estos fenómenos. Es interesante el hecho de que se pueda ubicar un período relativamente breve alrededor del año 2000 antes de Cristo en el cual surge y se generaliza la nueva idea.

Una vez surgida esta idea se desarrollan las pautas correspondientes de representación y empieza un proceso relativamente corto de su generalización en la Costa desértica en la cual la introducción de una jerarquía social es la condición previa del funcionamiento de la irrigación en gran escala. Este proceso se concluye a más tardar en el milenio siguiente. En la Sierra adyacente, es decir, la Sierra norte y central, la jerarquización avanza en un período largo. Y no es casualidad que sus primeras manifestaciones se dan a lo largo de las rutas de intercambio por las cuales avanzan las caravanas humanas de la Costa que tratan de rescatar e intercambiar los insumos necesarios para el desarrollo de la artesanía costeña (ONUKE 2000; GOLTE 2000).

El carácter de la iconografía mochica de las fases IV y V

La sociedad mochica surge en esta tradición y la reelabora con un grado de sofisticación muy elevado. Esta capacidad de reelaboración está ligada a la posibilidad de mantener excedentes elevados en la agricultura de irrigación y en la pesca, que permitían el surgimiento de templos y ciudades. En ellos vivían no sólo organizadores y sacerdotes especializados, sino artesanos que siguieron desarrollando sus técnicas de producción y de expresión en las formas más diversas. A la par y especialmente en las fases conocidas como Moche IV y V (400 a 650 de nuestra era) los objetos producidos por ellos no sólo se distinguen por su calidad estética

excepcional, sino también por la complejidad con la cual representaban en imágenes y símbolos su pensamiento.

Las pinturas y las esculturas mochicas de las fases IV y V representan un arte narrativo (SCHLINGLOFF 1982; GOLTE 1994c). La gran cantidad de imágenes de estas fases resulta ser un ciclo mítico complejo. Hay un número considerable de personajes con poder (por lo general caracterizados por colmillos felinos) que son identificables por sus atuendos, especialmente el tocado, su vestimenta, su cinturón, sus orejeras y narigueras. Algunos de ellos son antropomorfos, otros zoomorfos y algunos también fitomorfos u objetos animados (LIESKE 1992). Estos personajes interactúan en escenas pautadas. Especialmente con la ayuda de pinturas sobre ceramios en los cuales aparecen escenas diversas con los mismos personajes actuantes expuestos de una forma que permite ponerlos en una secuencia resulta posible reconstruir la ilación de imágenes que componen este ciclo mítico (GOLTE 1993, 1994a, 1994b, 1994c; LIESKE 1992; QUILTER 1990; CASTILLO 1989). Los personajes de poder están jerarquizados entre sí y se forman cortes alrededor de personajes principales. Interactúan además con gente moche, con diversos animales y plantas. No hay un límite visible entre el mundo “real” y el mundo de los dioses. Ambos están íntimamente entrelazados y si bien en una serie de representaciones parece observarse “rituales”, hay otras en las cuales los mismos dioses participan en éstos.

La secuencia hilada de imágenes resulta ser un ciclo mítico complejo, que se desarrolla alrededor de la lucha entre dos personajes de poder o dioses. El uno es una divinidad diurna, la divinidad A en el catálogo de Lieske; el otro una divinidad nocturna (B). El dios A es apresado en una cueva en las montañas y la divinidad B con su corte reina en la oscuridad resultante. A la corte de B pertenece la diosa C, asociada con la luna; el dios D, que reina en el mar sobre toda una serie de monstruos marinos; además de estar el dios búho. El mundo en tinieblas permite que los monstruos marinos salgan de su hábitat, y los objetos, liderados por el búho y la diosa de la luna (C), realicen una guerra contra los

moche. Sus cautivos son llevados en botes de totora por el mar hasta el templo del dios B (figura 1).



Fig. 1: Algunas de las divinidades mayores mochica

(dib. Golte)

En esta situación amenazante para los moche aparece un personaje nuevo (el dios F), que parece estar emparentado paternalmente con el dios diurno (A) —ya que lleva el mismo felino en su tocado— y maternalmente con la divinidad nocturna (B) —indicado por las culebras que lleva en su cinturón. F es acompañado por lo general por una iguana antropomorfizada (J), que muestra un cóndor en su diadema. El dios F, que es el más activo y el dios que se representa con más frecuencia en el arte moche, vence a los monstruos marinos en una secuencia de luchas cuerpo a cuerpo; pero queda malherido y pierde su tocado, que lo identifica con el dios diurno en una batalla con el dios del mar (D).

Sin embargo, después de pasar por el reino de los muertos se acerca al templo del dios nocturno ofrendándole caracoles *strombus*. Ya cuando una curandera de éste lo sana, vence al monstruo de la oscuridad (S) y los animales aliados con el dios diurno a su vez vencen a los objetos sublevados. F y J liberan al dios diurno de la cueva y éste puede regresar al cielo gracias a que las arañas construyen una escalera que le permite subir al firmamento. El equilibrio entre A y B queda restablecido y la divinidad intermediadora, F, es celebrada por los moche en rondas y carreras de ofrendas.

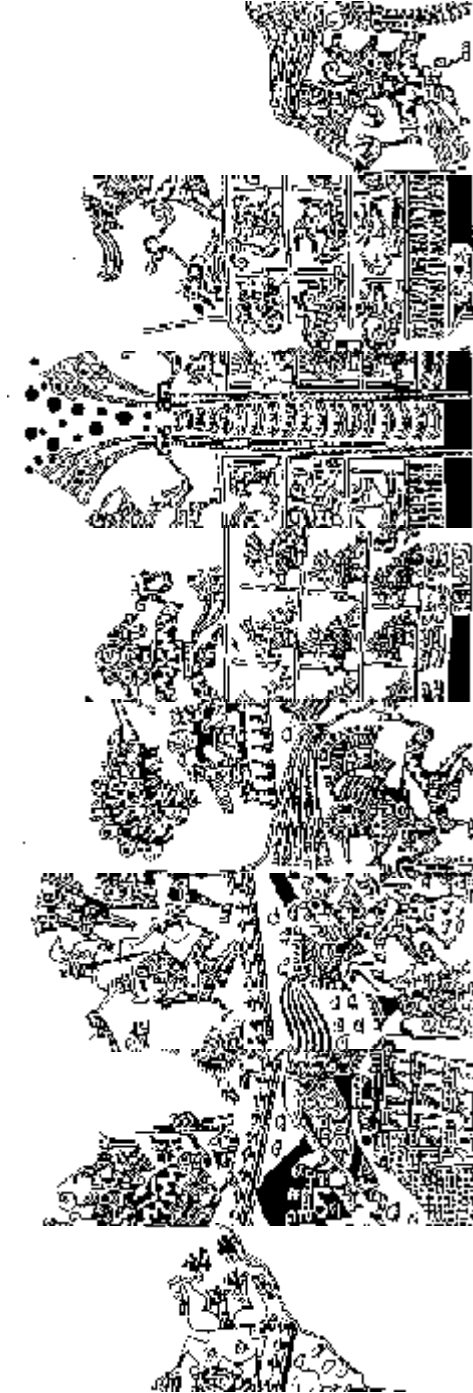


Fig. 2: La secuencia del hallazgo de la "puerta" (esquina izq. superior), la persecución de los gallinazos por F y J, su sacrificio, el entierro de la puerta en la pirámide por F y J, guardia al lado de la pirámide por F y J, entrega de strombus a B en su templo por J y C (dib. DONNAN y McCLELLAND 1999; figura 1.9).

Ahora bien, la intervención de F en este ciclo mítico se origina en una secuencia compleja de hechos que, por lo general, son representados como acontecimientos nocturnos. Normalmente aparecen en ceramios moche v con una pintura muy fina, probablemente fabricados en el valle de Jequetepeque. La secuencia se origina con el hallazgo, en el desierto, de una mujer tuerta devorada por gallinazos. Parece que la muerte de la “tuerta” conduce a que F y su acompañante, iguana (J), aparezcan en la escena para que persigan a los gallinazos y entierren finalmente a la “tuerta” en una pirámide. En el entierro participan animales diurnos y sacerdotisas de la diosa lunar (C) (figura 2).

La comprensión de la entrada en escena del intermediador F se dificulta porque tanto F como la “tuerta” no aparecen en ningún contexto anterior. A diferencia de todos los personajes mayores antropomorfizados de los ciclos míticos mochica, que aparecen en contextos variados y diversos, la “tuerta” es conocida sólo cuando es devorada por los gallinazos y cuando ya se encuentra en su sarcófago en la pirámide. Ambos episodios se observan en la secuencia que se conoce como el “tema del entierro” (DONNAN y McCLELLAND 1978, 1999; RETUERTO 2002).

El hallazgo de la “tuerta” en un ceramio moche IV del Museo Chileno de Arte Precolombino [MchAP] (donación Sergio Larraín García Moreno 0313) en otro contexto añade por lo tanto la posibilidad de ubicar con más precisión a este personaje y de comprender a la par un grupo de vasijas mochica que hasta el momento no ha recibido la atención requerida.

La botella del Museo Chileno de Arte Precolombino

La pieza en cuestión es una “botella” que pertenece a las escenas denominadas “fantásticas” o “surrealistas”. Éstas por lo general muestran pinturas de animales y seres diversos sobre una superficie escultrada intencionalmente de forma irregular. Ya el hecho de la irregularidad de la vasija contrasta con la regularidad de las formas de los ceramios mochicas y las características de exposi-

ción de las pinturas en la inmensa mayoría de vasijas con cuerpos esféricos perfectamente modelados. Este hecho y la concomitante dificultad de dibujar las figuras en un plano irregular puede haber contribuido a que las pinturas sobre ellas aparezcan con menos frecuencia en los otros compendios de pinturas (p. ej. KUTSCHER 1983; DONNAN y McCLELLAND 1999). A esto se agrega que a diferencia de los ceramios y las escenas “normales” no resulta muy clara la interacción entre los seres representados en la superficie de las vasijas, de ahí su apelativo de “surrealistas”.

La botella mencionada pertenece claramente al Moche IV y ostenta todas las características mencionadas. La presencia de la “tuerta”, además de la calidad excepcional de la pieza, la convierten en una obra única. No se conoce ningún otro ceramio en el cual aparezca la “tuerta” en este contexto. En la pieza, la “tuerta” ocupa el lugar central de la composición. Su aparición en el conjunto permite dos cosas: por un lado permite interpretar más las composiciones llamadas “surrealistas” y, por otro, nos ofrece la posibilidad de situar a la “tuerta” con más claridad en el panteón mochica.

Ahora tratemos primero de entender la composición “surrealista” de la botella. Explicaremos la composición a partir de la escena en la cual aparece la “tuerta” (figura 3).

