Anne Marie Hocquenghem

Iconografía Mochica

PONTIFICIA UNIVERSIDAD CATOLICA DEL PERU
FONDO EDITORIAL 1989

Este libro de Anne Marie Hocquenghem, es fruto de casi veinte años de investigaciones sobre las más representativas colecciones de la cultura mochica y sobre la tradición andina.

Presenta por primera vez una propuesta completa y coherente de aplicación del método iconológico en el caso particular del arte prehistórico peruano. Quisiéramos incitar, de este modo, una discusión sobre el rol y el alcance del estudio de las fuentes iconográficas para la reconstrucción del desarrollo de las sociedades prehispánicas en los Andes. Consideramos que es un tema de suma importancia, puesto que el enfoque cuenta en la actualidad con un número cada vez mayor de seguidores, entre los arqueólogos, y los resultados obtenidos por este camino son bastante prometedores.

ICONOGRAFIA MOCHICA

Anne Marie Hocquenghem

Iconografía Mochica

TERCERA EDICION

PONTIFICIA UNIVERSIDAD CATOLICA DEL PERU
FONDO EDITORIAL 1989

Sección de Arqueología de la PUC
Comité de Redacción:
Luis Jaime Castillo Butters
Krzysztof Makowski Hanula (jefe de redacción)
Carmela Zanelli Velásquez

CONTENIDO

Prefacio, Krzysztof Makowski Hanula 9
Introducción 19

PRIMERA PARTE
EL CALENDARIO CEREMONIAL ANDINO

1. La instauración del orden. Equinoccio de la estación seca 47
2. La expiación. Pasaje del sol por el cenit 79
3. La invocación a los difuntos: culminación de las pléyades 86
4. La iniciación. Solsticio de verano 100
5. La propiciación del mundo doméstico 116
6. El sacrificio. Pasaje del sol por el cenit 124
7. La inversión del orden. Equinoccio de la estación húmeda 132
8. La reestructuración. Pasaje del sol por el nadir 142
9. El legado de los antepasados. Desaparición de las pléyades 157
10. La reproduccion. Reaparición de las pléyades y solsticio de invierno 173
11. La propiciación del mundo salvaje 178
12. El sacrificio. Pasaje del sol por el nadir 180

SEGUNDA PARTE
PENSAMIENTO ANDINO

13. Metonimia sobre metáfora 187

14. El ají 196

15. Los colmillos y las serpientes: la autoridad absoluta de los ancestros 201

16. La belleza del "ciervo-serpiente-jaguar" 209

Lista de museos 215

Lista de ilustraciones 215

Bibliografía 221

PREFACIO

La monografía de Anne Marie Hocquenghem inaugura una nueva serie del Programa de Estudios Arqueológicos de la PUC, consagrada íntegramente a la iconografía andina y prehispánica. Con el propósito de promover los estudios iconológicos en arqueología andina hemos escogido un trabajo, fruto de casi 20 años de investigaciones sobre las más representativas colecciones de la cultura mochica en el mundo, y sobre la tradición andina. Presenta, a nuestro juicio, por primera vez una propuesta completa y coherente de aplicación del método iconológico en el caso particular del arte prehistórico peruano. Quisiéramos incitar, de este modo, una discusión sobre el rol y el alcance del estudio de las fuentes iconográficas para la reconstrucción del desarrollo de las sociedades prehispánicas en los Andes. Consideramos que es un tema de suma importancia, puesto que el enfoque cuenta en la actualidad con un número cada vez mayor de seguidores, entre los arqueólogos, y los resultados obtenidos por este camino son bastante prometedores.

