The background of the book cover is a dense, repeating pattern of Moche iconography. It features various figures, including warriors with spears and shields, deities with elaborate headdresses, and animals like birds and dogs. The style is characteristic of Moche metalwork or pottery designs.

**Jürgen Golte**

# **MOCHE**

**Cosmología y Sociedad**

*Una interpretación iconográfica*

**IEP** Instituto de Estudios Peruanos

**dbc** centro  
bartolomé  
de las casas

- © JÜRGEN GOLTE
- © IEP INSTITUTO DE ESTUDIOS PERUANOS  
Horacio Urteaga 694, Lima 11, Perú  
Tel. (511) 332-6194 / 424-4856  
Email: publicaciones@iep.org.pe  
www.iep.org.pe  
Serie: Fuentes e Investigaciones para la Historia del Perú, 18
- © CENTRO DE ESTUDIOS REGIONALES ANDINOS BARTOLOMÉ DE LAS CASAS  
Pasaje Pampa de la Alianza 164, Cuzco, Perú  
Telf. (5184) 245656 / 245415  
www.cbc.org.pe  
Serie: Archivos de Historia Andina, 45

ISBN : 978-9972-691-91-1  
ISSN : 1019-4487

Impreso en el Perú  
Primera edición, abril 2009  
1,500 ejemplares

Hecho el Depósito Legal en la  
Biblioteca Nacional del Perú N° - 2009-03986

Registro del Proyecto Editorial en la  
Biblioteca Nacional del Perú N°: 10801000900209

Diagramación y Diseño de Carátula: Gonzalo Nieto Degregori

*Prohibida la reproducción total o parcial de las características gráficas de  
este documento por cualquier medio sin permiso de los editores*

GOLTE, JÜRGEN

*Moche cosmología y sociedad: una interpretación iconográfica.* Lima, CBC;  
IEP, 2009. (Fuentes e Investigaciones para la Historia del Perú, 18) (Archivos  
de Historia Andina, 45)  
ICONOGRAFIA; CULTURA MOCHICA; COSMOVISION ANDINA; NARRACIONES  
MOCHICA; RITOS MOCHICA; PINTURA MOCHICA; ESCULTURA MOCHICA;  
CERAMICA MOCHICA, SEMANTICA PRECOLOMBINA; PERU

W/01.04.03/F/18

Para  
Tania, Adrián, Melissa,  
Milena, David, Daniel y Diego.

BOTELLA DE ASA ESTRIBO  
(ME BERLÍN VA 18099) (dib. Golte)

### 3. Un modelo de las características de la cosmovisión mochica

Cuando tratamos de entender la comprensión del mundo que los moche expresan en sus imágenes, hay una amenaza constante de que nuestro imaginario (no somos mochica) invada nuestro modo de observación. En el capítulo precedente hemos visto que la investigación iconográfica moche ha sido encausada desde el principio por formas de representación etnocéntricas ajenas a las tradiciones andinas de representación, y que hemos utilizado en buena cuenta imágenes construidas según nuestros cánones de representación y comprensión como punto de partida de lo que la gente de la costa norte peruana –hace alrededor un milenio y medio– producía para que fuera comprendido y utilizado por miembros vivos y muertos de sus sociedades en sus contextos sociales y rituales. Podemos asumir que la cosmovisión de ellos difería sustancialmente de la nuestra, su hábitat difería marcadamente del nuestro, y sus formas de categorización del mundo eran ajenas a las que nosotros pudiéramos tener.

En algunos aspectos podemos reconstruir o comprender las características de su hábitat y sus formas de utilización. Esta comprensión es necesaria, ya que es un correlato del imaginario mochica expresado en sus pinturas y esculturas, pero visiblemente esto no es suficiente. Los mochica conocían de manera muy precisa su entorno natural, y parece que han tenido un conocimiento del mundo más allá de sus territorios en los Andes Centrales y la Amazonía adyacente. En muchas imágenes hay elementos que hacen referencia a este hábitat y su desarrollo cíclico. Así que una condición para avanzar en la comprensión de las formas de expresión moche es que tenemos que disponer de un conocimiento de la naturaleza y el ritmo de sus cambios. Sin embargo, los moche no construían imágenes “realistas”, en nuestra acepción de la palabra, de la naturaleza en la cual vivían, o no ilustraban, a manera de una fotografía, escenas de su vida. Hay que ser consciente de ello, ya que, especialmente las imágenes mochica, pervaden la literatura sobre los Andes como ilustraciones de la “vida diaria precolombina”. Pueden ser imágenes de su hábitat y pueden ser imágenes de acontecimientos, pero si lo son, son vistas y expuestas según lógicas de exposición y categorización que simplemente no son nuestras.

El trabajo de la iconografía y de la iconología de los últimos decenios ha partido en menor o mayor medida de esta comprensión. Las controversias en este sentido giran en torno a un debate sobre cómo llegar a conocer estas lógicas de exposición y de categorización. Si bien nuestra intención es partir de los objetos moche y analizarlos en el sentido que nos revelen, gracias a la riqueza del mundo expuesto en innumerables imágenes, por medio de una comprensión sistemática en relación con su lógica inherente, permanece

la posibilidad de que nuestro imaginario invada nuestra comprensión sistemática, así como lo hemos tratado de mostrar en los métodos de transposición de las imágenes en el capítulo precedente. Es más, como ya hay una historia larga de análisis de imágenes moche, no solo nuestro imaginario puede interferir con nuestra percepción, sino también los resultados de investigaciones previas que nos han parecido convincentes o cuyos resultados están presentes en nuestra mente porque las hemos revisado.

Así que pensamos que es conveniente exponer de manera abstracta cómo entendemos estas "lógicas de exposición y categorización" ahora, para que no aparezcan solo en nuestras aseveraciones y discusiones implícitamente, sino para que sea accesible a la duda y a la crítica en su conjunto. No pensamos que lo que vamos a exponer es fidedigno, sino que se trata de un modelo que se nutre, por un lado, de una observación pormenorizada y en parte sistemática de objetos moche de varios decenios. También influye en su elaboración un conocimiento de larga duración de los hábitats de la costa norte peruana, y no solo de ella, sino de los Andes Centrales desde Bolivia hasta el Ecuador.

El trabajo etnológico y etnográfico, así como el etnohistórico, junto con las lecturas relacionadas con éstos, en este mismo espacio, igualmente de larga duración, influyen en nuestra percepción y lo valoramos bastante ya que consideramos que el pasado descrito especialmente por personajes como Guamán Poma de Ayala o Juan de Santa Cruz Pachacuti Yamqui Salcamayhua, así como el presente de las poblaciones andinas, a pesar de todas las reelaboraciones, los cambios de las centurias transcurridas, no quitan que las poblaciones andinas de hoy o del siglo XVI estén más cerca de lo que pueden haber pensado los moche. Somos conscientes de la distancia histórica, sabemos de la historicidad de los fenómenos, no queremos confundir el presente con el pasado, pero es innegable que las lógicas de manejo de comprensión de un habitante actual de Nara en el Japón están más emparentadas con las lógicas que contribuyeron a la construcción de la ciudad de Heijo, la primera capital nipona en el año 710, en el mismo sitio, así como un habitante centroeuropeo actual, sépalo o no, está viviendo en una sociedad que en muchos elementos sigue siendo heredera cultural del imperio romano o de otras culturas que se desarrollaron en el camino al presente. Así como el habitante de Nara puede ubicar en su cosmovisión la imagen del gran Buda Rushana de bronce dorado al verla, o cuelga mensajes escritos para los espíritus en los templos Shinto de Heijo, o como nosotros manejamos sin discutirlo muchos conceptos del derecho romano, organizamos festividades en carnavales que hacen memoria de las saturnalias romanas, o festejamos una Navidad pervadida por los símbolos de las fiestas del solsticio de invierno germanas, los habitantes de los Andes Centrales se mueven en unas culturas que están impregnadas de pasados reelaborados.

Así que de esta multitud de fuentes hemos elaborado un modelo, que utilizamos como referencia en la discusión de las imágenes. Este modelo debe partes importantes a los trabajos previos de Tom Zuidema y Tristan Platt, también a los de Annemarie Hocquenghem y a las discusiones que hemos tenido con Rodolfo Sánchez, en relación con el modelo que él utilizó en su trabajo sobre "Apus de los Cuatro Suyus". Quizás nuestra parte más importante en ello es la idea de que la gente en los Andes no solo tiene una percepción

circular del tiempo, y maneja en los campos más diversos homologías con las categorías binarias utilizadas en la subdivisión del tiempo derivadas de la pareja humana, sino que en este manejo binario de categorías está centralmente presente la idea de la reproducción. No solo hay construcción en el sentido del *yanantin*, de la simetría en espejo, de mitades opuestas y complementarias, sino que la idea central en ello es que hay, por lo general, un encuentro ordenado de los opuestos complementarios con fines de reproducción. Dicho de otra forma, el pensamiento de los moche no carece de una idea sobre la historia, pero la plantea en términos parentales. El presente se deriva de una reproducción constante en encuentros de opuestos complementarios en el pasado y de la misma forma piensan que surge el futuro. De esta manera el ritual moche destinado a permitir y fomentar esta reproducción para el futuro, es esencial para ellos. Solo así ellos y sus descendientes, así como todos los elementos del cosmos, se gestarán apropiadamente.