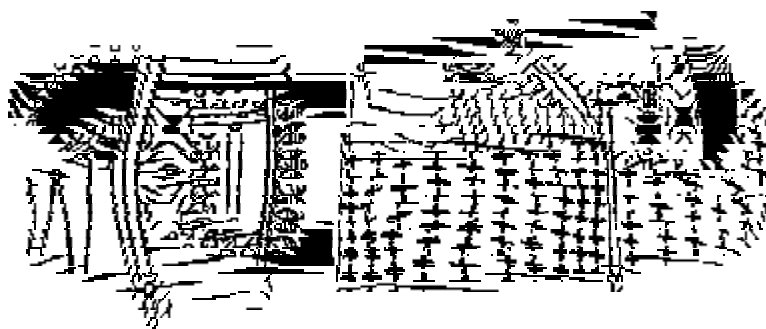


Fig. 3: La “tuerta” con personaje masculino amarrado a su manto (dib. Golte).

La botella muestra dos caras, una de ellas es el lado de la “tuer-ta” (figura 6), la parte opuesta (figura 8) está dominada por la ca-beza de un ave marina y nocturna (*nycticorax nycticorax*) que en el Perú se llama “huaco” (sagrado) (*Nycticorax nycticorax* no sólo es el ave que más se parece a lo representado, sino que lleva sobre su cresta dos plumas blancas en “v”, que se parecen al tocado del dios D, y un lobo marino que lleva en su cabeza el tocado del dios marino (D). Aparte de los elementos en los frentes hay elementos laterales en ambos lados de la botella, que comentaremos más ade-lante. Los elementos representados se dejan separar tentativamente en cuatro niveles.

La parte superior de la botella muestra un pico relativamente ancho de color marrón. La botella misma tiene un engobe de color crema sobre el cual se han pintado los elementos diversos en el mismo tono marrón del cuello. El cuerpo de la vasija está separa-do del pico por una banda de 13 cuadrángulos, divididos diago-nalmente en dos pirámides opuestas (figura 4), ambos triángulos separados por una línea ondulante llevan inscritos triángulos mar-rones de menor tamaño. Esto parece ser un símbolo “significan-te”, como explicaremos más adelante.



Fig. 4: El cuello de la botella moche IV con la banda de cuadrángulos (dib. Golte).

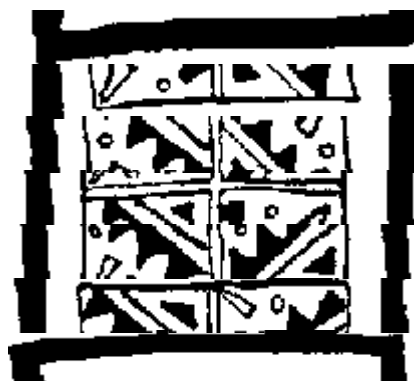


Fig. 5: El escudo del dios G con cuadrángulos de pirámides invertidas de color opuesto (dib. Golte según DONNAN y McCLELLAND 1999: 88).

Debajo de la banda, en el segundo nivel, encontramos a un ave hembra “*huaco*” con su cabeza hacia el lado opuesto a la “*tuerta*”, su cola por el lado de la “*tuerta*” y su plumaje por ambos lados de la vasija. Es importante resaltar que se muestra con claridad el sexo femenino del ave hembra (figura 7), asociado con el signo convencional de una estrella.



Fig. 6: El frente de la botella moche IV con la “*tuerta*” (dib. Golte).



Fig. 7: El sexo del ave hembra asociado con una estrella (dib. Golte).



Fig. 8: El lado opuesto con cabeza de ave hembra, lobo marino y raya (dib. Golte).

El tercer nivel está ocupado por el lado de la “tuerta” con un ave macho de la misma especie, de forma invertida, con sus pies dirigidos hacia arriba y su cabeza encima de la testa de la “tuerta”, pero separado de ella por una banda dibujada de olas (figura 9). Cerca de la cola del ave macho hallamos una de las flores (a la altura de la cabeza del hombre atado a la “tuerta”) que está frecuentemente asociada con escenas de vida acuática en agua dulce, y que también es el objeto que en sus escenas analizadas Kutscher

(1956) denominó “de badminton” (y HOCQUENGHEM 1987 “de purificación”), la cual es lanzada al aire con una especie de estófica. El tallo de esta flor es de color oscuro, con una punta de color crema. Este tallo casi imperceptiblemente se transforma en una cola de zorro bicolor, sin que haya rastro del zorro correspondiente. La cola del zorro bordea la botella en este nivel hasta la parte opuesta (figura 8), donde separa el tercer nivel del nivel más bajo. En el frente opuesto de la vasija encontramos prominentemente en forma esculpurada y dibujada una cabeza de lobo de mar, adornado con un tocado en la cabeza que se asemeja al del dios D y también al de B. Debajo del tocado lleva una banda adornada con siete planchas redondas y oscuras de metal, de color oscuro, cada una con una perforación. Este tocado está amarrado a la cabeza con una cinta de color claro anudada debajo de su mentón (figura 8). El lobo de mar muestra lo que parecería ser casi una oreja humana con un pendiente en forma de cola de pez. Debajo del nudo de la cinta del tocado, aún en el tercer nivel del lado opuesto, se halla una raya con una cola larga que baja casi hasta la base de la botella.



Fig. 9: La botella por el lado del *strombus*, las olas y el ave macho (dib. Golte).

El cuarto nivel, algo más ancho de la botella, es el que ocupa prominentemente la “tuerta” con el hombre, con el palo de plantar atado al tejido con cruces que cubren su cuerpo. En realidad, se ve solamente la cabeza de la “tuerta”, adornada con una pintura facial debajo de los ojos. Las otras figuras en este nivel están ambas dirigidas hacia esta escena central. Por el lado del tocado de la cabeza de la tuerta hallamos un “monstruo *strombus*” (“P” en la clasificación de LIESKE 1992) con cuatro antenas en la cabeza, un caracol prominente, que no sólo está finamente dibujado, sino relievado esculturalmente en la vasija (figura 10). La cola del *strombus* alcanza el centro de la botella en el lado opuesto. El monstruo *strombus* curiosamente tiene dibujado muy tenuemente encima de su cabeza un tocado similar al del dios D (figura 8, figura 10). La cola del *strombus* casi se encuentra en el frente opuesto a la “tuerta” con la cola de tres plumas de la cola de un papagayo (figura 8). La cabeza de éste, de la especie araraura (*Ara araraura linnaeus*), caracterizada por la pintura especial alrededor de sus ojos, y un plumaje bicolor, que en la pintura moche se reduce a una oposición entre el marrón oscuro y el color crema (figura 11), se encuentra inmediatamente asociado con el final del manto que cubre el cuerpo de la “tuerta”, y la cabeza del hombre atado a ella (figura 6). El ave selvática está tanto dibujada como relievada esculturalmente en el ceramio. El papagayo se separa de la escena central misma por un grupo de signos que convencionalmente los moche utilizaron para dibujar estrellas (figura 11), casi escondidos en una ranura de las abultaciones de la botella.

La escena de la “tuerta” con el hombre atado a ella (figura 3) forma de esta manera el centro de la vasija en el cuarto nivel. La “tuerta” visiblemente resulta ser la que en la escena del entierro ya se halla en la pirámide, en su sepultura. Su cabeza está adornada por un tocado algo particular, que no lleva en ninguna de las escenas de entierro. Éste muestra por el lado del ojo tuerto una especie de turbante compuesto por una cinta atada en forma de caracol, y por el lado del ojo vidente un penacho de plumas, que frecuentemente también se encuentra, por ejemplo en el dios F. Pero

Fig. 10: La asociación entre *strombus* y “tuerta” (dib. Golte).



Fig. 11. El papagayo amazónico con la flor de loto, la cola de zorro y las estrellas (dib. Golte).

a diferencia del penacho de F, que es de dos colores —crema y marrón— el suyo está formado únicamente por plumas oscuras, una particularidad que se destaca aún más por terminar en dos plumas oscuras sobresalientes. El tocado colinda inmediatamente con la cabeza del monstruo *estrombus*. La cara de la “tuerta” tiene características de máscara con una nariz especialmente adornada, y rayas, decoradas con el signo de “ola con pirámide”, debajo de ambos ojos. Debajo de la parte inferior de la cara en forma de máscara, que está enmarcada por trenzas largas, así como aparecen en una versión de la “tuerta”, cuando se halla expuesta a los gallinazos en el desierto (figura 18), encontramos, al igual como en la sepultura de ella, seis caracoles *estrombus* a manera de ofrenda. El cuerpo de ella sólo se insinúa por la forma de la vasija y está cubierto con una manta adornada con cruces (que se asemeja a la manta que cubre el cuerpo de F, cuando éste está herido y es curado en una escena publicada por Kutscher (1983: 306) y Donnan (1978: 129), véase también Golte (1994c: 115).

El manto que tapa el cuerpo de la “tuerta” se prolonga y cubre parcialmente la cabeza del hombre atado a ella con una cinta de tela debajo de su mentón, que pasa por encima del manto y muestra en la base un nudo con dos puntas. El hombre lleva un peinado característico de muchas esculturas de las primeras fases de la cerámica mochica. Su cara muestra una nariz prominente (que no deja de hacer eco al pico del papagayo), adornada con un tatuaje redondo. También su mejilla ostenta un tatuaje redondo, al igual que su mentón. En mentón y mejilla hay indicaciones de una barba muy rala. Su cuerpo está vestido con un camisón que cubre su torso y parte de los brazos, adornado con rayas curvas horizontales. En su mano izquierda, con un pulgar y cinco dedos (que, como es habitual en los pintores moche cuando quieren mostrar que algo es sostenido por la mano, está pintada en forma invertida), lleva un instrumento que con una probabilidad muy alta es un palo de plantar. Su mano derecha está vacía. No lleva zapatos, parte de su cuerpo y una de sus piernas se encuentran bajo el manto que cubre a la “tuerta” (figura 3).

El orden

Parecería que el ceramio tiene un ordenamiento interior que expresa opuestos, como ya está indicado por la banda que rodea el cuello de la botella. Sus cuadrados tienen inscritas dos pirámides, una invertida, y las dos muestran al interior triángulos negros. En esto hay que comprender que existen otras imágenes en las cuales aparecen pirámides cremas en oposición y también las que muestran una pirámide crema con otra de color oscuro invertida (figura 5).

La organización de las imágenes caóticas se deja comprender en un ordenamiento binario. El nivel superior con el ave hembra “*huaco*” muestra un elemento femenino asociado con el cielo. Ya el ave de por sí está asociada en las imágenes moche con las divinidades B y D, es decir, el lado nocturno y marino. Ambos se asocian hoy en día en los Andes centrales y parece que también en la imaginería mochica con la humedad, el lado nocturno está destacado por la estrella que está asociada con el sexo del ave hembra. En el orden femenino y nocturno, el ave macho está en el segundo nivel e invertida, además de que su cuerpo y cabeza está por el frente de la “*tuerta*”, mientras el ave hembra ocupa la parte superior con su cabeza del lado opuesto, y con su sexo del lado de la “*tuerta*”; es decir, hay dos juegos de oposiciones en la vertical (hembra-macho) y entre frente y su lado opuesto. No parece casual que en el tercer nivel (el del ave macho invertida) aparezcan símbolos que se asocian con la playa como interface entre tierra y mar (con el lobo marino), con la flor de loto que crece sobre el agua, pero con un tallo bicolor que nace debajo de la superficie del agua. Lo mismo se cuenta hoy en día sobre la cola del zorro que —según lo que narra la gente en los Andes centrales— es bicolor, porque la parte inferior se quedó en el agua, sin que él se diera cuenta. En la mitología mochica, en cuanto ésta es analizable, el zorro es un animal “intermediador”, al igual que el dios F. Se mueve tanto en el ámbito nocturno como en el diurno, sin pertenecer bien a ninguno (figura 12). Así, la cola de zorro no parece aparecer casualmente en este nivel de frontera.