Basta ver tan sólo una gran colección y tener ciertos conocimientos de la tradición andina, para intuir que las representaciones de hombres, de seres antropomorfos y zoomorfos en diferentes contextos ceremoniales son mucho más que la mera ilustración de la "vida cotidiana" o imágenes destinadas a la devoción en el sentido que nosotros damos a este término. No es difícil, tampoco, presentir que en una sociedad agraria, como la andina no exista ningún aspecto cultural que no se relacione directa o indirectamente al ciclo de las faenas agrícolas. En varios estudios antropológicos sobre las sociedades de este tipo se ha sugerido, que los ciclos climático, vegetativo, agrícola, inscritos en el calendario ceremonial, determinan las actividades de la comunidad y forman una estructura conceptual alrededor del cual se organiza la mitología y la cosmovisión. Entre el orden de la naturaleza animada, el orden cósmico y el orden social, tanto en el mundo de los vivos como en el de los muertos, existe un paralelismo perfecto. Las imágenes mismas lo demuestran, asociándose a diferentes facetas de la vida social y de las creencias a pesar de que provienen principalmente del contexto funerario. Adornan los objetos depo-

sitados en la tumba en el momento del entierramiento o a veces después, en el marco de las ceremonias dirigidas a los ancestros. Todas estas observaciones otorgan legitimidad a las expectativas del público aficionado, puesto que la clave parece estar al alcance de la mano. Las crónicas, los documentos referentes a la extirpación de las idolatrías, la información oral recogida por los antropólogos, e incluso las particularidades de las ceremonias religiosas católicas en el Perú, forman una serie de testimonios que demuestran la continuidad y la fuerza de la tradición prehispánica. Permiten asimismo observar las reglas constantes de asociación de los mismos mitos con los ritos calendáricos desde el norte Argentino y Chileno, hasta el Ecuador, revalidando el concepto de la unidad cultural andina.

Esta riqueza de datos ha sido explotada por los fundadores de la arqueología y etnohistoria nacional, Tello y Valcárcel, mientras que otros especialistas como Larco Hoyle, Yacovleff, Carrión Cachot se dedicaban en el segundo cuarto de nuestro siglo a sistematizar y publicar el material iconográfico. En los últimos 30 años el interés por este tipo de estudios casi se extinguió siendo la tradición mantenida por un grupo muy restringido de arqueólogos e historiadores ¿Por qué?. Las informaciones etnohistóricas más antiguas datan de la conquista y se refieren a la zona serrana, mientras que las fuentes iconográficas particularmente claras y complejas provienen de la costa, del Período Intermedio Temprano *y de las primeras fases del* Horizonte Medio. *Aquel distanciamiento en el tiempo y el espacio, exige una mayor prudencia en la interpretación, en resguardo de la variabilidad y de la originalidad de las culturas locales. El riesgo de simplificar el desarrollo cultural siempre existe, sin embargo quisiéramos destacar que dicha dificultad no es una particularidad de la arqueología andina y no ha sido un obstáculo para desarrollar con todo rigor científico los estudios iconológicos en otras regiones. En una situación similar a la del arqueólogo americanista se halla el arqueólogo clásico, egiptólogo, sumerólogo o semitista e incluso en cierto grado el medievalista. Las fuentes escritas son muy a menudo posteriores a los grupos de imágenes, que se prestan para la interpretación por su coherencia y riqueza de detalles. El distanciamiento en el tiempo y en el espacio entre ambos grupos de datos es a veces mayor que en los Andes. La complejidad y variedad de creencias, de mitos y de costumbres de las sociedades urbanas clasistas, como la helenística, la romana o la europea occidental de la baja edad media, complica incluso la situación epistemológica puesto que nunca se puede predecir de antemano si la fuente escrita rescatada refleja efectivamente las ideas generalmente aceptadas. No sabemos si la circulación de aquellas no se limita a un grupo social muy restringido y a una epoca particular de corta duración y si por lo tanto pueden ser tomadas en cuenta para interpretar las imágenes. Los especialistas de períodos históricos preindustriales se han dado cuenta de aquella dificultad, pero al mismo tiempo varios de ellos entendieron perfectamente que sin las fuentes iconográficas combinadas con otros grupos de datos nunca se lograría rescatar lo que se pretendía preservar en el estudio : la originalidad de las culturas y el dinamismo del proceso histórico. Por su abundancia y omnipresencia las imágenes constituyen, para varias épocas y lugares, las únicas fuentes realmente representativas que posibilitan una generalización crítica confrontándolas con los datos tradicionalmente manejados por disciplinas his-*

tóricas. Solo las artes figurativas permiten entrever algo de lo que estaba pasando en los llamados "periodos oscuros", o de estudiar las creencias y costumbres de las clases medias y bajas, seguir los movimientos religiosos, así como entender las culturas de los pueblos sin escritura asentados en las periferias.