El modelo ha sido desarrollado a lo largo del camino de análisis de las imágenes moche, así que no ha sido una herramienta previamente construida. Es en este sentido un resultado que nos permite exponer con más coherencia los hallazgos. Vamos a discutir brevemente las características de este modelo, que sigue siendo una hipótesis que no está en desacuerdo con el material revisado y expuesto en este trabajo.

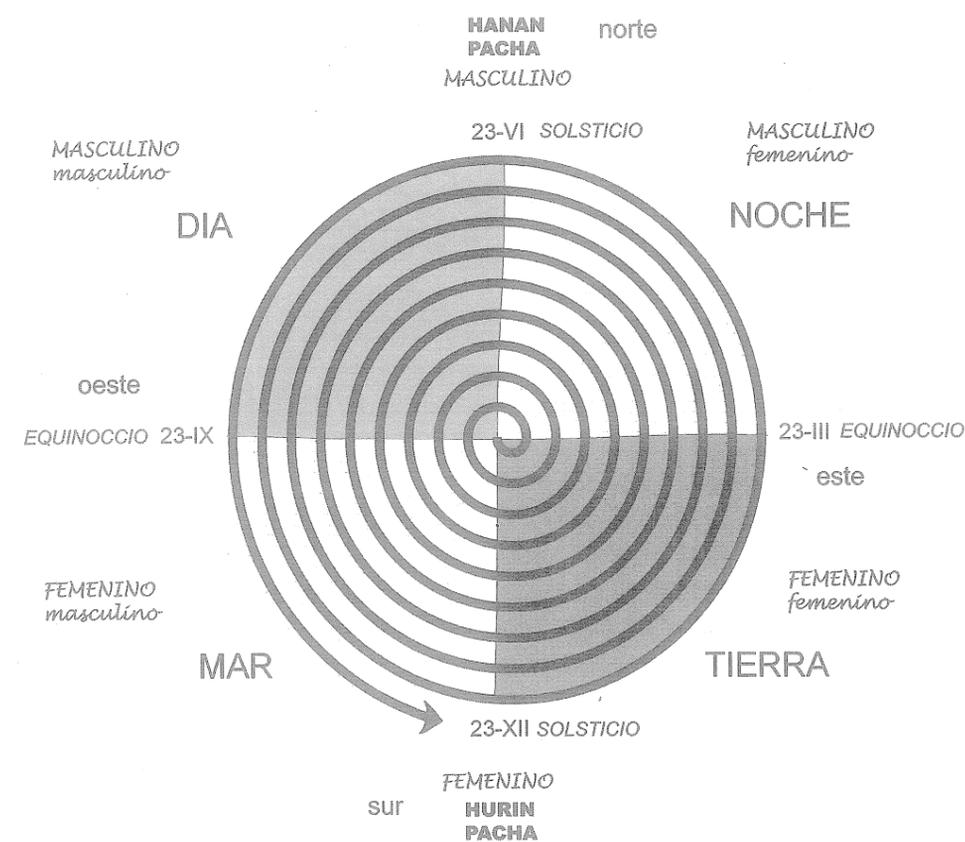


Fig. 3.1: Un modelo de la interrelación entre categorías de género, de espacio, y de tiempo para la comprensión de los objetos moche (orig. Golte).



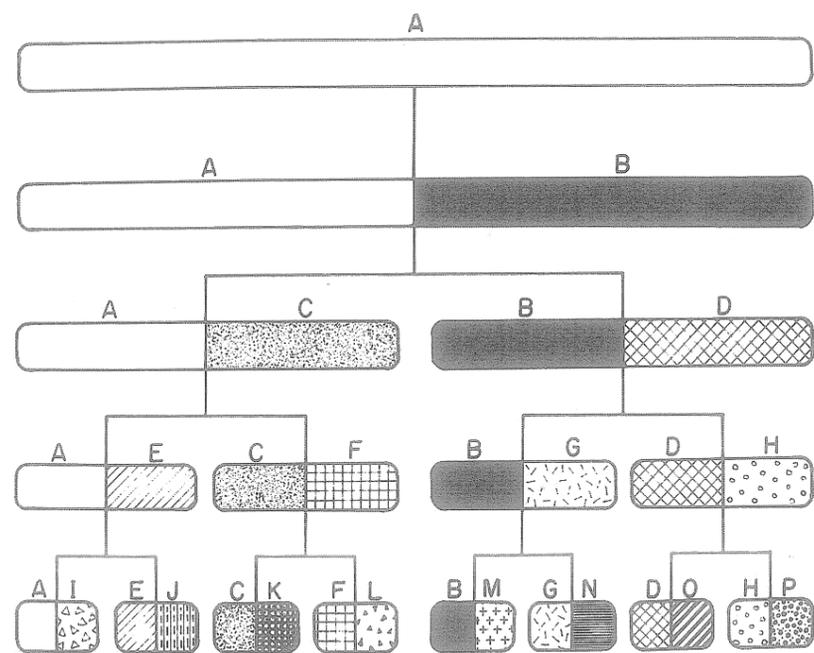


Fig. 3.3: Un esquema de la organización de las jefaturas de la costa norte del siglo XVI (según Netherly 1990: 464).

Es más, en realidad el modelo de tiempos y espacios reproductivos no excluye a los humanos. La sociedad moche se ubica en su jerarquización y sus categorías sociales en este modelo. Añadimos un esquema de Patricia Netherly de la organización social en la costa norte peruana en el siglo XVI para hacer más explícita esta correlación (figura 3.3). Netherly (1990: 463) comenta el esquema como sigue:

"...There are several features that characterize the North Coast variant of Andean socio-political organization. First, at every level the parcialidades or polities are grouped in pairs as ranked moieties, and the heads of these moieties are also grouped in ranked pairs at each level. Thus, when the relative ranking or hierarchy of the lords is known or can be inferred, the position of the groups they headed – and the socio-political organization – can be deduced. Such a system results in the nesting of allegiances and affords the highest-ranking lords direct access to human energy through groups at lower levels of organization that are directly subject to them, but not to all the energy available at these lower levels. In like fashion, it gave the higher-ranking lords access to the leadership and administrative skills of the lower ranking-lords subject to them..."

El modelo muestra que existe una especie de diarquía que relaciona las categorías sociales y parentales en el modelo cosmológico. El sistema de parentesco es bilineal y por lo tanto permite comprender a los actores de acuerdo a su relación para con categorías complementarias y opuestas. Es decir, las categorías sociales y parentales se inscriben en la cosmología. Esto conduce a que a los diversos grupos sociales y los jerárquicos les correspondan tanto un rol específico en los rituales a lo largo del tiempo, como también

a que los sitúe espacialmente o a que los ligue con fenómenos naturales de una manera específica. De esta forma la cosmología fundamenta la jerarquía y el orden social al adscribir a cada grupo parentalmente a una categoría temporal y espacial. En este sentido el arte moche sitúa a los actores, humanos y no humanos, en un esquema de parentesco bilineal que expresa esta concepción. Las formas de expresión de estas homologaciones y adscripciones sociales por lo general se representan en símbolos que a su vez son comprensibles ya que remiten al observador a las categorías temporales y espaciales, o ligan a escenas y actores con fenómenos que en los ciclos naturales muestran una temporalidad marcada.

La figura 3.4 muestra de una manera muy explícita la relación entre el mundo de arriba diurno y el de abajo, representados en las divinidades respectivas. De su relación nace el árbol de los frutos *ulluchu*.



Fig. 3.4: La Divinidad Intermediadora diurna en un tinku con la Diosa de la Tierra (dibujo según foto en Donnan y McClelland 1999: 127, desarrollo plano redibujado según desarrollo plano ahí mismo) (dib. Golte).

La composición de la imagen en la superficie de la vasija muestra muy bien la utilización de los espacios. En el lado frontal A se produce la relación entre los dos actores. El árbol nace directamente de los sexos unidos. Este árbol pasa por el polo entre los entronques del asa estribo al lado opuesto (C) de la botella. De esta forma los campesinos que cosechan en unas canastas los frutos tirados por los monos, son beneficiados por el *tinku* divino. En la posición lateral (B) debajo del asa estribo aparecen los *ulluchu* que están asociados con el sexo masculino, y en el lado opuesto los frutos del *ishpingo*, que a su vez se asocian con el sexo femenino y el mundo de abajo; en la misma posición aparecen dos vasijas, por un lado una fuente acampanada como ofrenda del mundo de abajo para el de arriba, y al lado más cerca de la pareja, una botella de asa estribo que a su vez es un signo de encuentro entre los opuestos. Resulta visible el paralelismo entre el asa estribo y el árbol, que en este caso son expresiones paralelas del beneficio del encuentro entre los opuestos.