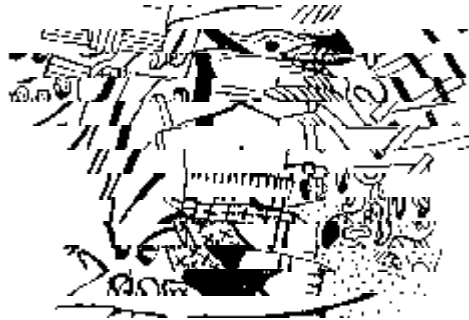


Fig. 12: El zorro adivinando la suerte con pallares y palitos (dib. Golte).

En el cuarto nivel nuevamente encontramos un juego de oposiciones. Primero el de la “tuerta” muerta (mujer) a la cual al parecer se encuentra atado un hombre vivo con palo de plantar (muerte/vida; macho/hembra). La posición del hombre nuevamente es invertida, su cabeza está al lado derecho, mientras el de la tuerta se encuentra al izquierdo. La misma “tuerta” a su vez resulta con la vista en el ojo a la derecha, es decir, su izquierda, en oposición con el ojo tuerto, entre la capacidad de ver (vida) y la ceguera (no-vida). La oposición se repite en su tocado especial que muestra el simple turbante crema en forma de caracol por su lado derecho, y el penacho de plumas oscuras a su izquierda.

Esta oposición a su vez es destacada por el hecho de que la cabeza de la mujer colinda con la cabeza del monstruo *estrombus*, asociado con la profundidad del mar, y la cabeza del hombre con la del papagayo, expresión de las tierras bajas húmedas más allá de los Andes; es decir, una oposición Occidente-Oriente, pero ambas en tierras bajas. Quizá por esto se haya escogido la especie misma del papagayo que muestra, además de su coloración particular alrededor del ojo, un plumaje amarillo, crema en la pintura moche y azul por el lado superior, marrón en la botella, claramente separados, especialmente en su cola. Y es la cola azul del papagayo la que se encuentra por el lado opuesto con la cola del *strombus*. Es decir, también el papagayo, como muestran también los sím-

bolos de estrellas delante de su cuerpo, está asociado con tierras bajas frente a tierras altas, nocturno frente a diurno.

Si nos acordamos del manejo de los esquemas binarios en los Andes, tenemos que acordarnos ahora de que hay una oposición complementaria de base entre hembra y macho (*qariwarmi*), entre un lado espacial (Oriente), y un lado temporal (día) asociado con lo masculino, y un lado espacial (Occidente, mar, cordillera occidental), y temporal (noche) asociado con lo femenino. Los mismos principios se asocian con otras oposiciones. A esto se agrega una oposición entre cielo (*hanaqpacha*) y mundo subterráneo (*ukhupacha*). La superficie de la tierra es una especie de interface entre los dos lados. La oposición entre cielo y mundo subterráneo a la vez es la oposición entre vida y muerte (GOLTE 2001).

En todas estas oposiciones no hay que olvidarse de que se trata de polos de un todo generativo, modelados según la relación entre hombre y mujer. Son contrarios, pero a la vez son complementarios, tienen que entrar en interrelación para procrear los hijos en el caso de los humanos, las cosechas y el futuro en el orden general de las cosas (*tinku*) [GOLTE 1996].

Cada mitad complementaria a su vez está subdividida nuevamente en dos subpartes femeninas y masculinas. La vasija del Museo Chileno de Arte Precolombino representa la parte dominada por lo femenino, la noche, lo subterráneo y la muerte. Pero al interior de la composición otra vez se dan las oposiciones señaladas: entre lo alto (aves) y lo bajo ("tuerta", *strombus* y papagayo); entre lo femenino dominante y lo masculino supeditado (ave hembra en la cúspide y ave macho invertido: entre la tuerta a su vez en el extremo de lo bajo y el agricultor amarrado a ella). La separación en opuestos se repite entre los frentes de la botella, uno (más terrenal) dominado por la tuerta con el hombre y el papagayo, y el otro marino, con el *strombus* y la raya y el lobo de mar, coronado por el ave "huaco" hembra. En este sentido, la "tuerta" es el polo subterráneo de la mitad femenina del universo. Ya su ubicación extrema se ve aumentada por su condición de tuerta, que sólo ve por su lado izquierdo y lleva el tocado oscuro por el mismo lado.

Es notable que su complemento inmediato sea un agricultor con palo de plantar. En este caso es la relación entre lo vivo y lo muerto, y el agricultor, en una especie de acto de fertilización que siembra algo en la tierra húmeda con su palo de plantar. Así, la “tuerta” parecería simbolizar a la tierra húmeda y al mundo subterráneo.

Hoy en día hay un personaje, la “*pachamama*”, que parecería corresponder a algo similar. Sin embargo, hay que recordar que en el famoso cuadro de parentesco cosmológico de Pachacuti Yamqui Salcamayhua (figura 13), la “*pachamama*” aparece junto al “*camac pacha*” por el lado masculino del esquema, al mismo lado que el Sol y el verano. En este esquema encontramos, por el lado opuesto, el invierno (la época de lluvias), y la “*mamaqocha*”, el mar. Habría que preguntarse, como también lo sugiere la iconografía nasca, si en los Andes prehispánicos no hubo una oposición dual entre la tierra de la época seca, y otra, la tierra de la época húmeda. En este caso, la “tuerta” correspondería a la época húmeda en la cual se irriga en la Costa y se hace la agricultura de secano en la Sierra. En la iconografía nasca el personaje corresponde a la tierra con el antifaz de color ladrillo, en oposición a la tierra con el antifaz blanco (GOLTE 1998, 1999).

Si efectivamente la “tuerta” es la tierra de la época húmeda, se entendería el porqué todas las “escenas del entierro” son escenas nocturnas, todas las acciones acontecen en la noche. Desgraciadamente, las transposiciones que Donna McClelland hizo con tanto arte de estas escenas tan complejas y finamente pintadas omiten el hecho de que entre los actores y objetos las escenas están llenas de signos redondos del cielo estrellado. Los dibujos de McClelland mantienen estos signos sólo entre las cuerdas con las cuales el dios F y su ayudante J bajan el sarcófago con la tuerta a su tumba en la pirámide, pero las fotografías de todos los ceramios (DONNAN y McCLELLAND 1999: 16, 143, 145, 166, 276, 277; DONNAN y McCLELLAND 1979: figura 5) muestran que efectivamente las estrellas han sido omitidas en todas las versiones. También se entendería el hecho del entierro tan suntuoso y el porqué en las versio-

nes más complejas los personajes en los escalones de la pirámide mortuoria ostentan “palos de plantar”, y también por qué el sarcófago está acompañado por un gran número de *strombus* como un gran número de *strombus* como ofrenda para la fallecida.

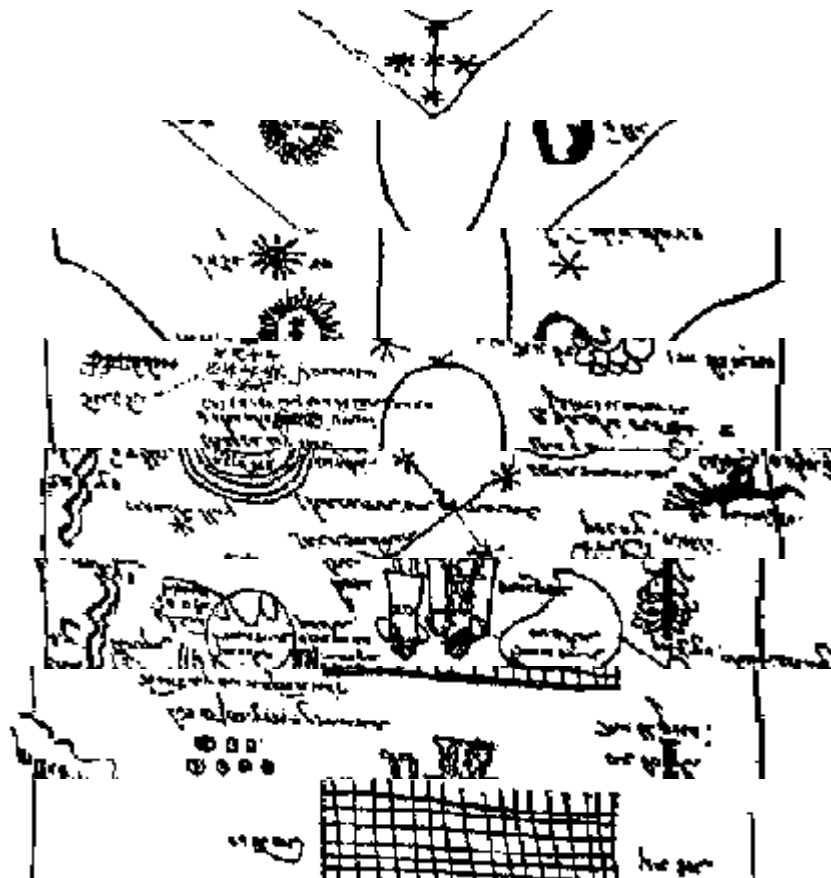


Fig. 13: El cuadro cosmológico de Pachacuti Yamqui Salcamayhua (según ZUIDEMA 1989: 40).

Una comparación con Nasca

En otras palabras, la “tuerta” resultaría ser un personaje central del panteón mochica. Cabe la comparación con el personaje de la tierra húmeda en el caso de la iconografía nasca. Este personaje nace de la bipartición de una descendiente (figura 14) de una divinidad central (con un felino en el tocado) por el lado materno, y un ser serpentiforme por el lado paterno. Este personaje es decapitado por un cóndor (figuras 15, 16); su cuerpo con el sexo cubierto por el antifaz de la divinidad central se convierte en ballena, que es la divinidad marina más prominente en Nasca.



Fig. 14: El personaje femenino nasca comparado con la “tuerta”, que lleva un antifaz en su sexo y el tatuaje de una ballena en su dorso (SELER 1923: 263).

La cabeza devorada o llevada por el cóndor (figuras 15, 16) —que es descendiente en línea paterna de la misma divinidad central y muestra diadema y antifaz de su progenitor— a su vez resulta como acto de procreación de la cual nace la deidad femenina que representa a la tierra en la época húmeda que tiene antifaz rojo y diadema blanca del cóndor y se asemeja a la divinidad tierra de la época seca con excepción del color del antifaz y el hecho que la primera lleva un palo de plantar con rayas rojas. Es decir, en Nasca la tierra de la estación húmeda resulta de la partición de una descendiente por la intervención de un ave.



Fig. 15: El personaje femenino nasca decapitado por el cóndor (dib. Clados, según un ceramio Nasca V del Museo de la Nación, Lima).



Fig. 16: El cóndor con la cabeza de la deidad femenina en su espalda en una pintura nasca (SELER 1923: Abb. 107).