Como se desprende de lo antedicho, la reticencia frente al estudio iconográfico perceptible en la arqueología andina de las últimas décadas, no se explica enteramente a través de la situación factográfica objetiva y sus implicancias. Tenemos la impresión que aquella actitud reservada se origina en un cierto malentendido de lo que es actualmente el método de análisis iconográfico . En el transcurso de nuestro siglo se han elaborado tres enfoques metódicos distintos para hacer frente a objetivos variados, todos ellos bajo el mismo nombre de iconografía : *enfoque* filológico *o* anticuario, *enfoque* tipológico *y enfoque* iconológico. *Estos tres enfoques están representados en la arqueología y antropología contemporaneas. Sólo en la historia del arte el enfoque iconológico ya ha reemplazado otros métodos.*

El enfoque más antiguo, el filológico, *se origina en la arqueología clásica a fines del siglo XVII. Tuvo como objetivo encontrar los nexos entre el legado literario y el legado material para poder ilustrar los textos con los objetos de la cultura material, y así entender mejor los términos relacionados con la vida diaria y el culto.*

La hipótesis formulada a partir del estudio filológico, era considerada como comprobada automáticamente si la descripción en el texto y la imagen concordaban, incluso en el caso de un distanciamiento considerable en el tiempo y en el espacio entre ambas fuentes. Este método cumplió su rol en la etapa inicial de los estudios sobre la antiguedad, a pesar de sus limitaciones. Es el único enfoque posible cuando la carencia de la crítica de las fuentes, las deficiencias cronológicas, el mapa cultural borroso y la falta de integración entre la historia, arqueología y antropología impiden progresar más. No nos sorprende por lo tanto, que los elementos de este médodo estén presentes en varios trabajos de J.C. Tello, así como en los estudios consagrados a la "reconstrucción de la vida cotidiana en el antiguo Perú".

Con el enfoque tipológico *se aplicó en la iconografía un método arqueológico bien conocido, tratando de organizar los motivos en largas series a través de los siglos. Eso sólo es posible si hacemos abstracción de las variaciones de formas, estilo y composición ordenando el material por temas: divinidad felinica, divinidad femenina desnuda, madre, pesca, caza etc. El enfoque mencionado respondía a la necesidad de contestar a las principales preguntas de la investigación que empezaron a dibujarse a fines del siglo pasado en las arqueologías regionales del Viejo Mundo y unos 30 años después en las prehistorias del Nuevo Mundo : la difusión cultural, las migraciones etnicas, los cambios de función de los objetos, la evolución de modas y costumbres, la composición y los cambios de los panteones antiguos, el carácter y el contenido del ritual conocido sólo por los textos. Se esperaba obtener la respuesta al primer grupo de preguntas observando la variabilidad o la constancia de las*

formas a través del tiempo en un área geográfica. Del segundo grupo de preguntas, relacionado con la ideología antigua, se esperaba obtener la respuesta, asociando los motivos de gran longevidad y poca variabilidad formal con los nombres y las nociones transmitidas por los textos y/o con las grandes categorías de fenómenos cósmicos, climáticos, fisiológicos y culturales (por ejemplo: ciclo solar, lunar o astral, rito de primavera, ciclo de menstruación o fecundación, rito de iniciación). Los partidarios del enfoque tipológico destacan la importancia del factor cronológico y en general se cuidan de formular interpretaciones prematuras si una serie tipológica de temas no permite correlacionar el tiempo, del cual proviene el texto, o la información oral, con la época de la imagen interpretada. A diferencia de los representantes de la corriente filológica, aquellos de la corriente tipológica se preocupan mucho menos por el factor espacial, por la variabilidad cultural y no tienen miedo de utilizar para sus fines los paralelos procedentes incluso de áreas sumamente distantes de la estudiada, siempre y cuando estos paralelos se sitúen en el mismo lapso de tiempo absoluto, o presuntamente en la misma fase de la evolución social. Lógicamente no pueden tomar en cuenta el contexto arqueológico de los objetos estudiados.