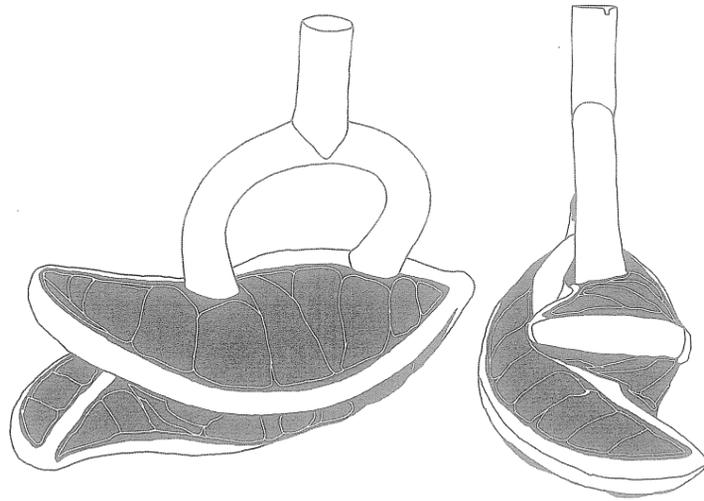


Fig. 3.5: Dos pacaes que han crecido excepcionalmente en par (ME, Berlín VA 13064) (dib. Golte).

Por la misma razón la representación de pares "excepcionales" resulta bastante frecuente en las imágenes moche. Un buen ejemplo se puede apreciar en la figura 3.5. Ahí hay dos vainas de *pacae* (*Inga sp.*), una adherida a la otra. Un fenómeno de este tipo es una manifestación de *tinku*. Hasta hoy frutos u otros objetos con estas características son considerados símbolos de fertilidad en la Sierra Central. En este sentido, mas allá del hecho de que el *pacae* esté asociado con la Divinidad Lunar, el cerámico puede ser considerado una

réplica en arcilla de un fenómeno considerado de esta manera, especialmente porque el asa estribo expresa el encuentro entre dos objetos opuestos y complementarios.

### La construcción de homologías

Por cierto nosotros como observadores ajenos a la concepción mochica del universo tratamos de adecuar nuestra percepción a nuestras categorías y a nuestro ordenamiento del mundo. La vasija VA 17656 del Museo berlinés (figura 3.6) es particularmente interesante en este contexto, ya que muestra la forma en la cual los artesanos mochica construían homologías entre ámbitos que en nuestros sistemas clasificatorios pertenecen a categorías completamente diversas. La botella representa por un lado un pato de pico ancho, y al mismo tiempo es un fruto *ulluchu*, el que aparece como fruto cosechado por los monos en el árbol que nace de la relación entre la Divinidad de la Tierra y el Dios Intermediador visible en la figura 3.4.

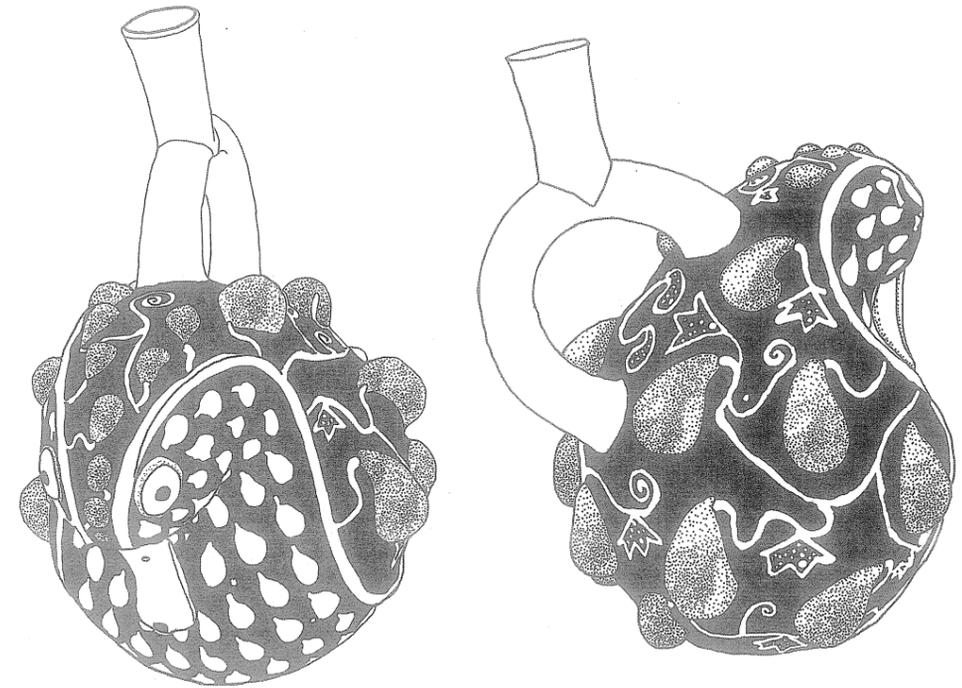


Fig. 3.6: La vasija VA 17656 que representa un pato de pico ancho y un ulluchu (ME, Berlín) (dib. Golte).

Tanto el pato de pico ancho como el fruto *ulluchu* son asociados estrechamente con el lado masculino del mundo de abajo, nocturno y marino, que, en líneas generales y en oposición al mundo de arriba, tiene connotaciones femeninas. El pato mismo es mostrado como masculino porque aparece como guerrero en una serie de representaciones, de la cual la más famosa quizás sea la vasija escultrada excavada en la Huaca de la Luna (Uceda et alii 1994: 290; Uceda 2001: 60). Pero también en otros contextos, como en la pintura de la figura 3.7, la pintura al presentarlo como guerrero lo identifica como masculino, y su patrullaje sobre las olas nocturnas lo asocia claramente al mar que está relacionado más con el lado masculino de la noche, la que de por sí tiene más connotaciones femeninas. El fruto *ulluchu* aparece con insistencia en asociación con divinidades masculinas, y personas del lado nocturno marcadamente masculinos, como por ejemplo en los cinturones de guerreros, y no con las femeninas; al igual que los caracoles marinos y terrestres (figura 3.8), es muy prominente también en los atributos del Señor de Sipán.

Si vemos la vasija de la figura 3.6 encontramos en este sentido una construcción muy lograda de masculinidad asociada al mundo de la oscuridad. En primer lugar tenemos un pato de pico ancho que al mismo tiempo tiene la forma de un *ulluchu*. En segundo lugar vemos que del cuerpo del pato nacen unas enredaderas con frutos escultrados de *ulluchu* de un tono rojizo que difiere algo del color marrón del cerámico. Finalmente vemos que el pecho del ave nuevamente tiene plumas menores pintadas en la forma de *ulluchu*.



Fig. 3.7: Botella que representa a patos de pico ancho patrullando como guerreros encima del mar nocturno amenazante, muestra en el polo norte una constelación –Orión– que parece estar asociada con el mismo pato (dib. Golte, según McClelland 1990: 97).

Así como podemos observar la interrelación entre el mar, la noche, la masculinidad y el pato de pico ancho, el fruto *ulluchu* se asocia con el ambiente húmedo de la selva amazónica que también está categorizado como perteneciente al mundo de abajo. La generación y la cosecha de estos frutos se puede observar en la figura 3.4. Lo mismo aparece en la vasija de la figura 3.8 que igualmente retrata al mono, que tiene connotaciones de masculinidad relacionada con el mundo húmedo, recolecta los frutos en unas redecillas. Y finalmente podemos observar en la figura 3.9. las gradas del templo de una divinidad subterránea nocturna masculina adornadas con el mismo fruto.



Fig. 3.8: Botella de un pico que representa un mono en la cosecha de los frutos *ulluchu* (MNAAH, Lima) (dib. Golte).



Fig. 3.9: Detalle de una pintura de la secuencia del entierro que muestra la entrega de *Strombus* a una Divinidad masculina del mundo subterráneo. Las gradas de la pirámide muestran imágenes de *ulluchu* que también se encuentran por encima del *Strombus* entregado. (Dib. según Donnan y McClelland 1979: 17).

Pero también encontramos vasijas como la de la figura 3.10 que presenta a dos frutos de *ulluchu* en pareja, lo que se tiene que comprender como un potenciamiento de sus características masculinas.