Esto por lo menos parecería tener cierto paralelo en la escena de entierro, en la cual la “tuerta” aparece muerta y devorada por aves, que en todos los casos picotean el sexo prominente (figura 18), cuya persecución y sacrificio por el dios F y su ayudante J forma las escenas que anteceden al entierro mismo (figura 2). Claro que la semejanza aumentaría si pensásemos que también en las ideas de los moche el ataque de las aves llevaría a una separación de cuerpo y cabeza de la “tuerta”, como en el caso de nasca. Como podemos ver en casi todos los casos de la “tuerta” en el desierto, no hay una juntura clara entre cuerpo y cabeza, lo que en la pintura moche es más bien excepcional.

Hay una pintura moche que por lo menos permitiría apoyar una hipótesis de una semejanza mayor entre el pensamiento nasca, al respecto del origen de las divinidades del mar y de la tierra húmeda. Es una vasija globular con una pintura en forma

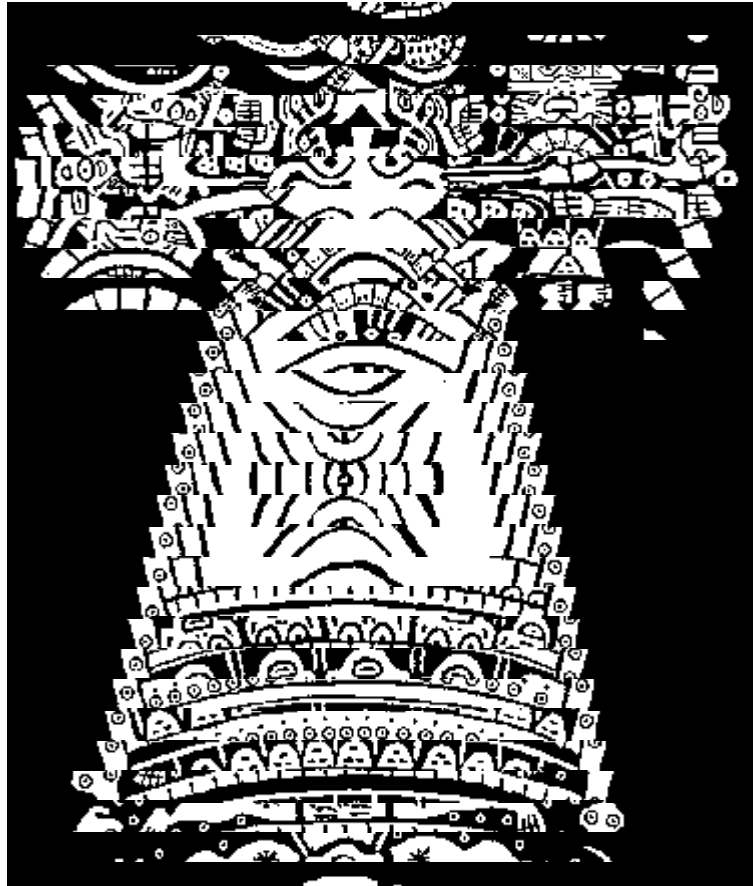


Fig. 17: Una representación nasca de la división de líneas de descendencia ballena (a la izquierda) y divinidad femenina de tierra húmeda con antifaz rojo y palo de plantar (a la derecha) (dib. Golte según TELLO 1959: tabla LXXXIV).

de espiral de un ceramio moche v, publicado por Donnan y McClelland (1999: figura 5.45). Los autores la comentan como un ejemplo de adorno en una espiral:

It has lines that spiral four times around the chamber. Within the resulting bands is a long procession of figures from the top of the chamber to the bottom. Most of the figures carry weapons or musical instruments, but one is headless and another is being

carried in a sling suspended from a pole. Another figure, with an animal between his legs, is lying on his back at the top of the chamber (DONNAN y McCLELLAND 1999: 165).

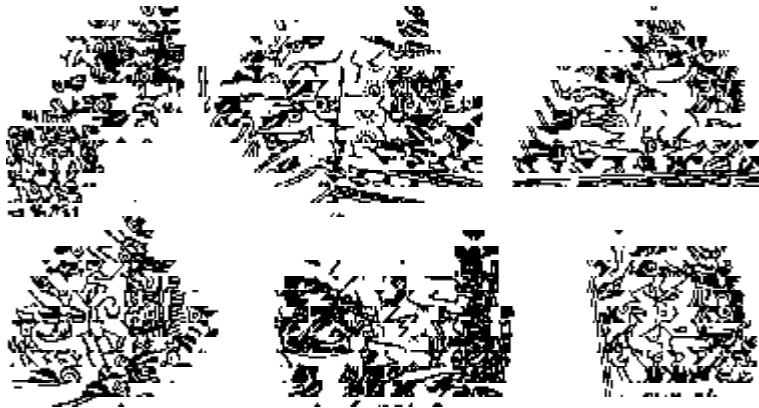


Fig. 18: Las “tuertas del desierto”
(partes de dibujos de DONNAN y McCLELLAND 1979, 1999).

Esta vasija tiene importancia en el contexto discutido porque, efectivamente, lleva en su cima una figura (figura 19) que por una serie de atributos muestra una semejanza clara con la mayoría de imágenes de la “tuerta” en el tema del “entierro” (figura 18), sin que la figura sea expresamente tuerta, pero la forma de pintura frontal del cuerpo con las extremidades extendidas en forma de x



Fig. 19: El personaje en la cima de la vasija Moche V con la representación de “procesión” con un felino (parte de DONNAN y McCLELLAND 1999: figura 5.45).

y el pelo rapado apoyan la idea de que se podría tratar del mismo personaje. Las manos de este personaje muestran tres dedos. Por cierto que no está rodeado de aves sino asociado con un felino. Esta asociación podría tener un significado en cuanto al personaje F, que comentaremos más adelante. Ahora, si vemos la procesión en espiral encontramos que como otras vasijas pintadas en espiral parecerían mostrar temas continuados (DONNAN y McCLELLAND 1999: 183), y no tanto una simple procesión continuada. Lo que nos hace sospechar esta subdivisión temática es que variantes del personaje de la cima aparecen varias veces en la “procesión”, así como templos y personas invertidos, que caminarían en contra de la marcha.

De hecho habría que empezar la lectura en la parte inferior de la vasija en caso de que se tratase de una procesión simple. Pero como pensamos que se trata de temas entrelazados y como efectivamente la pintura está desarrollada desde la cima para seguir hacia abajo —de manera que la “procesión” se inaugura con puntos diminutos— preferimos comentar los temas desde arriba para abajo. Si vemos la secuencia de imágenes que parten del cuerpo del personaje de la cima observamos una procesión de once personas, de las cuales dos llevan estólicas, dos macanas, dos aparecen sólo como cabezas, dos portan lo que parecen ser dos mazorcas y tres que parecen portar flautas o cornetas. Esta procesión termina en una escena que muestra una semejanza sorprendente con el ensamble del templo del dios B, la tumba de la “tuerta” y nuevamente un personaje que se asemeja al de la cima (figura 21).

No muestra las mismas pinturas sobre el cuerpo, pero visiblemente se relaciona con el personaje de la cima. Al estar depositado al lado de una construcción que podría ser la tumba de la “tuerta”, esta primera parte se podría interpretar como una procesión que camina del lugar en el desierto donde se encuentra la “tuerta” (en la cima) a su tumba en la pirámide, pero más adelante discutiremos otra interpretación.

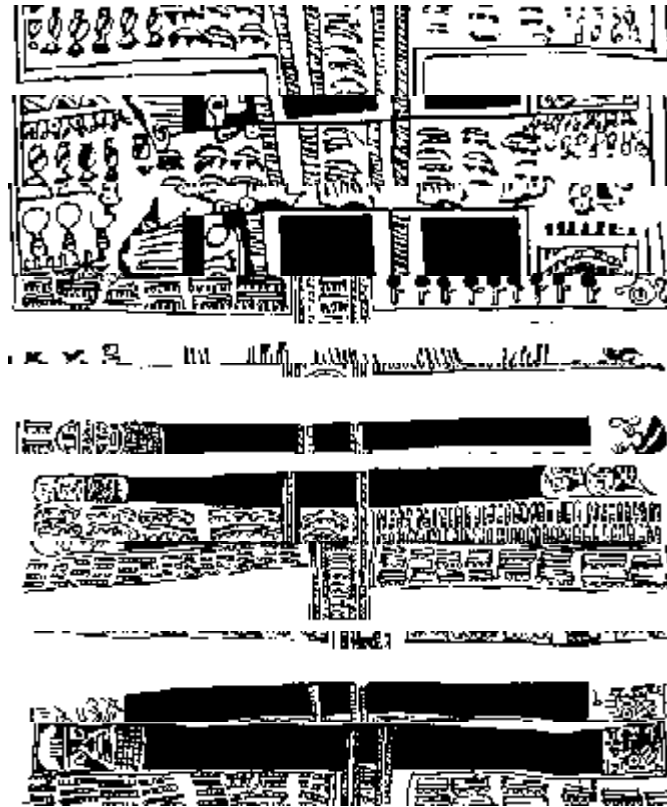


Fig. 20: Sarcófagos de la puerta del tema del "entierro"
 (DONNAN y McCLELLAND 1999: partes de figs. 5.46, 6.152, 1.9, 5.41).



Fig. 21: La escena del entierro en la procesión con el templo del dios B, la tumba
 y el personaje femenino (parte de DONNAN y McCLELLAND 1999: figura 5.45).



Fig. 22: La escena contigua al entierro en la procesión con el transporte en anda y nuevamente un personaje en posición de la “tuerta” (parte de DONNAN y McCLELLAND 1999: figura 5.45).

A partir de este punto, sin embargo, sigue otra escena (figura 22) en la espiral con una persona que al parecer carga un caracol *strombus* y dos personas que cargan corriendo a un personaje en un anda litera terminando nuevamente en un personaje semejante al de la cima, cuyo tocado es diferente al de la figura al lado de templo y tumba (que es muy semejante al tocado del dios marino de la fase Moche V, véase p. ej. en DONNAN y McCLELLAND 1999: 138 y las figs. 5.4 y 6.154), que ostenta un cuerpo con las mismas pinturas bicolors del cuerpo de la cima.

A esta figura siguen dos personas que se enfrentan, además de dos caracoles *strombus* que aparecen en el espacio entre los dos. De ahí siguen tres personas caminando, dos de ellas con una antara y la siguiente con lo que parece ser una planta o un abanico (figura 23).



Fig. 23: La escena ubicada entre la figura 22 y la figura 24 en la procesión con el intercambio de *strombus* y uno de los personajes con la antara (parte de DONNAN y McCLELLAND 1999: figura 5.45).

En lo subsiguiente encontraremos una pareja en coito anal, como las que también son conocidas de las escenas en las cuales

F baja el reino de los muertos, seguido por dos personas que tocan el tambor de mano que también es propio de este contexto (figura 24). Enseguida aparece el cuerpo del personaje de la cima, en la misma posición, con las manos de tres dedos, marcadamente decapitado. Ya de ahí sigue una fila de personajes, de los cuales dos llevan cornetas, otras atados de paja y frutos, y la mayoría palos de plantar terminando en la base del edificio en una hilera de cabezas cada vez más diminutas (figura 25).