El enfoque tipológico *predomina en arqueología hasta hoy. En las arqueologías donde fue aplicado sistemáticamente, como en la clásica, del Egipto, Mesopotamia, cumplió un rol bastante positivo haciendo posible la publicación sistemática de las imágenes dispersas en las colecciones y museos a veces en forma de* Corpus. *Aplicando el método tipológico o de la* iconografía de los motivos *se demostró también a escala global un fenómeno curioso: los motivos sobreviven a veces milenios a la cultura que los creó, superando las barreras religiosas, lingüísticas, étnicas y los colapsos culturales. Obviamente eso no concierne tan sólo a los temas generales panhumanos como la "maternidad" o la "caza del cuadrúpedo" sino también una multitud de temas particulares, bien definidos en su representación formal como por ejemplo el tema del "hombre musculoso y desnudo con mazo en compañía de un león" o simplemente del "cazador de leones" relacionado originalmente con un dios o héroe local mesopotámico. Este tema representó consecutivamente un personaje anónimo del período Uruk del IV milenio A.C., Gilgamesh y Tammuz de Mesopotamia, Melgart de Fenicia, el héroe tracio de Thasos, Heracles de Grecia, Hércules de Roma, y se incorporó, después de más de 4,000 años de viaje a través del Asia y Europa, en el repertorio europeo de las artes plásticas modernas. En el ámbito andino se llegó a determinar las constantes iconográficas que caracterizan las áreas históricas definidas contribuyendo a la creación de la noción de* unidad cultural andina. *Pero de otro lado se trató de explicar los aparentes viajes de los motivos (comparables con la difusión del tema "cazador de leones" en el Viejo Mundo) a través de hipótesis difusionistas muy audaces.*

El enfoque iconológico *se puede caracterizar brevemente por el imperativo de analizar la imagen en relación constante con todos los contextos en los cuales ésta se hallaba en el pasado: objeto de producción, objeto funcional (contexto arqueológico), creación simbólica y medio de transmisión social de*

ideas (contexto formado por todas las imágenes conocidas, así como el contexto literario, de tradición oral, etc.). La reflexión iconológica nace casi espontáneamente a partir del enfoque tipológico por la década del veinte. El estudio de las series tipológicas confrontadas con los textos correspondientes a las distintas fases del desarrollo formal del tema, hizo percibir a los historiadores del arte moderno y griego-romano el carácter relativamente independiente de la forma frente al contenido, y al significado. Un mismo motivo puede contener varios mensajes según los tiempos, los lugares, e incluso las clases sociales y, motivos formalmente distintos expresan a veces la misma idea. De esta manera se puso en evidencia el carácter arbitrario de las interpretaciones basadas en el estudio tipológico tradicional negando en parte su valor científico. La evolución formal de un motivo, así como los cambios de relaciones entre los motivos mutuamente asociables, se deben a una multitud de factores tecnológicos, ideológicos y artísticos, cuyo peso es imposible determinar de antemano sin entender la lógica interna del desarrollo de la lengua icónica de una cultura a través de una investigación multidisciplinaria (iconológica, histórica, antropológica y eventualmente lingüística). Para captar aquella lógica interna del repertorio de las imágenes, era indispensable desarrollar un método diametralmente distinto del tipológico, *cuya elaboración ha sido iniciada por E. Panofsky. El método* tipológico *implicaba necesariamente, como paso previo en la investigación, la elección arbitraria de un motivo, disociándolo de sus contextos.*