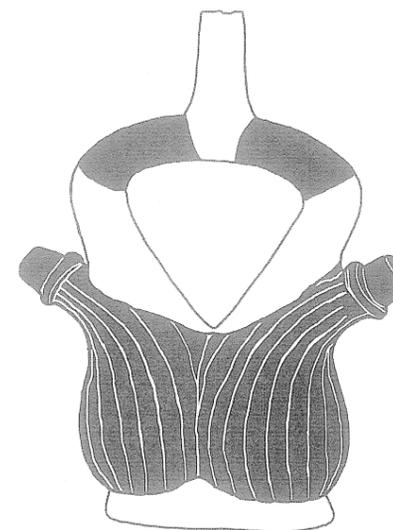


Fig. 3.10: Botella de asa estribo cuyo cuerpo es formado por una pareja de *ulluchu* (Museo Larco, Lima ML002444) (dib. Golte).

Se ha generalizado el nombre de *ulluchu* para los frutos representados y ha surgido un debate amplio sobre la identidad botánica de este fruto. Wassén (1987) lo identifica como *Carica candicans*, otra especie del género de la papaya, que según él tiene ingredientes anticoagulantes y por lo tanto hubieran tenido importancia en sacrificios humanos y el consumo de sangre humana en tales sacrificios. Parece que Larco adoptó la palabra de la identificación que hicieran sus peones de la costa norte del fruto representado. De ahí resultaría aventurado identificarlo por su etimología.

Pero no deja de ser sugerente la relación cercana entre *ulluchu* por un lado y *urucu* por el otro. *Urucu* es el nombre que se utiliza en la Amazonía para la *Bixa orellana*, del fruto

de la cual se produce el *achiote*, que se utilizaba en los Andes precolombinos como colorante rojo. Había un comercio intenso desde la Amazonía y los Llanos de Moxos con este colorante convertido en panecillos. El fruto es una cápsula loculicida de 3,5-4 cm. de longitud, rojiza, cubierta de espinas. De las espinas contenidas en ellas se produce el colorante. Es por lo menos sugerente que el color rojo se asocia muy estrechamente con el mundo subterráneo. Sin embargo, McClelland et alii (2007: 149) publican la foto de un fruto arqueológicamente excavado (de 2.9 cm. de largo) que tiene todas las características del fruto pintado. Desgraciadamente no ofrecen una identificación botánica de él.

Así que podemos observar en la figura 3.4 la imbricación total de una especie botánica con una especie de animal. Sin embargo, no hay que pensar que para los moche la imagen hubiera sido una forma ingeniosa de juntar objetos diversos alejados conceptualmente, sino, por el contrario, es una forma artísticamente muy lograda de juntar objetos que pertenecen para ellos a la misma categoría y, por lo tanto, la imagen resulta ser un potenciamiento de un concepto de masculinidad en el mundo de la oscuridad, como bien es observable en la figura 3.9.

#### 4. Las divinidades mayores y su descendencia

El orden del mundo aparece de manera abstracta y esquemática en la iconografía mochica, pero igualmente en forma de seres que representan a las partes del universo y que presiden a los espacios opuestos, las alternancias de las estaciones y del día y de la noche. No cabe duda de que para los moche existía una serie de "seres de poder" que poblaban sus mitos y los esquemas de un mundo construido en oposiciones complementarias entre los espacios y tiempos. La forma más simple de reconocer en las pinturas y esculturas a los "seres de poder" (*kamaq* en quechua) o a las divinidades, es por medio de los atributos con los cuales aparecen en los íconos, ante todo una boca pintada o esculpura como fauces con colmillos. A pesar de que una serie de estudios (Berezkin 1980, 1983; Lieske 1992) han empezado a clasificar a los personajes "divinos" o "de poder", se ha mantenido en la literatura, y más aún en las exposiciones en los museos, una idea bastante vaga sobre las divinidades moche. Sin embargo, si uno quiere entender la lógica de las representaciones es imprescindible su identificación y la de sus atributos.

Quizás uno de los errores mayores en esta tarea haya sido el de Rafael Larco que aceptó la denominación *Ai-Apaec* que los trabajadores de su hacienda dieran a representaciones de personajes que mostraban uno de los atributos –fauces felínicas con colmillos pronunciados– que denotaban un "ser de poder". *Ai-Apaec* efectivamente es una voz *muchik* utilizada en la cristianización temprana de los habitantes de la costa norte para denotar al Dios cristiano como un "hacedor" o "creador". Los rezos de los predicadores cristianos (de la Carrera) utilizaban este vocablo para referirse a la Divinidad de los españoles de forma que en lo subsiguiente se convirtió en una palabra genérica para "Dios". Larco pensó que el vocablo era fruto de una larga tradición *muchik* y asumió que todos los seres que sus trabajadores llamaban con esta voz eran una misma divinidad. Por consiguiente tildó a seres diversos con colmillos ("de poder") con este apelativo. La influencia de sus escritos contribuyó a que no se hiciera esfuerzos de clasificación sistemática de las divinidades mochica. Hoy (2008), por ejemplo, en el Museo de Tumbas Reales de Lambayeque, en el cual se conserva los restos de diversos dignatarios moche excavados en Sipán, que claramente están relacionados con divinidades mochica, hay un uso indiscriminado de este apelativo.

Así que los esfuerzos de Berezkin (1980; 1983) y posteriormente de Lieske (1992) han sido un gran avance. Nosotros en los años '90 utilizamos una clasificación que en su mayor parte correspondía a las identificaciones de Lieske para reconocer a los actores que

aparecen en las escenas pintadas. El problema mayor de las categorizaciones de Lieske (1992) surge del carácter narrativo de los íconos moche. Su intento se basaba ante todo en una identificación por atributos. Mediante la seriación de representaciones de un actor, su procedimiento daba lugar a que se pudiera reconocer también algunas de las variantes de tales divinidades. Sin embargo, la identificación por agrupaciones pautadas de atributos resulta problemática frente a la variación inherente a los personajes a lo largo de las exposiciones que se hace sobre sus obras. Como en amplia medida las representaciones son pinturas que forman parte de narraciones, en las cuales los seres de poder se transforman y cambian de aspecto según el avance del mito, un mismo personaje puede resultar difícil de identificar en los momentos diversos de sus peripecias. Para el lector cristiano este fenómeno es perfectamente conocido. Cristo al nacer en Belén muestra otros atributos que cuando está crucificado en el Gólgota. Así las divinidades mayores cambian de aspecto y de atributos conforme avanzan los mitos expuestos en imágenes. El mismo hecho condujo a Lieske a una modificación de sus escritos e identificaciones originales que trató de tomar en cuenta tales transformaciones. Sin embargo, este segundo intento tuvo menos difusión, quizás porque ella, siguiendo a Schellhas (1904), simplemente los clasificó en su primer intento con letras del alfabeto y en el segundo con una combinación de letras y números.

El segundo problema de las identificaciones de Lieske (1992) radica en que ella partió en amplia medida de las pinturas moche. Salvo en casos muy contados utilizó imágenes de divinidades esculpidas y esto solo en seres de poder, de los cuales también disponía en pinturas. Esta también es una de las razones por las cuales no hemos querido seguir consecuentemente con sus apelativos, ya que en las imágenes esculpidas aparece un número considerable de seres que no los encontramos en el registro pintado.

Hemos mantenido en este trabajo, en algunos casos, las letras que Lieske utilizó en su primer esquema (Lieske 1992, Golte 1994), pero finalmente nos pareció más inteligible para el lector el uso de nombres. Especialmente porque el conjunto de imágenes permite delimitar claramente los campos de acción de las divinidades dentro de la cosmología. Así que al Dios A de Lieske (1992) lo denotamos como "Divinidad Diurna" asociada con el mundo de arriba, el día y la estación seca. A la Divinidad F en la mayoría de los casos la llamamos el "Dios Intermediador", porque es una divinidad omnimoda que primariamente se relaciona con el mundo del día y la superficie terrestre, pero pasa en sus confrontaciones y alianzas por todos los cuadrantes del mundo moche. La Divinidad C o "Divinidad Lunar" comparte con él la característica que no solo puede aparecer de día y de noche, sino también en el mundo subterráneo. La Divinidad D o "Dios del Mar" tiene el ámbito de acción más circunscrito, el mar que forma parte del mundo de abajo. La Divinidad B de Lieske es más discutible. La mayoría de las imágenes que presenta de ella son representaciones del Dios Búho. El búho, sin embargo, es supeditado jerárquicamente al Dios de la Vía Láctea: El Dios Búho en esta posición, si bien de forma más activa, se asemeja al Dios Águila, que es un servidor del Dios Diurno. El resto de los personajes de Lieske, con excepción de la iguana J, que es casi tan omnimoda como la Divinidad Intermediadora, ya que es acompañante de ella, son mayormente seres que aparecen en contextos concretos y son animales antropomorfizados. Hemos preferido denominarlos con apelativos de los

animales de los cuales han sido derivados, ya que en realidad se trata de un universo más amplio que el identificado por Lieske.