Fig. 24: La escena posterior a la figura 23 en la procesión con el coito anal, dos personajes con tambor y el cuerpo decapitado de la “tuerta” (?) (parte de DONNAN y McCLELLAND 1999: figura 5.45).



Fig. 25: La procesión posterior a la decapitada cerca de la base de la vasija (parte de DONNAN y McCLELLAND 1999: figura 5.45).

Por cierto, esta vasija con las escenas en miniatura es difícil de interpretar, pero por lo menos insinúa una bipartición del personaje en la cima, donde una de las partes resultaría relacionada con la cabeza de la tuerta, es decir, el que correspondería a la cara con la tuerta en la botella, y la otra relacionada con el cuerpo del mismo personaje, que podría estar representado por el frente marino opuesto de la botella. La vasija con la “procesión” comparte con las vasijas de las escenas del entierro el tipo de asa estribo, es casi idéntico al de la vasija de una escena de entierro (figura 5.13 de DONNAN y McCLELLAND 1999), lo mismo vale para la base adornada con olas marinas en ambos casos. Finalmente, al igual como en las escenas de entierro, la pintura muestra abundantemente las estrellas redondas, omitidas por McClelland en su transposición

de la pintura, las que también aparecen en las asas estribos del cerámico de la “procesión”, como en la escena de entierro.

La foto de la vasija que acompaña el dibujo de la hilera de escenas en espiral muestra sólo una cara de la vasija. De ahí resulta algo difícil hablar sobre la distribución de las escenas en las caras visibles (por lo normal paralelas al asa estribo). Pero en lo visible y por deducción se ve que la “tuerta” de la cima y el felino están pintadas para ser vistas desde la cara opuesta (cara I) de la que se observa en la foto (cara II), que el templo de B, la tumba y la “tuerta” (como diosa de la tierra húmeda) (figura 21) se deben encontrar en el centro de la cara I (la segunda fila del espiral); mientras el transporte en litera y el cuerpo con el tocado nuevo (del dios marino) [figura 22] se encuentran en la posición central de la cara II visible en la foto (segunda fila), el cuerpo decapitado (figura 23) se debe encontrar en la tercera fila también relativamente ancha de la cara I (a la derecha, casi debajo del estribo izquierdo de la foto). Resulta claro que las escenas mencionadas de la “procesión” ocupan lugares prominentes para el espectador.

En este sentido, la pintura de la “procesión” estaría dedicada al personaje de la cima. La bipartición en personaje “decapitado” y personaje en tumba, expuestos en puntos centrales en cuanto a visibilidad opuestos entre la procesión del inicio y la final encaminada hacia la cima, ilustraría aspectos de la suerte que corre el personaje de la cima en una oposición entre las dos caras semejante a la de la botella de la “tuerta” en el Museo Chileno de Arte Precolombino. Desgraciadamente, la vasija parece encontrarse en una colección privada no accesible para el público como para analizarla más detenidamente. Con todo, esta secuencia de escenas apoyaría la hipótesis de una mayor cercanía entre la interrelación de los personajes femeninos prominentes en las culturas nasca y mochica, lo que significaría en este caso que la “tuerta” originaría tanto un ser poderoso en el ámbito marítimo —quizá el octopus T en la clasificación de Lieske (1992) que se representa únicamente como cabeza frontal— al lado del ser que representaría la “tierra en la estación húmeda”.

Además, cuando se entiende la vasija como procesión hay que hacer hincapié en el hecho de que un buen número de los participantes en ella que preceden el cuerpo decapitado cargan palos de plantar (siete), cuatro cargan frutos (cucurbitáceas y pacaes), tres cargan manojos de hierbas y dos instrumentos musicales (cornetas). No hay ninguno con armas. De los situados entre el cuerpo decapitado, y el segundo símil del personaje de la cima, cuatro cargan instrumentos musicales (dos tambores y dos antaras); además aparecen dos personajes en conversación asociados con *strombus* y uno con una especie de abanico hecho de paja que sigue a la pareja en coito anal. Entre el segundo símil y la mujer al lado del templo y tumba están sólo los cargadores de la litera y un personaje que sustenta un *strombus*. Entre el templo y la cima de la vasija se encuentra una persona con corneta, dos con flauta, dos con mazorcas de maíz, dos con macanas y dos con estólicas. El número total de participantes al inicio de la procesión es mayor; pero especialmente los primeros son tan diminutos que no portan objetos o éstos no son identificables. De esta forma resulta una asociación visible con la agricultura, la humedad y el mar en la procesión en conjunto (figura 25).

Una segunda lectura de la composición del cuarto nivel de la botella

Existe un argumento más que apoyaría la hipótesis esbozada. El sarcófago de la “tuerta” en la pirámide mortuoria muestra, en las diversas versiones (figura 25), por un lado una serie de elementos, como botellones, platos con comida, *strombus* y semejantes que lo rodean como ofrendas; por otro, tiene una composición propia. Ésta consiste en todos los casos conocidos del entierro de la máscara en la parte izquierda del ataúd, la que muestra un tocado de *strombus*, claramente diferenciable de los *strombus* ofrendados (figura 20). En la mayoría de las representaciones se encuentra debajo de la máscara una superficie cuadrículada, para la cual no tenemos paralelo en la iconografía moche; pero en la imagen de *Salcamayhua* (figura 13) aparece en el centro de la base un dibujo similar (*colca*

pata, es decir, “tejido que junta las reservas” (GONZÁLEZ HOLGUÍN 1608: 280). Al lado derecho del sarcófago aparece por lo general un ave, en un caso dos, que muestra una semejanza muy clara con las aves que atacan a la tuerta y especialmente el sexo de ella en el desierto. Esta composición, por lo menos en la lógica nasca, sería un indicador de parentesco, ejemplificado en el hecho de que las aves picotean el sexo prominente de la tuerta de lo que resulta la descendencia.

En la misma lógica habría que considerar que algunas de las versiones de la entrega de *strombus* por F y J (DONNAN y McCLELLAND 1979: 16) en el templo de B muestre en el templo de éste no sólo monstruos *estrombus* en el techo, sino la cabeza de un ave en la parte delantera de su tocado, similar a la que lleva el ayudante J de F en el suyo.

La “tuerta” en el cuarto nivel de la botella se podría entender como una forma más extensa de lo expuesto en la conformación del sarcófago. Lleva por el lado de su cabeza el monstruo *estrombus* y por el lado izquierdo el papagayo. Si se considera la abertura de la pirámide mortuoria (figura 2) como una comunicación vertical con el mundo de arriba nocturno, ésta estaría representada en el caso de la botella por el ave *huaco* hembra en la parte superior.

Las hipótesis planteadas hasta aquí

La construcción de significados en la botella parte de la idea de opuestos complementarios, cuya conjunción crea seres o bienes nuevos. Los opuestos en la vasija discutida son dominados por lo nocturno, húmedo, subterráneo y femenino. Dentro de este ámbito se dan a su vez oposiciones complementarias, en donde lo masculino resulta supeditado.

En este sentido la “tuerta” del entierro, como personaje central de la construcción del sentido en la botella del MchAP, es una divinidad que se relaciona con lo subterráneo, lo húmedo, el mar, la noche y lo femenino. Estas cualidades parecen materializarse en la tierra húmeda y el mar. Posiblemente la “tuerta” una vez muerta en el desierto se desdoble en dos personajes. Uno de estos

personajes estaría ligado con la época húmeda del año y la siembra, que se entendería como una relación asociada entre géneros entre el agricultor masculino supeditado y la “tierra húmeda”.

Si la “tuerta” es la contraparte femenina extrema de la divinidad diurna, cabe la idea de que el dios F, que muestra en su tocado (de felino) estar paternalmente relacionado con la divinidad diurna, y en su cinturón de serpientes el estar maternalmente relacionado con una divinidad subterránea o nocturna (véase figura 26), pueda haber nacido de una relación entre la divinidad diurna y la “tuerta”. (Quizá se pueda interpretar la cima de la vasija de la “procesión” como la relación entre el felino padre y la madre que va a ser la “tuerta”; los signos que aparecen como una “S” invertida por lo general significan algo como “unión de contrarios en simetría en espejo”). Esto podría ser el móvil por el cual F y su ayudante J (que ostenta la cabeza de un cóndor en su tocado) aparezcan como actores principales en la secuencia de escenas del tema de “entierro”. La muerte de la “tuerta” sería un móvil para las acciones subsiguientes, incluyendo el entierro suntuoso, en el cual ellos aparecen tanto como los que persiguen, atan y sacrifican a los gallinazos, así como los que bajan el sarcófago a su tumba, como también los que hacen guardia al lado de la pirámide.



Fig. 26: La divinidad F frente a una divinidad nocturna que por el lado paternal –tocado– y por el lado maternal –cinturón– pertenece al mundo subterráneo (parte de DONNAN y McCLELLAND 1999: figura 5.17) .

Esta relación a su vez no solamente capacitaría al dios F para actuar de intermediador entre el dios A diurno y el dios B nocturno, sus peripecias en el mundo marino y el pasaje por el reino de los muertos, sino también explicaría su capacidad creadora y procreadora, como está debidamente explicitada en la pintura de la figura 27.



Fig. 27: El “tinku” entre el dios F y una mujer del cual nace un árbol con *ulluchu* y monos en el contexto general de la cosecha (DONNAN y McCLELLAND 1999: fig. 127).

Significativamente, esta pintura mostraría una relación inversa al “tinku” de la “tuerta” en relación con el hombre con el palo de plantar que tiene una condición inferior (figura 3). F en “tinku” con la mujer con la cual crea la abundancia de la cosecha es de un rango superior a ella. Así que la conjunción de géneros en el acto de plantar sería entre un agricultor común y una divinidad femenina subterránea y muerta, y la relación que precedería la cosecha sería entre una divinidad masculina y una mujer de rango inferior.

La comparación con otros ceramios “surrealistas” y las hipótesis planteadas

El Museo Nacional de Antropología, Arqueología e Historia de Lima (MNAAH) posee en su colección una serie de vasijas que se

relacionan directamente con la botella del MchAP discutida. Todas ellas muestran las formas irregulares que caracterizan a los ceramios llamados “surrealistas”. En la colección del MNAAH queda evidente que la irregularidad de las formas de este tipo de ceramios está relacionada con la apariencia de tubérculos (*solanum tuberosum*), o papas. Ya este hecho lo consideramos como una confirmación de la conclusión central, la asociación de la “tuerca” con la tierra húmeda y subterránea. Vamos a revisar brevemente algunas vasijas para discutir la cercanía simbólica con la botella analizada más arriba y para ampliar o confirmar algunas de las hipótesis planteadas a partir de ella y a partir de la escena de la “procesión”.

La botella MNAAH C-02921

La botella MNAAH C-02921 es la que tiene la relación más cercana con la vasija del MchAP.



Fig. 28: La vasija C-02921 (dib. Golte).