Se suponía que siendo el lenguaje de las artes plásticas universal, un arqueólogo o un historiador del arte podía sin problemas identificar correctamente una forma, un motivo, un signo y encontrar en las fuentes históricas su significado, tomando en cuenta los pasajes de textos que describen los objetos, los seres o las acciones aparentemente similares. E. Panofsky demostró que este optimismo es completamente infundado puesto que en el mejor de los casos podemos llegar por el camino tipológico a lo que él llama significado primario, *es decir determinar qué tipo de objeto, ser o fenómeno ambiental, está representado. El porqué de la representación* -el significado secundario- *permanece oculto y con él la ideosincracia de la cultura, es decir la ideología particular de la etnía, clase y grupo social. Los que estudian las imágenes del pasado están de cierta manera en la situación de un turista que trata de descifrar una antigua inscripción griega, escrita sin conservar los espacios entre palabras, con ayuda de un pequeño diccionario griego contemporáneo. A simple vista identifica algunas letras, con más dificultad encuentra algunas palabras y logra traducirlas, pero el sentido general se le escapa, tanto por haber restituído las palabras de manera incorrecta uniendo las sílabas en dos palabras distintas como por el cambio de significado de éstas en el transcurso de los siglos.*

Para poder decodificar la imagen, es indispensable aprender a leer su estructura interna, comparándola con las imágenes que pertenecen al mismo contexto. La tarea será más fácil, mientras más amplio sea el material comparativo. Una vez adquirida la capacidad de aislas los motivos –las "palabras"– dentro de la representación, se puede pasar a la etapa siguiente y tra-

tar de entender el principio de la composición, –la "sintaxis"– de las imágenes. Se establecerá por ejemplo si la representación tiene un carácter narrativo o si la composición descansa sobre una simbología escondida tras una apariencia realista. Relacionando los motivos con las escenas y las escenas entre sí, se logrará establecer los ciclos, que reflejan probablemente los mitos y conceptos básicos. Estos dos pasos previos, llamados iconográficos, llevan recién al tercero – el análisis iconológico— *o sea la confrontación del análisis formal con los datos históricos proporcionados por diferentes disciplinas. Se comprobará si los textos utilizables, anteriores, posteriores o contemporáneos a la época de la imagen pueden ser útiles para su interpretación.*

Los descubrimientos de la iconología, particularmente los estudios de Panofsky de amplia difusión en los últimos 20 años, privaron a la arqueología de una de sus más importantes herramientas, el paralelo iconográfico, fácil y automáticamente aplicable. Gracias a estos descubrimientos, los arqueólogos han entendido mejor la relevancia de las fuentes escritas, de los contextos arqueológicos y de los repertorios metódicamente estudiados, para la interpretación correcta de las imágenes. Privados de la posibilidad de utilizar los paralelos la mayoría de los arqueólogos prehistoriadores se cuidó de aventurar interpretaciones. Así paradójicamente, el desarrollo de la iconología provocó la atrofia de los estudios iconográficos. Sólo algunos investigadores realizaron una serie de análisis iconográficos previos, de escenas sueltas y grupos de motivos, de acuerdo con los dos primeros pasos propuestos por Panofsky.

Otros especialistas rechazaron, en la practica, el método iconologico, arguyendo explícito o implícitamente que aquél método tiene aplicación tan sólo en la historia del arte clásico, medieval y moderno. La situacion epistemológica de la arqueología prehistórica es muy diferente, y la larga tradición exitosa del enfoque tipológico *demuestra su validez en este campo. La opinión mencionada es compartida tambien en parte, por varios antropólogos y los argumentos citados son de peso.*

El objeto de investigación de la historia del arte parece en efecto distinto en varios aspectos del objeto de estudio de la arqueología prehistórica. Las sociedades esclavistas y feudales, cuyos productos interesan a la primera de estas disciplinas, se caracterizan por la transformación dinámica de sus estructuras. El arte se acomoda a este ritmo, ampliando o reemplazando los significados que se relacionaban antaño con los símbolos o escenas tradicionales. El repertorio de motivos, es decir el repertorio de modos de representar una idea crece rápidamente gracias al desarrollo tecnológico. La comunicación intensa y sin precedentes en el tiempo y en el espacio incrementa los mecanismos de difusión de motivos e ideas. De ahí el juego constante y la independencia creciente entre la forma y el contenido. Todos estos factores hacen entender por qué la contemporaneidad necesaria de la imágen y del texto se convirtió en la regla número uno de la metodología de Panofsky y sus seguidores.