Entre los animales antropomorfos, que más claramente aparecen asociados a las divinidades mayores y a aquellos animales y plantas que han sido presentados sin atributos humanos, si bien algunas veces con marcadores simbólicos que los ubican más claramente en la cosmovisión mochica, hay una continuidad sin límites definidos. Esta indefinición radica precisamente en la característica básica de la cosmovisión mochica, que está organizada como un mundo de seres descendientes de los seres primordiales. En este sentido cualquier planta y cualquier animal, tenga especialmente signos simbólicos adscritos o no, tiene su lugar en la cosmovisión. Esto vale también para los humanos. Ellos llevan marcadores más diversificados de su ubicación social, especialmente los hombres que aparecen con indumentaria guerrera. Los identificadores de mujeres son mucho más pocos. Son fácilmente reconocibles las mujeres sacerdotizas. Sin embargo, hay en general una cantidad limitada de mujeres en el universo de las imágenes mochica, especialmente en lo que se refiere a su representación en pinturas de línea fina. En las representaciones del mundo de abajo, lo que incluye también las imágenes en relieve estampadas, son más frecuentes. Son particularmente interesantes en este contexto las imágenes del reino de los muertos. En ellas hay hombres, mujeres y niños, y no muestran la preponderancia de hombres que hay en las pinturas de línea fina.

En una creación parental del mundo existente todo es sagrado. La diferencia que aparece en las imágenes moche es por un lado la representación de un mundo fundacional y, por otro, de un mundo derivado que llega a formar parte del presente moche, que incluye a los muertos. Pero nuevamente no hay un límite claro entre lo uno y lo otro. Las divinidades fundacionales y sus representantes están presentes en cualquier presente y actúan sobre él. Apartar el mundo fundacional como un mundo cerrado nuevamente resultaría ser un error etnocéntrico, al cual nos induce nuestro pensamiento impregnado profundamente por la categorización que culminó en la separación entre lo físico y lo metafísico propia del siglo de las luces.

Así la discrecionalidad moche en sus representaciones reside más bien en que privilegian seres –plantas, animales y objetos– que según sus concepciones son particularmente significativos en su explicación del universo. De esta forma ninguna imagen carece de significado cosmológico. A lo largo de nuestras exposiciones vamos a mostrar esta continuidad cosmológica ordenada en el contexto de la discusión de cada pieza. Habría que analizar por qué en el contexto de una naturaleza bastante compleja los moche en sus imágenes privilegian algunas plantas y animales específicos. En líneas muy generales la respuesta es que los seres privilegiados coinciden en su temporalidad y en su ubicación en espacios determinados con el orden cósmico mochica y sus ideas sobre la oposición y complementariedad entre espacios y tiempos.



Fig. 4.1: La Divinidad Diurna (detalle de Kutscher 1983: 267).



Fig. 4.2: La Divinidad Nocturna o el Dios de la Vía Láctea (B) (Museo Larco, Lima ML013669) (dib. Golte).



Fig. 4.3: La Divinidad de la Tierra (dib. Golte) (detalle de botella del MCHAP, Santiago).

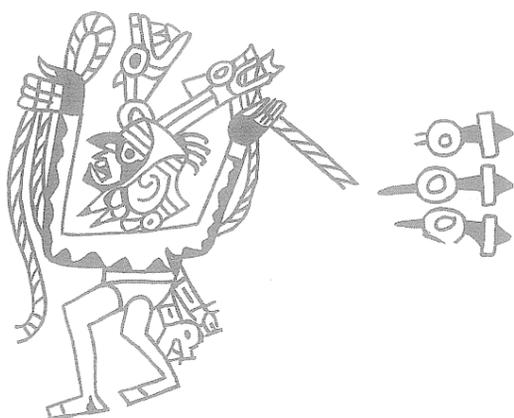


Fig. 4.4: La Divinidad del Mar (detalle de Kutscher 1983: 320).



Fig. 4.5: La Diosa Lunar (detalle de Kutscher 1983: 320).

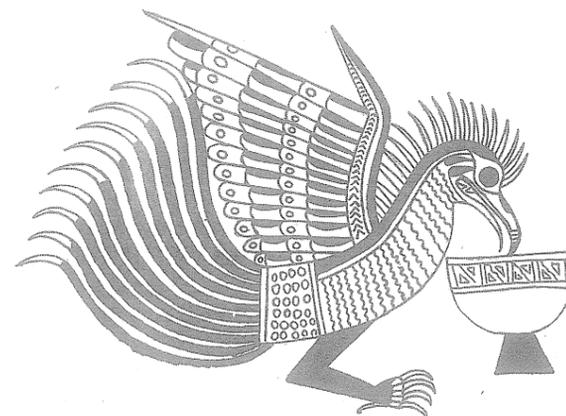


Fig. 4.6: La Divinidad Águila (detalle de Kutscher 1983: 198).



Fig. 4.7: El Dios Búho (Kutscher 1983: 191).



Fig. 4.8: La Divinidad Intermediadora (detalle de Kutscher 1983: 283A).



Fig. 4.9: La Iguana sostiene a la Divinidad Intermediadora junto con un ave marina (Kutscher 1983: 276).

El orden de los dioses corresponde al esquema de cuatripartición expuesto en los acá-pites anteriores. Hay una Divinidad Diurna del mundo de arriba, que aparece como un ser con rayos transportado en un anda cargado por aves diurnas (figura 4.1). Igualmente hay una Divinidad Nocturna del mundo de arriba, que por lo menos en la época húmeda es representado por la vía láctea o como divinidad cargadora de la vía láctea (figura 4.2). En el mundo de abajo hay por un lado una divinidad femenina, que es una Divinidad de la Tierra (figura 4.3) y, finalmente, relacionado con ella hay un Dios del Mar (figura 4.4), que pertenece al mundo de abajo. Parece que las dos divinidades del mundo de arriba se alternan en el poder. Mientras la Divinidad Diurna parece ser la que domina la época seca, la Divinidad de la Vía Láctea al parecer preside la época húmeda. Esta misma, durante la época seca, reside en las Lomas.

Tres de estos seres de poder son masculinos, con excepción de la Divinidad de la Tierra que es femenina. Pero también en el mundo de arriba reside una divinidad femenina, que es la Diosa Lunar (figura 4.5). Al parecer ella se relaciona en una parte del año con la Divinidad Diurna, que probablemente se manifiesta en el sol, mientras en la otra parte del año estaría relacionada con la Divinidad Nocturna, es decir la de la Vía Láctea.

Si bien las divinidades mayores tienen su ubicación espacial como hemos dicho, hay que ver que se desplazan entre los espacios del modelo cosmológico según las épocas del año. La Divinidad Diurna desaparece en la noche y tampoco es muy visible para los habitantes de la costa norte en el período que va del solsticio de junio al equinoccio de setiembre. Al parecer los moche asumían que en estos períodos las divinidades referidas se ubicaban en el mundo de abajo, con una temporalidad invertida. La Divinidad Nocturna que se ubicaba en la Vía Láctea a partir del equinoccio de setiembre no era visible para los moche durante el día, ni en la época en la cual los valles de la costa norte se cubrían con una densa capa de nubes, especialmente entre el solsticio de junio y el equinoccio de setiembre. Es de suponer que los moche asumían que en aquella época la Deidad Nocturna se incorporaba en las Lomas y, por esto, frecuentemente, la representan sea sentada en una pirámide entre las colinas con su vegetación característica o de modo tal que las mismas colinas formaban su cuerpo. Esto lo consideraban probablemente porque las Lomas tienen un ciclo hídrico inverso en comparación con los valles, su vegetación florece y reverdece gracias a la humedad nocturna que se condensa de las nubes que las envuelven precisamente en la época seca de los valles. Por otro lado, la Divinidad Lunar también parece desplazarse de su cuadrante propio del mundo nocturno de arriba al mundo diurno de arriba a partir del equinoccio de setiembre. Finalmente, aparece también en el mundo de abajo, quizás en un ciclo noche-día inverso al del desplazamiento de la Divinidad Solar. La Divinidad Intermediadora probablemente se ubicaría originalmente en el punto liminal entre el mundo de arriba diurno y la superficie de la tierra, pero, como veremos más adelante (cap. 13), también se desplaza al mundo de abajo, por el mundo marino y el mundo nocturno. De esta forma se hace presente en todos los ámbitos.

Todos estos cambios espaciales en el tiempo deben de haber sido altamente significativos para los diversos grupos de los moche, no solo porque significaban potencialmente encuentros entre fuerzas opuestas y complementarias, sino porque eran momentos en los cuales se tenía que reforzar a los seres supremos, es decir eran épocas para ofrendarles. Esto a su vez tiene que haber tenido un aspecto de responsabilidades y enfrentamientos intrasociales, ya que los grupos sociales se sentían vinculados parentalmente con las mismas Divinidades en grados de parentesco diversos.