A diferencia del ordenamiento de las imágenes en el caso de la botella del museo chileno, el ceramio tiene un ordenamiento horizontal de grupos de imágenes (figura 29: A-F). Cada grupo en sí, sin embargo, puede tener un ordenamiento interno que trabaja con una oposición entre elementos superiores e inferiores. Los grupos de imágenes están esculpidos cada uno separado de por sí, pero

también en detalles y pintados. La relación entre escultura y pintura es tan estrecha que hay que suponer que el alfarero y el pintor eran una misma persona.



Fig. 29: El desarrollo de las escenas alrededor de la botella C-02921 (dib. Golte).

Casi todos los elementos simbólicos (la pareja de aves palmípedas invertidas —C—, el lobo de mar —B—, el *estrombus* —D—, el papagayo con las estrellas —F—, la raya) están presentes, y en lugar de la cola de zorro aparecen dos zorros. En vez de la pareja de la tuerta y el agricultor amarrado a ella aparece una mujer con pintura facial casi desnuda (con excepción de una tela alrededor del cuello) en una relación sexual explícita con un hombre de color opuesto vestido con turbante, camisa y una especie de pantalone- ta, que lleva una cinta con dibujos de estrellas en su cuello. Si consideramos a esta pareja como un símil de la relación de la tuerta con el agricultor, se implicaría que el acto de plantar efectivamente se entendería como una especie de relación sexual entre el agricultor y la tierra húmeda. La imagen más prominente de la vasija es quizá la asociación de los grupos de cara con añadidos A y B. La cara A no deja de tener una semejanza con la cara de la tuerta de la figura 3. Especialmente su presentación frontal, su nariz abultada con una raya subdividida en espacios horizontales y el hecho de que uno de sus ojos esté relacionado con la parte oscura y el otro con la parte clara, además de las gotas de humedad en la boca, indicarían esto. La cara A está relacionada con el cuerpo delantero de un animal con ojos redondos, cuyo cuerpo está puntea do.

Los ojos redondos se asemejan al del ser “oculado” en las culturas sureñas, relacionado con la tierra; pero también con el ser “oculado” en la estela de *Kuntur Huasi*, que muestra a este ser con un palo de plantar y por el lado opuesto a un ser con una cara dividida en mitad felínica y mitad simulada por una culebra. En la boca de esta cara A aparecen gotas, que además están remarcadas por estar relievadas, es decir, humedecidas.

Si la cara A estuviese relacionada con la tierra húmeda, es decir, lo que correspondería a tuerta y agricultor en la botella del MchAP, la cara B de alguna manera podría significar su otra cara relacionada con aspectos marinos y la oscuridad. Esto estaría indicado, por un lado, por la raya que se asocia con esta cara como el ser “oculado con manchas” con A, las estrellas nocturnas que salen de la boca, además de una gota de agua grande y relievada, a la cual está asociada una figura femenina ciega por el perfil que se ve. En la comisura de la boca algo deforme, de la cual salen las estrellas, la humedad y la mujer, aparecen dos zorros (figura 30).

El zorro inferior es marcado claramente como masculino, de ahí podemos inferir que el superior que no muestra tales señales es hembra. Es decir, habría, al igual como en las aves “*huaco*” en la cima de la botella del MchAP, una oposición de género en la cual la parte femenina ocupa la parte superior.

El grupo C está compuesto por dos aves palmípedas mutuamente invertidas, que entendemos como un paralelo con las aves “*huaco*” de la vasija del museo chileno. Tanto ellas como el *strombus* D simbolizarían claramente el mar y la noche. Así que la secuencia C y D representaría lo que es el lado marino de la botella chilena, con un *interface* entre tierra y mar en el grupo B, semejante al *interface* de su símil del MchAP en el tercer nivel, con la cola de zorro, la raya y la flor de loto. Por el lado opuesto se encontraría la tierra húmeda A, y las tierras bajas nocturnas F. De esta forma la copulación entre el agricultor nocturno y la divinidad húmeda —E— se ubicaría entre el lado marino y el lado tierra de la vasija.



Fig. 30: La boca de la cara B con estrellas, gota y ciega y los zorros en las comisuras (dib. Golte).

El grupo E ya lo hemos tomado como un símil de la relación entre agricultor y tuerta. Lo que nos induce a esta idea es, primero, el paralelismo entre las dos vasijas y también el tratamiento de la cara de la mujer quien muestra un signo escalonado en la cara y en la nariz (quizá la banda sobre la nariz de la tuerta de la fig. 3 y en la cara A es un intento de mostrar este escalonamiento de frente).

El grupo F estaría relacionado con las tierras bajas, con el papagayo y, como también B que se encuentra en el lado opuesto de la vasija, con el mundo de transición entre los opuestos mar-tierra, simbolizado por el lobo de mar, de la boca del cual aparecen estrellas y el ave marina (ganso) palmípeda que se encuentra más cerca de las escenas de mar.

La papa “tuerta” MNAAH C-02924

Esta vasija (C-02924) a primera vista simplemente parece ser una botella en forma de un tubérculo excepcionalmente grande. Pero es un tubérculo que tiene ciertas características especiales, tiene un “hijo “ en la espalda, tiene una oreja con un arete grande, tiene un ojo tuerto prominente, una nariz y una boca dentada.

Esta botella muestra de manera excepcional la representación de la “tuerta” como tubérculo. El gollete de color crema está situado encima del cuerpo de forma “surrealista”, forma que en este caso parece propia de una papa. Sobre el cuerpo de la vasija apare-



Fig. 31: La vasija de la papa “tuerta” C-02924; revés, perfil izquierdo, perfil derecho (dib. Golte).

recen a primera vista los “ojos” típicos del tubérculo. Sin embargo, cuando se observa la vasija de frente y del perfil izquierdo aparece una cara con un ojo tuerto abultado, una nariz igualmente abultada, que quizá permite entender el porqué en los dibujos frontales de la “tuerta” la nariz siempre aparece como especialmente ancha. La intencionalidad de la composición resulta evidente cuando se observa la oreja con un arete grande y la boca dentada. Los detalles de la cara tuberculiforme son relievados. Los ojos son acentuados con una pintura crema, especialmente el ojo ciego saliente. El perfil derecho a su vez ubica a la botella claramente como íntimamente emparentada con las otras representaciones de la tuerta. La pintura sobre el perfil derecho muestra un ave marina palmípeda. Ésta está dibujada sobre el cuerpo marrón-rojizo con pintura crema, las formas del ave no están relievadas en el cuerpo del ceramio.

La “tuerta” en esta representación lleva sobre su espalda un anexo también tuberculiforme que insinúa una semejanza con un felino con ojos y dentadura.

Un tubérculo con enfermos de uta y animales C-02922

Este ceramio pertenece al mismo grupo. Tiene básicamente la forma de un tubérculo, probablemente (*ipomaea batatas*). Una de sus

caras muestra simplemente la superficie de un tubérculo en cuya parte superior aparece una cara con una pintura en forma de bigote, y un tatuaje en forma de cruz que está aplicado en las mejillas y sobre la nariz y el mentón de la cabeza. En la figura 31 aparece en la parte superior a la derecha en la imagen que muestra a la salamandra y el lobo de mar. Esta cara con tatuaje muestra ojos que parecen con vista. El cuerpo de este personaje se reduce a una mancha blanca debajo de la cabeza. Su pelo está esculpido y pintado a la vez; como todas las figuras en esta vasija, ostenta el mismo peinado como el agricultor en la botella del MchAP.



Fig. 32: La vasija de la papa con enfermos de uta C-02922; perfil izquierdo, perfil derecho (dib. Golte).

A su derecha se encuentra un cuerpo invertido, cuya cara muestra elementos de leishmaniasis, así como también otro personaje humaniforme echado en esta botella con el cual también comparte una vestimenta adornada con círculos marrones sobre un fondo blanco y rayas sobre la camiseta que aparece en ambas vistas de la figura 32. El cuerpo invertido ostenta un palo de plantar en su mano derecha. Hay una cuarta cara humana que no muestra tan pronunciadamente signos de la uta; es una cabeza envuelta en tela, sin cuerpo en la parte izquierda superior de la vista ofrecida a la derecha de la figura 32.

En el espacio inferior del tubérculo, en el frente esbozado en la figura 32 (derecha), aparecen dos seres en una posición mutuamente invertida. En el caso de la superior, con rayas, se trata de

un lobo marino que aparece en casi todas las representaciones discutidas hasta aquí. El animal inferior es, con un alto grado de certeza, una especie de salamandra con piel oscura y puntos cremas sobre todo el cuerpo. Sus ojos, y también la representación del cuerpo, insinúan que se trata del mismo ser “oculado” que aparece como apéndice superior del grupo A de la figura 29 (C-02921).

Entre los cuerpos con leishmaniasis (vista izquierda de la figura 32) aparece prominentemente un ave marina palmípeda, con un cuerpo punteado a manera de estrellas sobre un fondo crema.

Si bien esta botella tuberculiforme no muestra un ordenamiento tan claro como los otros, sí ostenta el ámbito marino (ave y lobo de mar como animal en el límite entre tierra y agua) y el de la tierra húmeda misma, tanto en los personajes invertidos con leishmaniasis como en la salamandra “oculada”. Y agrega a estos elementos, como un elemento simbólico más, a los enfermos quienes se vinculan con la temática por el palo de plantar que sostiene uno de ellos.

De hecho ésta y otras vasijas son un signo evidente de que el gran grupo de vasijas moche que representan enfermos, ciegos, tuertos, personas con leishmaniasis, tullidos, se relacionan con el mundo subterráneo, el mundo de los muertos, y la divinidad femenina “tuerta”.

Una vasija con asa estribo (C-03114)



Fig. 33: La vasija de la papa con asa estribo C-03114
perfil izquierdo, frente, perfil derecho (dib. Golte).

La asociación de los tubérculos con la leishmaniasis y la divinidad femenina, que la hemos llamado tuerta, aparece con alta fre-

cuencia en los ejemplares que hemos podido examinar. La botella C-03114 del MNAAH tiene un asa estribo que es menos frecuente en el grupo que estamos discutiendo. Muestra en una posición prominente un personaje con una cara desfigurada por la uta.

La botella, a diferencia de la anterior, es esculpida y su cuerpo tiene básicamente el color crema, sólo las caras o parte de las caras y algunas líneas que acentúan los campos salientes del tubérculo y los contornos de brazos y del ave son de un color marrón rojizo, al igual que el asa. La vasija muestra una serie de elementos que ya conocemos por medio de las botellas anteriormente discutidas. El brazo de la camisa del personaje superior con leishmaniasis muestra un dibujo de las dos pirámides invertidas oscuras que aparecía en el nivel superior de la botella del MchAP. Al igual como en el ceramio C-02921 (figuras 28 y 29 A y B) muestra dos caras femeninas prominentes con rasgos que permiten interpretarlas como las dos caras de las divinidades asociadas con la tierra húmeda y el mar, en las cuales se desdobra la tuerta. Una de un color más claro, semejante a la cara B en la figura 29, situada debajo de la persona con uta (figura 33 izq. y frente), y otra con una cara color marrón oscuro asociada con un ave marina (figura 33, der.). Ambos personajes muestran la nariz abultada asociada con este personaje, y están situadas al mismo nivel en la construcción de la vasija. El ave marina se encuentra en una posición de adoración por el lado derecho de la cerámica.