El carácter tardío de las fuentes escritas no debería constituir, sin embargo, una barrera en el campo de la arqueología andina imposibilitando la interpretacion de las imágenes. No debería tampoco provocar el rechazo global del método iconológico, el cual ha sido concebido de manera amplia para poder estudiar, tanto los casos complejos del Renacimiento, como los casos más simples de las sociedades agrarias de las primeras fases de la época de los metales; que es el caso de la sociedad andina. La mayoría de los riesgos immanentes al quehacer del iconólogo interesado en la historia del arte europeo está ausente en el estudio del material prehistórico. En primera instancia las sociedades agrarias pre y protohistóricas se caracterizan por las estructuras sociales estables en base al sistema de parentesco y evolucionan tan paulatinamente que C. Lévi-Straus les llamaba sociedades frías.. *La ideología, es decir la religión expresada en los ritos y en el mitos tiene tambien una estabilidad notable, una vez que su estructura esté adaptada a las necesidades de una sociedad con agricultura de riego artificial. Si bien los actores del drama divino cambian a veces de nombres y de rasgos secundarios de su personalidad, los mitos se enriquecen en detalles y varían en matices, sin embargo la estructura conceptual básica de la cosmogonía y de la cosmovisión permanece intacta, reflejando la matriz del calendario ceremonial, homóloga al ciclo de la creación y al ciclo de los trabajos comunitarios. Las artes plásticas constituyen uno de los dos canales principales de la transmisión de ideas asegurando la cohesión social (el segundo canal es el rito y la tradición sacra, oral o escrita asociadas). Por esta misma razón su mensaje, dirigiendose a todos los miembros de la sociedad con plenos derechos, tiene que ser generalmente entendible. Los medios tecnológicos estan todavía relativamente restringidos y el repertorio de motivos a través de los cuales se transmite la información, es reducido. Las sociedades agrícolas tempranas se desarrollan en un relativo aislamiento. Los contactos afectan la estructura ideológica de manera limitada y se puede predecir de antemano el resultado del sincretismo. Los prestamos iconograficos de áreas foraneas son relativamente raros y no oscurecen la logica interna del repertorio. Todo eso hace mantener, durante más de un milenio, una relación fija entre el tema y la idea básica que tradicionalmente éste expresaba. Cambia tan sólo el estilo y los detalles formales a medida que evoluciona paulativamente la técnica, el mito y el rito. Basta analizar, incluso superficialmente, la historia del arte del Cercano Oriente, para percatarse que la relación entre las principales figuras del mito, las ceremonias y sus representaciones figurativas ha sido prefijada ya en el Bronce Temprano en el tercer milenio A.C. y no varía en ciertos casos incluso hasta la epoca cristiana, hasta el siglo IV de n.e. .*

La situación de la arqueología andina aparece, en este contexto, incluso privilegiada, en cuanto al uso de las fuentes escritas para la interpretación iconográfica. Los historiadores del arte antiguo del Mediterráneo Oriental, carecen obviamente de la posibilidad de confrontar los textos con la tradición etnohistórica viva; comparten, sin embargo, con los prehistoriadores del área andina, los problemas de la crítica de fuentes, las dificultades de aislar en las tradiciones superpuestas heterogéneas, lo que es local, original y las dificultades de encontrar en medio de las interpretaciones tardías la estruc-