Hemos visto en la cultura Nasca que las divinidades andinas están emparentadas entre ellas. En Nasca esto se expresa en los personajes ante todo por medio del tocado en la cabeza en cuanto al linaje del padre y del antifaz en relación con el linaje materno (Golte 2002). En Cupisnique, Chavín y también en Tiwanaku las relaciones de parentesco se expresan paternalmente por el tocado y maternalmente por el cinturón. En moche se utiliza los mismos elementos, adicionalmente hay otros indicadores menores, pero no se los afija con la misma consistencia como las nombradas. Así que, por ejemplo, la Diosa

Lunar se caracterizaría por culebras en su tocado, al igual que el Dios de la Vía Láctea. Mientras tanto el Dios Diurno (figura 4.1) como la Divinidad Intermediadora (figura 4.8) tienen un felino en su tocado, y la última es caracterizada por las culebras en su cinturón, al igual que el Dios de la Vía Láctea (figura 4.2).

Tanto las Divinidades Nocturna y Diurna masculinas tienen intermediarios. En el caso de la Diurna es un águila (figura 4.6), mientras el Dios Búho (figura 4.7), como intermediario del Dios de la Vía Láctea, parece haber alcanzado una mayor visibilidad y es más activo. En comparación, el mismo dios aparece mucho menos como un ser actuante. El Dios Diurno tiene además en el Dios Intermediador (figura 4.8) a un personaje que parece estar afiliado con él por el lado paterno, pero descendería por la línea materna, simbolizado tanto por sus orejeras en forma de cabeza de culebra como por su cinturón de culebras de una divinidad subterránea. El Dios Intermediador a su vez tiene un ayudante, la iguana (figura 4.9) y un acompañante, que es un perro manchado.

Como podemos apreciar, ya entre las divinidades mayores hay alrededor de ellos una gran cantidad de ayudantes y servidores (figura 4.10). En muchos casos el entorno de personajes secundarios permite una identificación, especialmente cuando el personaje en cuestión cambia de aspecto y atributo en los contextos narrativos.

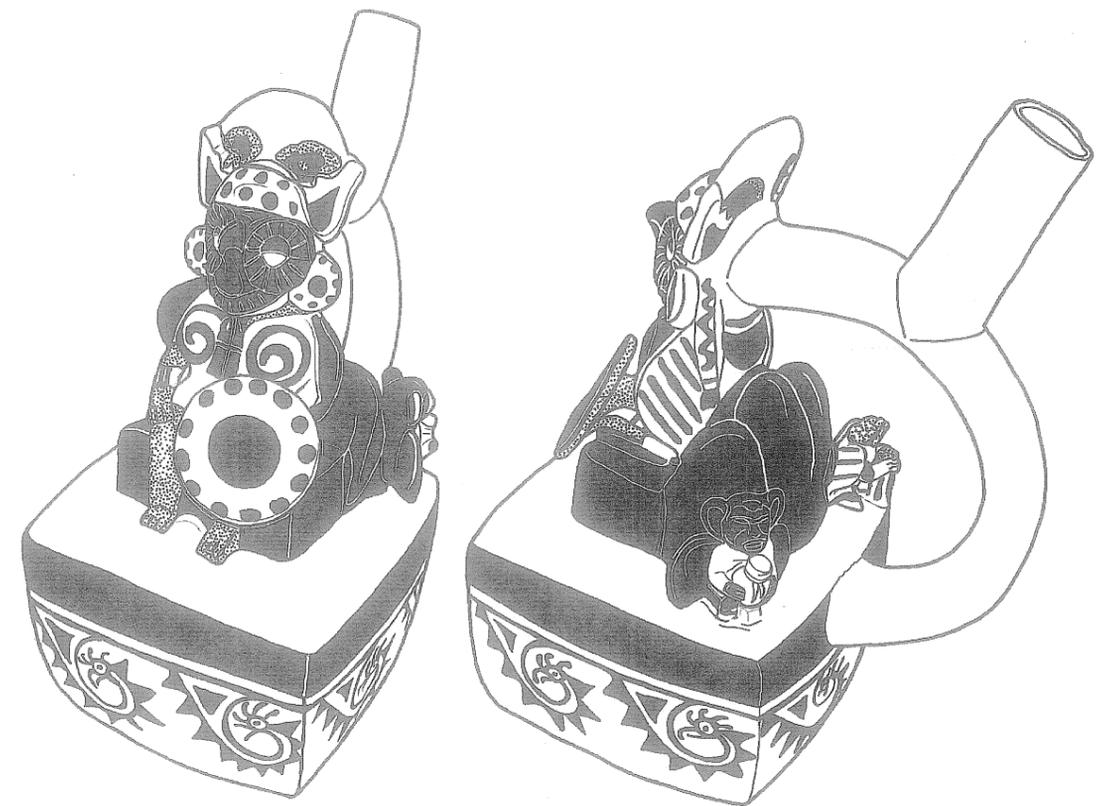


Fig. 4.10: El Dios Búho sobre su trono con guardián murciélago (ME, Berlín VA18095) (dib. Korczok).

Pero más allá de esta personalización en contextos de vasijas cosmográficas se tiene que tomar en cuenta su ubicación en los ámbitos del cosmos. Como veremos en los capítulos diversos de este trabajo, ellos aparecen en vasijas cosmográficas por un lado, y en contextos narrativos por el otro. Si bien los últimos no están desligados de las ideas moche sobre el cosmos, presentan interrelaciones más complejas, ya que las divinidades en los contextos narrativos pueden cambiar la parte del cosmos adscrita a ellas, y actuar en otros ambientes. De cierta manera las narraciones tienen estos cambios y sus consecuencias como una temática central.

Pero veamos la ubicación de las divinidades mayores en vasijas cosmográficas. En ellas el posicionamiento surge por la subdivisión de las vasijas globulares según el esquema ya discutido. En este capítulo solo queremos comentarlos en cuanto al llamado "Tema de la Presentación" por la notoriedad que estas imágenes han alcanzado en la literatura pertinente, especialmente por los trabajos de Christopher Donnan (1976, 1978). Nuestra atención estará dirigida en ello ante todo a la Diosa Lunar que es femenina y, ya por ello, tiene una posición especial en el panteón mochica. Ella, descendiente de la divinidad subterránea y del cielo nocturno junto con la que podría ser su hermana, la Divinidad de la Tierra Húmeda, representan al mundo femenino. Pero a diferencia de la Tierra, tenemos muy pocas imágenes escultradas de ella, ya que por lo general aparece en contextos pintados diversos. Una excepción es la escultura de ella que pertenece a la colección del Museo de la Nación de Lima (figura 4.11).

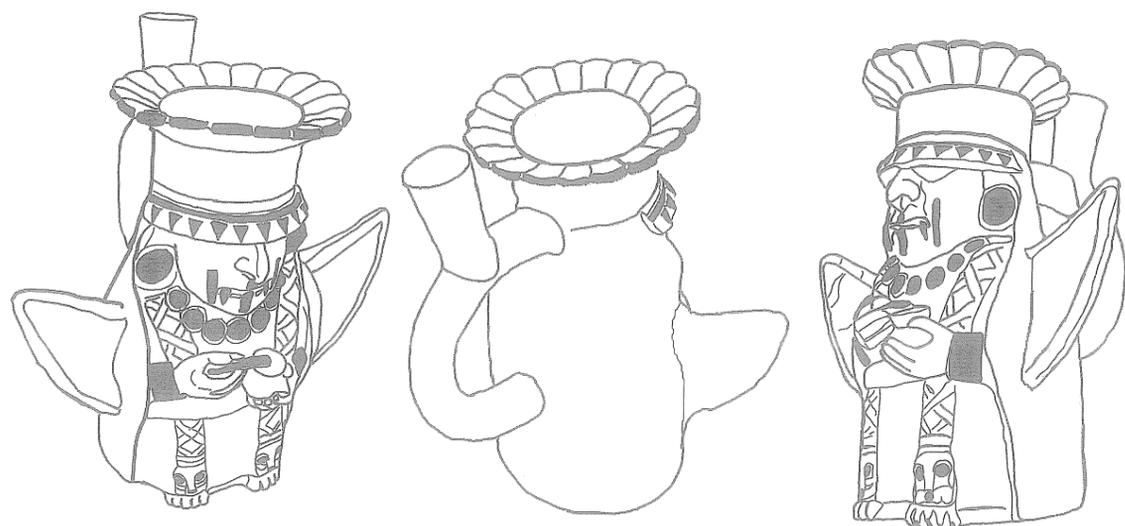


Fig. 4.11: La Diosa Lunar en una escultura perteneciente a la colección del Museo de la Nación, Lima (dib. Golte).

En este caso la divinidad está asociada con la luna menguante o creciente y utiliza un recipiente del cual extrae cal o *llipta*. Esto por lo general aparece en personas que están quedando despiertas en la oscuridad. Debajo de su visera de pirámides claroscuros entrelazadas, muestra ojos sin pupilas. Esto podría ser un indicador de que pueda ver, como los ciegos, en el mundo nocturno y subterráneo. La divinidad lunar siempre aparece, a

diferencia de la divinidad femenina subterránea, con trenzas largas. Su corona en el caso de la escultura está visiblemente asociada con las flores de loto, es decir con la humedad en general, si bien en otros casos (figura 4.5) su corona parece estar compuesta de culebras, semejante al tocado del Dios de la Vía Láctea (figura 4.2).