Una papa que muestra la relación entre felino y culebra (C-02930)

También este ceramio de asa estribo tiene como forma básica un tubérculo y muestra la misma irregularidad de las formas que caracteriza a las otras vasijas. Es especial, sin embargo, en cuanto a los personajes representados, y nos hace recordar al personaje femenino en el polo superior de la escena de la procesión, personaje que está asociado con un felino (figura 19). Habíamos propuesto que se podría tratar de la “tuerta” relacionada con el progenitor de la divinidad F, ya que éste ostenta en su tocado un felino y en



Fig. 34: La vasija de la papa con felino y culebra (C-02930)
frente derecho, perfil izquierdo (dib. Golte).

su cinturón culebras que relacionan a su madre con el mundo subterráneo. Esta suposición explicaría el lugar de la “tuerta” en la construcción narrativa de la iconografía mochica y la intervención del dios F a partir del hallazgo de ella en el desierto, así como las luchas para restaurar el orden entre las dos divinidades complementarias y opuestas (A y B). Habíamos visto que la hipótesis pueda resultar cierta no sólo en la capacidad de F de moverse tanto en el espacio subterráneo, el mar, el reino de los muertos, sino también en el paralelismo invertido entre la relación de la tuerta con el agricultor en el momento de la siembra y F con una mujer en el momento de la cosecha abundante (figura 27).

La vasija muestra de una manera muy sugerente una relación muy estrecha entre un felino y una culebra (*botrox nasuta*) venenosa. Ella con su cabeza se encuentra al pie del felino pero su cuerpo, algo sujetado por las garras sobredimensionadas del puma (?), pasa por la cara de éste su lado derecho, detrás de él; sube por el lado izquierdo y su cola, típica de la especie *botrox*, aparece nuevamente al frente exactamente encima de la cabeza felínica. La escena muestra, por un lado, una relación estrecha para con el reino de los muertos, el felino sostiene una calavera con sus garras, y paralelo al cuerpo de la culebra encontramos en el lado derecho una escena relievada y pintada que muestra a cuatro esqueletos: uno como una especie de guía, dos de cargadores de una litera, y un cuarto con un tocado en forma de ave en el anda (figuras 34 y

35). De hecho, el muerto en el anda con un tocado de ave marina relaciona esta vasija también con el ámbito marino.



Fig. 35: La escena de los muertos con litera (C-02930);
lado derecho, (dib. Golte).

Hay dos personajes más en esta composición, por un lado un mono agachado en la parte superior, encima de la cabeza del puma, al lado de la cola de la culebra. Este mono se relaciona con el dios F ya que aparece, por ejemplo, en la figura 27 en el árbol de la cosecha abundante (y en general está ligado, no sólo en moche, sino también en nasca y otras culturas costeñas, con la fertilidad y la humedad); pero también lo conocemos de algunas de las versiones del tema del entierro, como un elemento esculpido sobre el asa estribo de los ceramios. Por ello se trata de un elemento que une a la “tuerta” con el dios F.

El segundo personaje que aparece como parte de una de las abultaciones del tubérculo muestra un personaje con mostacho, que no lleva otro elemento identificatorio, salvo que vemos el signo en “v” encima de su cabeza (figura 36 der.), que es interpretado como una de las fisuras del tubérculo, como el diadema del personaje con mostacho. En este caso tendría los elementos identificatorios del dios marino (D) con su tocado en forma de v. Como este personaje además lleva culebras en su cinturón, su parentesco con la “tuerta” por el lado materno, al igual como la del dios F, justificaría su aparición en este contexto.

Epílogo

Por la serie de los ceramios discutidos, las hipótesis formuladas a partir del análisis de la botella del MchAP y del ceramio de la procesión resultan confirmadas y ampliadas. Con esto, la importancia de la “tuerta” como una divinidad central mochica, relacionada con la tierra húmeda y el mar, queda evidenciada. De hecho, su importancia explicaría más coherentemente su papel en la narrativa moche y el porqué las imágenes moche del tema del entierro son elaboradas con tanta destreza artística. No solamente la calidad, sino también la imaginería y algunos elementos que quedan sin explicación en la interpretación de las vasijas pertinentes, como los monos en las asas, resultaría más claro.

Referencias bibliográficas

- BAUER, Brian S. *El desarrollo del estado inca*. Cusco, Centro Bartolomé de las Casas (CBC), 1996.
- BAUMANN, Max Peter (Ed.). *Kosmos der Anden: Weltbild und Symbolik indianischer Tradition in Südamerika*. München, Diederichs, 1994.
- BAUMANN, Max Peter (Ed.). *Cosmología y música en los Andes*. Fráncfort, Madrid, Vervuert & Iberoamericana, 1996.
- BAUMANN, Max Peter. “Andean music, symbolic dualism and cosmology”. En Max Peter BAUMANN 1996: 15-66.
- BEREZKIN, Yuri. Areal Distribution of Mythological Motifs, Peopling of the New world. Sankt Petersburg: <http://www.geocities.com/berezkin_yuri/>. 2000>.
- BONAVIA, Duccio. *Los Gavilanes: mar, desierto y oasis en la historia del hombre (Precerámico peruano)*. Lima, COFIDE, 1982.
- _____. *Perú: Hombre e Historia: De los orígenes al siglo xv*. Lima, Edubanco, 1991.
- BOUYSSÉ CASSAGNE, Terése. “Urco and Uma: Aymara concepts of space”. En MURRA; WACHTEL y REVEL 1986: 201-227.
- BROWMAN, David L. “Trade Patterns in the Central Highland of Peru in the First Millenium B. C.”. En *World Archaeology*, 1974, 6: 322-329.

- BROWMAN, David L. "Tiwanaku: Development of Interzonal Trade and Economic Expansion". En D. L.; R. L. BURGER y M. A. RIVERA BROWMAN (Ed.), *Social and Economic Organization of the Prehispanic Andes*. Oxford, B.A.R., 1984, pp. 117-142.
- BURGER, Richard L. *Emergencia de la Civilización en los Andes*. Lima, UNMSM, 1992.
- _____. *Chavin and the Origins of Andean Civilization*. Londres, Thames and Hudson, 1995.
- CAMINO, Alejandro. "Trueque, correrías e intercambios entre los quechuas andinos y los piro y machiguenga de la montaña peruana". En María ROSTWOROWSKI *et al.* (Ed.), *Organización económica en los Andes*. La Paz, HISBOL, 1989, pp. 103-135.
- CANZIANI AMICO, José. *Asentamientos humanos y formaciones sociales en la costa norte del Antiguo Perú*. Lima, INDEA, 1989.
- CASTILLO BUTTERS, Luis Jaime. *Personajes míticos, escenas y narraciones en la iconografía mochica*. Lima, Fondo Editorial de la Pontificia Universidad del Perú (PUCP), 1989.
- COOK, Anita. *Wari y Tiwanaku: entre el estilo y la imagen*. Lima, PUCP, 1994.
- CORDY-COLLINS, Alana Kathleen. *An Iconographic Study of Chavin Textiles from the South Coast of Peru*. Ph. D., Los Ángeles, University of California, Archaeology, 1976.
- CUNOW, Heinrich. *El sistema de parentesco peruano y las comunidades gentilicias de los Incas*. París, Le Livre Libre, 1929.
- DONNAN, Christopher B. y Donna McCLELLAND. *The Burial Theme in Moche Iconography*. Dumbarton Oaks, Washington, D. C., Studies in Pre-Columbian Art and Archaeology 21, 1978.
- _____. *Moche Finesline Painting: its Evolution and its Artists*. Los Ángeles, UCLA Fowler Museum, 1999.
- DUVIOLS, Pierre. *La lutte contre les religions autochtones dans le Pérou colonial: L'extirpation de l'Idolatrie entre 1532 et 1660*. Lima, IFEA, 1971.
- ESCALANTE, Carmen y Ricardo VALDERRAMA. *La doncella sacrificada: mitos del valle del Colca*. Arequipa, UNSA-IFEA, 1997.
- ESPINOZA SORIANO, Waldemar. *Artesanos, transacciones, monedas y formas de pago en el mundo andino, siglos XV y XVI*. Lima, Banco Central de Reserva, 1987.
- FLORES OCHOA, Jorge (Ed.). *Pastores de puna: Uywamichiq punarunakuna*. Lima, Instituto de Estudios Peruanos (IEP), 1977.

- GOLTE, Jürgen. *La racionalidad de la organización andina*. Lima, IEP, 1980.
- _____. *Los Dioses de Sipán I. Las aventuras del Dios Quismique y su ayudante Murrup*. Lima, IEP, 1993.
- _____. "Methode und Wahrnehmung: Probleme beim Verständnis der Moche-Vasenmalerei". En Axel SCHÖNBERGER y Klaus ZIMMERMANN (Eds.), *De orbis hispani linguis litteris historia moribus. Festschrift für Dietrich Briesemeister zum 60. Geburtstag*. Fráncfort del Main, Domus Editoria Europea. Band 2, 1994a, pp. 1139-1151.
- _____. *Los Dioses de Sipán II. La rebelión contra el Dios Sol*. Lima, IEP, 1994b.
- _____. *Iconos y narraciones. La reconstrucción de una secuencia de imágenes moche*. Lima, IEP, Fuentes e Investigaciones para la Historia del Perú 10, 1994c.
- _____. "Nuevos actores y culturas antiguas". En Julio COTLER (Ed.), *Perú 1964-1994: Economía, Sociedad y Política*. Lima, IEP, Perú Problema, 1995, pp. 135-148.
- _____. "Una paradoja en la investigación etnohistórica andina". En BAUMANN 1996: 519-531.
- _____. "Las formas de generación de sentido en los cuerpos de iconos moche y nasca". En Universidad de Lima (Ed.), *I Encuentro Internacional de Peruanistas. Estado de los estudios histórico-sociales sobre el Perú a fines del siglo XX*. Tomo II, Lima, Universidad de Lima, Unesco, Fondo de Cultura Económica, 1998, pp. 55-106.
- _____. *Die Nasca-Ikonographie*. Zurcú, Museum Rietberg Zurcú, 1999.
- _____. "Zur Bedeutung von Fernhandelsbeziehungen in der Geschichte der Anden". En BÖTTCHER, Nikolaus y Bernd HAUSBERGER (Ed.), *Dinero y negocios en la historia de América Latina*. Fráncfort, Madrid, Vervuert-Iberoamericana, 2000, pp. 19-38.
- _____. *Cultura, racionalidad y migración andina*. Lima, IEP, 2001.
- GOLTE, Jürgen y Annemarie HOCQUENGHEM. "Seres míticos y mujeres: interpretación de una escena moche". En Centro Europeo de Coordinación de Investigación y Documentación en Ciencias Sociales (Ed.), *Table ronde sur les collections précolombiennes dans les musées européens*. Wien., 1984, pp. 91-112.
- GONZÁLEZ HOLGUÍN, Diego. *Vocabulario de la lengua general de todo el Perú llamada lengua Qquichua*. Ciudad de los Reyes, Francisco del Canto, 1608.