tura conceptual primitiva. El caso andino es desde esta perspectiva, escepcionalmente prometedor. Conscientes de los peligros inmanentes a la interpretación española de lo andino, podemos decir que la informacion etnohistorica nos proporciona el acceso directo al mundo conceptual de las sociedades agrícolas tempranas, del modo de producción asiático, *en el sentido que da a este término L. Krader y M. Godelier. La evolución rapida propia al estado clasista y la cultura urbana desarrollada no logró borrar esta imagen como ocurrió en otras áreas. La metodología iconológica, gracias al rigor científico de la crítica de la imagen que impone, ofrece la posibilidad de confrontación creativa de dos series de fuentes –escritas y figurativas– devolviendo a la visión historica de la sociedad la profundidad temporal debida. La permanencia probable de la tradicion y la relación relativamente fija entre el motivo y el significado, permiten suponer que los errores de interpretación sean menores y que la estructura conceptual básica, cuya existencia presentta con tanta fuerza Tello, sea recuperable a través de la iconografía.*

C. Lévi-Strauss fue el primer americanista que vió con toda claridad las ventajas de la situación epistemologica descrita. Demostró que es posible descubrir la matriz común del pensamiento mítico de todos los pueblos de América y a partir de ella captar, en el relato oral, y escrito, así como en la iconografía, las particularidades locales y temporales y seguir la evolución de los conceptos. En la cultura popular contemporánea destacó la presencia de los ritos y mitos perceptibles en la imágenes antiguas. Es realmente curioso aunque no casual, que su obra inspiró directa o indirectamente a una nueva generación de americanistas y la impulsó a seguir un camino similar al de Panofsky. Preparó de este modo la apertura inusitada, en el medio de los prehistoriadores, a los métodos de historia del arte.

Anne Marie Hocquenghem pertenece a aquella generación de americanistas y gracias a ello, maneja con el mismo rigor científico el material y los métodos propios de la iconología, de la antropología cultural y de la etnohistoria. Siguiendo paso a paso el método de análisis propuesto por Panofsky a partir de un corpus representativo de imágenes mochicas llega a descubrir que cada escena compleja se explica perfectamente, incluso a nivel de detalles, a través de la descripción de un rito del calendario ceremonial incaico, transmitido por los cronistas y a menudo practicado hasta nuestros días. Quisiéramos destacar que su método no descansa sobre una simple comparación del texto y de la imágen. Ambos grupos de fuentes han sido estudiados de manera independiente. A través del análisis iconográfico, *Anne Marie Hocquenghem demuestra que todas las imágenes se insertan en un solo ciclo claramente subdivido en secuencias y éstas en representaciones de ceremonias y mitos que les corresponden. Pasando a la etapa* iconológica *la autora observa que la secuencia objetiva de escenas, descrita previamente a nivel del* significado primario, *coincide perfectamente con el ciclo de ceremonias incaicas. Logra, asimismo, explicar ésta sorprendente correspondencia a través de un sistema común de orientación en el tiempo y el espacio. Las necesidades comunes y la organización de la producción parecida, explicaría la similitud entre las formas ceremoniales mochicas e incaicas. Esta demostración le da derecho a la autora de explorar la tradición etnohistórica mil años posterior a sus fuentes y buscar en ella, con muy buen resultado, la explicación de los datos iconográficos. El efecto es tan sorprendente como inesperado. Nos acercamos mucho más de lo que hubieramos podido preveer al entendimiento de la trama principal de los mitos, de los detalles de las ceremonias, del porqué de las costumbres y los comportamientos. Por cierto, el estudio de Anne Marie Hocquenghem es tan sólo el primer paso en un largo camino y despertará en el lector inquietudes y preguntas sin respuestas. Los mecanismos de la transmisión de la tradición ceremonial desde* el Período Intermedio Temprano *hasta el* Horizonte Tardío, *sus orígenes eventuales en el* Horizonte Temprano, *los rasgos originales del culto y del ritual norteño frente a la religión incaica, la jerarquía de las divinidades mochicas en el contexto de la historia controvertida de la religiosidad andina y varios otros problemas más esperan su explicación metódica. Pero todos estos aspectos creemos, no podrán ser abordados seriamente en el marco de una arqueología social con la que pretendemos rescatar la dinámica histórica y la diversidad cultural, si no se toma en consideración los estudios iconológicos sobre la estructura conceptual andina, sobre el mito y el calendario ceremonial.*

KRZYSZTOF MAKOWSKI HANULA

Lima, 1 de julio 1986

INTRODUCCION

Constituyen la iconografía mochica las imágenes moldeadas y pintadas sobre el material funerario depositado en las tumbas o presentadas sobre las paredes de los templos, en la costa norte del Perú entre 200 a.C. y 700 d.C.