La particularidad de la Diosa Lunar surge del hecho que cambia de alianzas, o por lo menos así aparece.

\* Un buen ejemplo quizás sea su rol en la "Rebelión de los objetos", que discutiremos más adelante. Por estos cambios la Diosa Lunar es la bisagra entre los hemisferios a nivel del mundo de arriba. No parece casual entonces que, en el posicionamiento de la luna en las botellas que depictan las mitades opuestas del cosmos, siempre pongan a la Divinidad Lunar especialmente debajo del entronque del asa estribo en la cual transita hacia el lado del Dios Diurno. Esto es particularmente importante para el "Tema de la Presentación", como se ha llegado a llamar gracias a las publicaciones repetidas de Christopher Donnan (1976, 1985). En la versión del Museo Larco (figura 4.12), tanto como en la del Museo de Munich (figura 4.13), se puede observar el mismo juego de oposición y transición entre los hemisferios. En estas versiones vemos por un lado (A) las divinidades diurnas, es decir el mismo Dios Diurno con la copa que le es alcanzada por el águila. Por el lado opuesto (C) aparece una Divinidad Nocturna que en sus atuendos se asemeja más al búho. Esto estaría congruente porque en la parte inferior hay sacrificios y en ellos es el búho el que organiza el recojo para llevarlo a la Vía Láctea, además que la culebra bicéfala que circunda a toda la vasija habría que entenderla como la Vía Láctea. En la vista B, en ambas versiones, la Divinidad Lunar

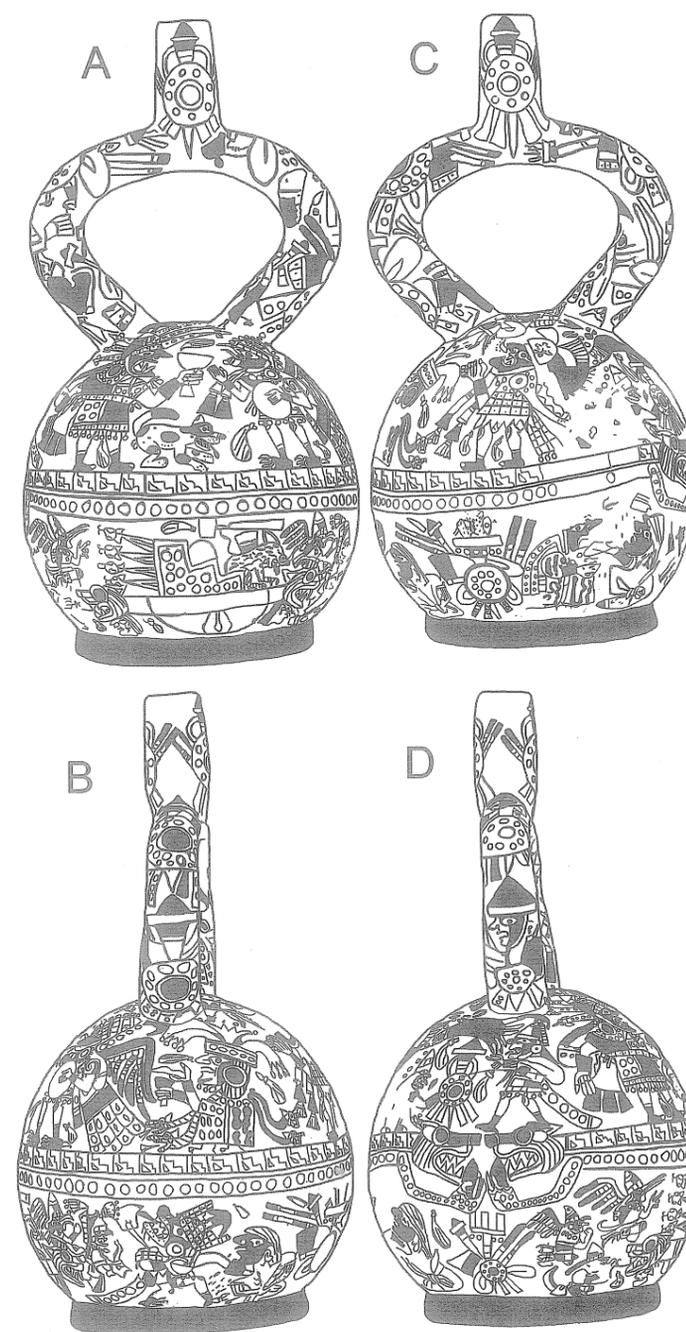


Fig. 4.12: La interrelación entre las divinidades mayores del mundo de arriba y el tránsito de la Divinidad Lunar en la vista B (Museo Larco, Lima ML010847) (dib. Golte).

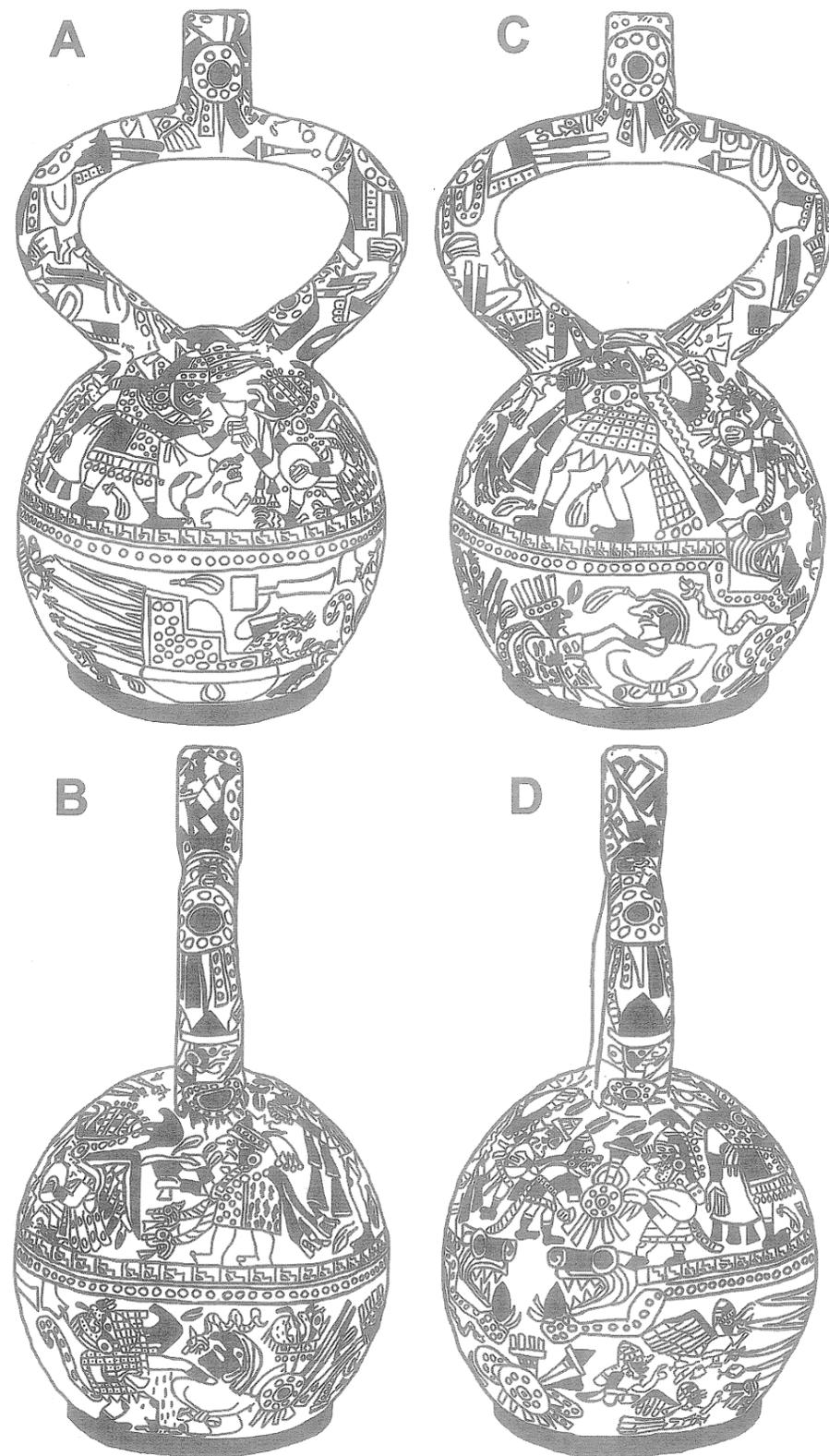


Fig. 4.13: La interrelación entre las divinidades mayores del mundo de arriba y el tránsito de la Divinidad Lunar en la vista B (MfV, Munich, Inv 30-29-8) (dib. Golte).

transita con una ofrenda en un vaso tapado con un mate hacia el lado diurno. También en este caso su posición está en el hemisferio superior exactamente debajo del tronco del asa estribo. El lado confrontacional (D) que estructuralmente correspondería a la rebelión de los objetos bajo el liderazgo del búho y de la Divinidad Lunar en las botellas de ambos museos se da entre las cabezas de la serpiente celeste. Lejos de ser un margen pacífico y decorativo, como aparece en la versión plana discutida por Donnan, esta confrontación efectivamente deja percibir el inicio de un período confrontacional que sería la época seca, si asumimos que el encuentro amistoso se da en el equinoccio de setiembre al inicio de la época húmeda.