- HAAS, Jonathan; Shelia POZORSKI y Thomas POZORSKI (Ed.). *The Origins and the Development of the Andean State*. Cambridge, Nueva York, New Rochelle, Melbourne, Sydney, Cambridge University Press, 1987.
- HOCQUENGHEM, Anne Marie. *Iconografía mochica*. Lima, PUCP ediciones, 1987.
- _____. *Para vencer la muerte. Piura y Tumbes, raíces en el bosque seco y en la selva alta-horizontes en el Pacífico y en la Amazonía*. Lima, CNRS, IFEA, INCAH, 1998.
- HYSLOP, John. *Qhapaqñan, el sistema vial incaico*. Lima, INDEA, 1992.
- ISELL, William H. and K. SCHREIBER. "Was Huari a State?" En *American Antiquity*. 1978, 43(3): 372-389.
- KAULICKE, Peter. *Los orígenes de la civilización andina* Lima, Brasa, (Historia General del Perú I), 1994.
- KEATINGE, Richard W. (Ed.). *Peruvian Prehistory: an Overview of Pre-Inca and Inca Society*. Cambridge, Nueva York, New Rochelle, Melbourne, Sidney, Cambridge University Press, 1988.
- KOLATA, Alan. *The Tiwanaku: Portrait of an Andean Civilization*. Cambridge & Oxford, Blackwell, 1993.
- KURELLA, Doris. *Handel und soziale Organisation im Andenraum*. Bonn, Mundus, 1993.
- KUTSCHER, Gerdt V. "Ceremonial 'Badminton' in the Ancient Culture of Moche (North Peru)". En *Proceedings of the 32th International Congress of Americanists*. Copenhagen, Munks Gaard, 1956, pp. 422-432.
- _____. *Norperuanische Gefäßmalereien des Moche-Stils*. Bonn, Materialien zur Allgemeinen und Vergleichenden Archäologie 18, 1983.
- LANGENBAEK, Carl Henrik. *Mercados, poblamiento e integración étnica entre los Muiscas, siglo XVI*. Bogotá, Banco de la República. 1987.
- LANNING, Edward P. *Peru before the Incas*. Englewood Cliffs, Prentice-Hall, 1967.
- LAURENCICH MINELLI, Laura (Ed.). *Die Ahnvölker der Inka und das Inka-Reich*. Zurcú, U. Bär, 1994.
- LE GOFF, Jacques. *History and Memory*. Nueva York, Columbia University Press, 1992.
- LECHTMAN, Heather. "El Bronce Arsenical y el Horizonte Medio". En Rafael VARÓN y Javier FLORES ESPINOZA (Eds.), *Arqueología, antropología e historia en los andes: Homenaje a María Rostworowski*. Lima, IEP/BCRP, 1997, pp. 153-186.

- LIESKE, Bärbel. *Mythische Erzählungen in den Gefäßmalereien der altperuanischen Moche-Kultur. Versuch einer ikonographischen Rekonstruktion*. Bonn, Holos Verlag, 1992.
- LOUNSBURY, Floyd. "Some aspects of the inca kinship system". En MURRA, WACHTEL y REVEL 1986: 121-136.
- LUMBRERAS, Luis G. *Arqueología de la América Andina*. Lima, Milla Batres, 1981.
- LYON, Patricia J. *Female Supernaturals in Ancient Peru*. Berkeley, Nawpa Pacha 16, 1978.
- MAC NEISH, Richard. "The Beginning of Agriculture in Central Peru". En A. REED (Ed.), *Origins of agriculture*. The Hague, Paris, Chicago, Mouton, 1977, pp. 753-780.
- MARCOS, Jorge G. "Desarrollo de la navegación prehispánica en las costas del pacífico americano". En Pilar GARCÍA JORDÁN *et al.* (ed.), *Las raíces de la memoria: América Latina, ayer y hoy, quinto encuentro debate*. Barcelona: Universidad de Barcelona, 1996, pp. 117-145.
- MARTÍNEZ, Gabriel. "Saxra (diablo)/Pachamama; música, tejido, calendario e identidad entre los Jalq'a". En BAUMANN 1996: 283-322.
- MEYERS, Rodica. "*Cuando el sol caminaba por la tierra*". *Orígenes de la intermediación kallawayá*. Dr. phil, Berlín, Freie Universität Berlin, FB Altertumswissenschaften, 1997.
- MORRIS, Craig and Adriana VON HAGEN. *The Inka Empire and its Andean Origins*. Nueva York, Londres, Paris, Abbeville Press, 1993.
- MOSELEY, Michael Edward. *The Maritime foundations of Andean Civilization*. Menlo Park, Calif., Cummings, 1975.
- MOSELEY, Micael E. y Alana CORDY-COLLINS (Ed.). *The Northern Dynasties: Kingship and Statecraft in Chimor*. Washington D. C., Dumbarton Oaks, 1990.
- _____. *The Incas and their Ancestors*. Londres, Thames & Hudson, 1992.
- MRÓZ, Marcin. *Los runa y los wiraquca: La ideología social andina en la tradición oral quechua*. Varsovia, Universidad de Varsovia, Centro de Estudios Latinoamericanos, 1992.
- MURRA, John. *Formaciones Económicas y Políticas del Mundo Andino*. Lima, IEP, 1975.
- _____. *La organización económica del estado inca*. México D. F., siglo XXI, 1978.

- MURRA, John. *El mundo andino: población, medio ambiente y economía*. Lima, PUCP, IEP, 2002.
- MURRA, John V.; Nathan WACHTEL y Jacques REVEL. *Anthropological History of Andean Polities*. Cambridge, París, Cambridge University Press & Editions de la Maison des Sciences de l'Homme, 1986.
- NETHERLY, Patricia J. "Out of Many, One: The Organization of Rule in the North Coast Polities". En MOSELEY y CORDY-COLLINS 1990.
- NÚÑEZ, Lautaro y Tom S. DILLEHAY. *Movilidad giratoria, armonía social y desarrollo en los Andes Meridionales: Patrones de tráfico e interacción económica*. Antofagasta, 1995.
- ONUKI, Yoshio. "Una perspectiva del período formativo de la sierra norte del Perú". En LOHMANN, Guillermo; Richard BURGER *et al.* (Eds.), *Historia de la cultura peruana* Tomo I, Lima, Fondo Editorial del Congreso del Perú, 2000, pp. 103-126.
- PACHACUTI YAMQUI SALCAMAYHUA, Juan de Santa Cruz. *Relación de las antigüedades deste reyno del Pirú*. Madrid, Biblioteca de Autores Españoles CCIX, 1968.
- PARSONS, Jeffrey R. y Charles M. HASTINGS. "The Late Intermediate Period". En Richard W. KEATINGE (Ed.), *Peruvian Prehistory*. Cambridge, Nueva York, New Rochelle, Melbourne, Sidney, Cambridge University Press, 1988, pp. 190-229.
- PÄRSSINEN, Martti. *Tawantinsuyu: The Inca State and Its Political Organization*. Helsinki, Suomen Historiallinen Seura, 1992.
- PLATT, Tristan. "Mirrors and maize: the concept of yanantin among the macha of Bolivia". En MURRA; WACHTEL y REVEL 1986.
- QUILTER, Jeffrey. *Life and Death at Paloma: Society and Mortuary Practices in a Pre-ceramic Peruvian Village*. Iowa City, University of Iowa Press, 1989.
- _____. "The Moche Revolt of the Objects". En *Latin American Antiquity*. 1(1): 42-65, 1990.
- RAVINES, Roger. *Panorama de la arqueología Andina* Lima, IEP, 1982.
- _____. *Las culturas preincas. Arqueología del Perú*. Lima, Brasa, Historia General del Perú II, 1994.
- RAYMOND, J. Scott. "The Maritime Foundations of Andean Civilization: a Reconsideration of the Evidence". En *American Antiquity*. 1981, 46: 806-821.
- _____. "A view from the Tropical Forest". En KEATINGE 1988: 279-300.

- RETUERTO, Iria. *La imagen del Entierro en la Iconografía Mochica*. M.A., Berlín, Freie Universität Berlin, Instituto Latinoamericano, 2002.
- RICK, John. *Prehistoric Hunters of the High Andes*. Nueva York: Academic Press, 1980
- RICK, John W. *Cronología, Clima y Subsistencia en el Prececerámico Peruano*. Lima, INDEA, 1983.
- ROSTWOROWSKI DE DIEZ CANSECO, María. *Historia del Tahuantinsuyu*. Lima: IEP, 1988
- SCHLINGLOFF, Dieter. "Erzählung und Bild. Die Darstellung von Handlungsabläufen in der europäischen und indischen Kunst". En *Beiträge zur Allgemeinen und Vergleichenden Archäologie*. 1982, 3: 87-213.
- SELER, E. "Die buntbemalten Gefäße von Nazca im südlichen Peru und die Hauptelemente ihrer Verzierung". En *Gesammelte Abhandlungen zur Amerikanischen Sprach- und Altertumskunde*. Berlín, Behrend & Co., 1923, pp. 169-338.
- SHADY SOLÍS, Ruth. "Sociedades del Nororiente Peruano durante el Formativo". En *Pachacamac*. Lima, Museo de la Nación, 1992, I(1): 21-48.
- _____. "La época Huari como interacción de las sociedades regionales". En *Revista Andina*. Cusco, Centro Bartolomé de las Casas, 1988, 11(año 6, n.º 1): 67-134
- _____. *La ciudad sagrada de Caral-Supe en los albores de la civilización en el Perú*. Lima, UNMSM, 1997.
- SHIMADA, Izumi. *Pampa Grande and the Mochica Culture*. Austin, University of Texas Press, 1994.
- STANISH, Charles. *Ancient Andean Political Economy*. Austin, University of Texas Press, 1992.
- SZEMINSKI, Jan. *Un kuraca, un dios y una historia*. Jujuy, (ICA) UBA/MLAL, 1987.
- TAYLOR, Gerald. *Ritos y tradiciones de Huarochirí del siglo XVII*. Lima, IEP, 1987.
- TELLO, Julio C. *Paracas. Primera Parte*. Lima, Museo Nacional de Antropología y Arqueología, 1959.
- TORERO, Alfredo. "El comercio lejano y la difusión del quechua. El caso de Ecuador". En *Revista Andina*. Cusco, 1984, 4 (año 2, n.º 2): 367-402.
- TROLL, Carl. Die geographischen Grundlagen der andinen Kulturen und des Inkareiches. *Ibero-Amerikanisches Archiv*. Berlín, 1931, v(3): 1-37.

VALDERRAMA FERNÁNDEZ, Ricardo y Carmen ESCALANTE GUTIÉRREZ. "Mitos y leyendas de los quechuas del sur del Perú (Apurímac-Cusco)". En *Debates en Antropología*. Lima, PUCP, Departamento de Ciencias Sociales, 1978, 2: 125-135.

"ApuQorpuna (visión del mundo de los muertos en la comunidad de Awkimarca)". En *Debates en Antropología*. Lima, PUCP, Departamento de Ciencias Sociales, 1980, 5: 233-269.

WILSON, David. "Of maize and men: a critique of the maritime hypothesis of state origins on the coast of Peru". En *American Anthropologist*. 1981, 83: 93-120.

ZUIDEMA, Reiner Tom. *Reyes y guerreros: ensayos de cultura andina*. Lima, Fomciencias, 1989.