No es sorprendente que las mismas posiciones, incluyendo la posición de bisagra de la Divinidad Lunar debajo de uno de los troncos del asa estribo, también aparezcan en las escenas en las cuales podemos observar los templos de las diversas divinidades y los sacrificios que se les entrega. Mientras en la cara lateral A de la botella del Museo Larco (figura 4.14) vemos el inicio de la marcha de los sacrificados, ya en la cara frontal B aparece un templo de la Divinidad Diurna con una escena de entrega de una copa a un sacerdote que tiene el tocado con el felino típico de las divinidades diurnas. En el contexto discutido la cara lateral C es la que muestra el templo de la Divinidad Lunar exactamente en la misma posición en la cual aparece la misma divinidad en las representaciones anteriores, debajo del encuentro del asa estribo con el cuerpo globular. En la cara D de la vasija la misma tierra se parece abrir para recibir su parte de los sacrificados.

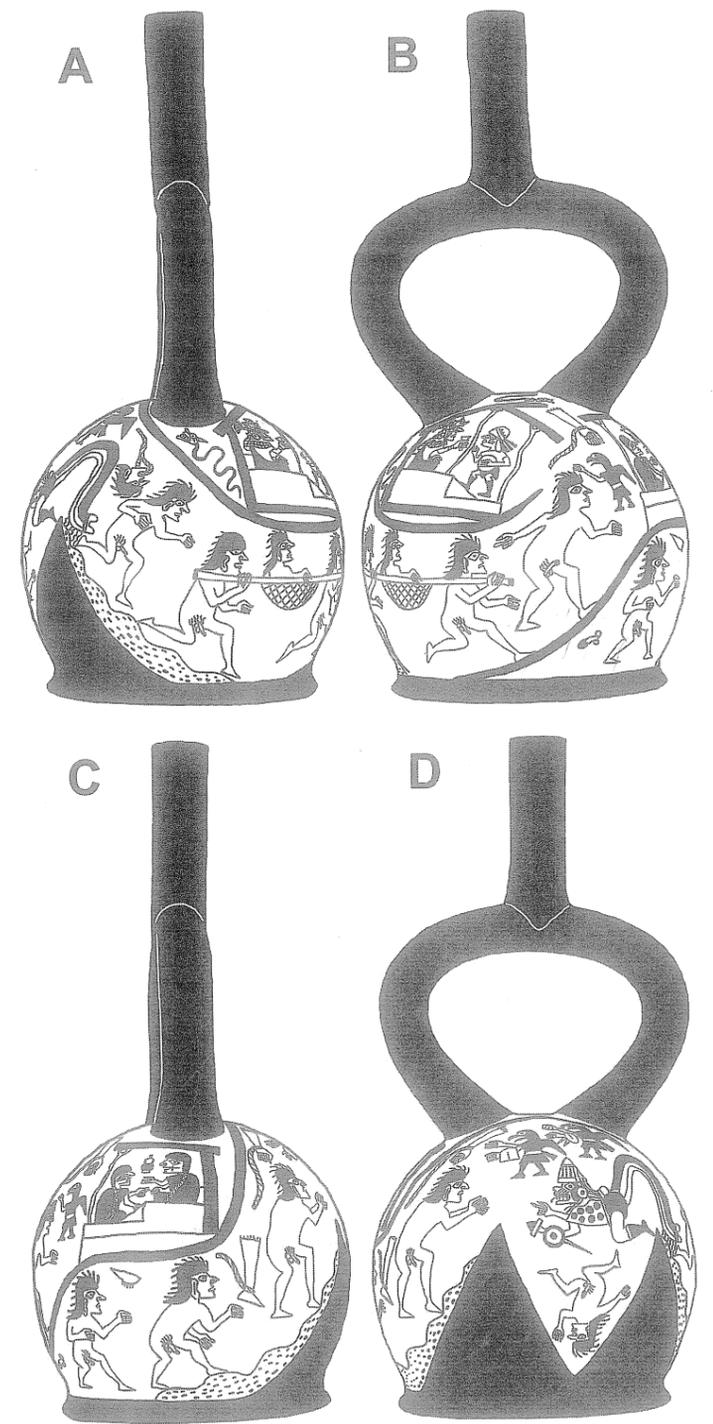


Fig. 4.14: La marcha de los sacrificados hacia los templos (Museo Larco, Lima ML013661) (dib. Golte).



Fig. 4.15: La disposición de los templos en la botella de Nueva York (dib. Golte).

Es coherente en este contexto que una botella que pertenece a la colección del Museo de Historia Natural de Nueva York (figura 4.15) muestre una disposición muy similar. Los templos de las divinidades diurnas y nocturnas están pintadas en las caras frontales de la botella, mientras el de la Divinidad Lunar aparece en la misma posición debajo del punto de encuentro del estribo con el cuerpo globular de la vasija.

## 5. Las vasijas como contexto significativo

Los moche conceptúan su mundo en el espacio y en el tiempo. Sus ceramios son fabricados dentro de cánones derivados de estas concepciones. Vamos a comentar, en relación con los tipos más frecuentes, de qué manera la misma forma de las vasijas se inscribe en sus ideas sobre el carácter del universo. La figura 5.1 muestra las variantes principales de vasijas, y explica a la par que estas se relacionan con el mundo de abajo. Tanto el murciélago esculpado que acarrea vasijas, como el pintado, que parece querer demostrar las formas más frecuentes de ellas, es un exponente del mundo de abajo nocturno y subterráneo.

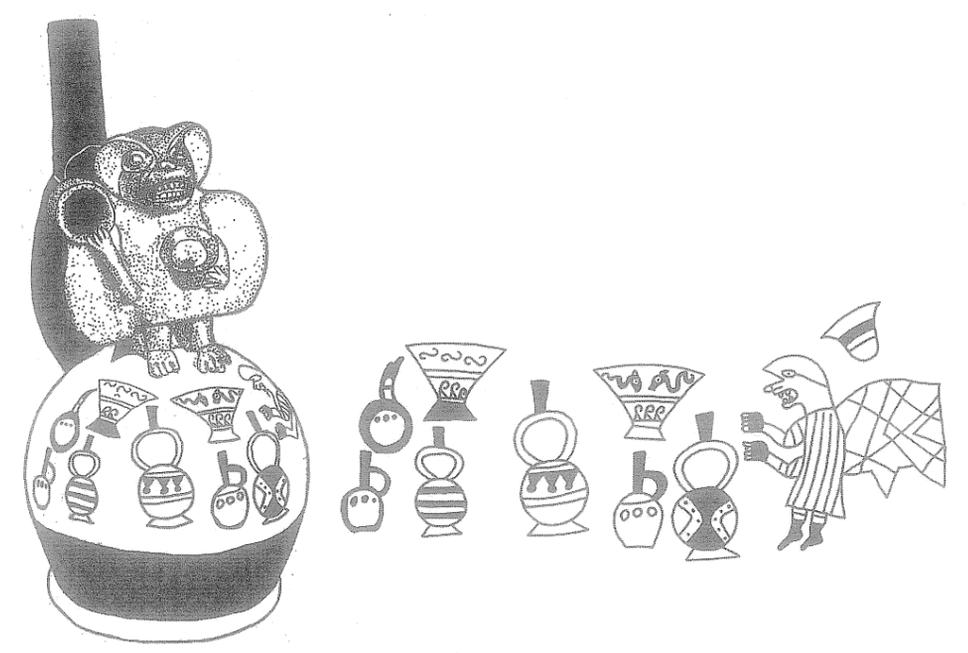


Fig. 5.1: Tipos de vasijas acarreadas por murciélagos antropomorfizados (MNAAH, Lima) (dib. Golte).

En la imagen de la figura 5.1 se puede observar en la primera fila tres botellas de asa estribo, y dos botellas de pico y asa lateral simple. En la segunda fila se muestra dos fuentes acampanadas (o "floreros") y, a la izquierda, un recipiente que en castellano se conoce como "canchero". Finalmente podemos apreciar detrás de la cabeza del murciélago pintado, y también en las manos del mismo murciélago esculpado, unas ollas o recipientes de boca ancha. Con éstas de hecho estarían presentes las formas más usuales de la cerámica,