Las imágenes no pueden explicarse por sí mismas; además, este material iconográfico no cuenta con informaciones orales o escritas que pueden aclarar directamente su sentido. Si nos interrogamos sobre las significaciones y funciones de las representaciones, tenemos que responder a ellas esbozando una interpretación. Muchos han sido los intentos de analizar escenas aisladas pero casi todos adolecen de un método aplicable a la totalidad de las representaciones iconográficas.

El método de análisis y de interpretación que proponemos seguir no es nuevo, ha sido desarrollado y aplicado al estudio de conjuntos iconográficos históricos (Panofsky 1955, p. 28). Consiste en las siguientes fases:

A. Constituir un corpus representativo de la iconografía mochica y hacer su descripción. Elaborar un catálogo de los diferentes temas y motivos que aparecen y sus modalidades de ocurrencia, lo que Panofsky llama "descripción preiconográfica".

B. Identificar estos motivos y buscar el significado convencional que han tenido en la sociedad mochica, lo que Panofsky llama "análisis iconográfico". La dificultad comienza a este nivel porque tenemos que encontrar un conjunto de informaciones comparables e independientes del conjunto iconográfico, que permita interpretarlas.

C. Buscar el sentido cultural que estos motivos han podido tener en el marco de la sociedad mochica, lo que Panofsky llama "interpretación iconológica". A este nivel nos encontramos con la misma necesidad de interpretar con referencia a un conjunto de informaciones comparables, independientes de la cultura mochica (Cap. 13).

A. DESCRIPCION PREICONOGRAFICA

Se ha constituido y analizado un corpus fotográfico que cuenta hoy con más de 8,000 piezas conservadas en los museos europeos y peruanos, o publicadas en la literatura especializada (Hocquenghem 1973). El análisis de este material nos ha llevado a hacer algunas observaciones sobre la estructura de la iconografía mochica (Hocquenghem 1977c, d, e, 1980b, 1981b, 1983e; Hocquenghem y Lyon 1980).

1: Las diferentes representaciones no son independientes las unas de las otras. Pueden repetirse con gran frecuencia con la ayuda de medios de expresión artística variados y sobre objetos de formas o de naturaleza distinta (fig. 40-41, 29-30, Conklin 1979, Kubler 1948, Schaffer 1981).

2: Cada representación puede integrar el contexto de una o de varias grandes escenas complejas. Las representaciones aisladas aparecen como detalles de las grandes escenas (fig. 2a-11, 31-32, 201-100, 193-194-100, 134-133, 144-133).

3: Las grandes escenas complejas no son numerosas pero cada una de ellas puede ser reproducida con gran frecuencia en su totalidad, parcialmente o en detalle (fig. 99-102, 68-70, 51-57, 25-26).

4: Las acciones particulares de las escenas son sujetas a una doble representación, pueden desarrollarse en un mundo "fabuloso", poblado de seres antropomorfos, zoomorfos, fitomorfos, de objetos animados, de muertos y en un mundo "real" poblado de hombres, animales, plantas y objetos (fig. 51-54, 144-145, 73-74, 2b-2c).

5: Las grandes escenas representan una secuencia de acciones interrelacionadas entre sí tanto en el tiempo como en el espacio y los actores son los mismos personajes que aparecen en diversos contextos (fig. 35-99-100-102, 1a, b, c-35-104-107-128-145-171-173).

6: Los temas de las escenas complejas son:

- Lanzamiento de flores en el aire (Cap. 1A).
- Unión de una mujer con un ser mítico antropomorfo (Cap. 1B).
- Suplicio de hombres y mujeres en relación con los muertos (Cap. 2A).
- Fabricación de artesanías (Cap. 2B).
- Cacerías de venados y otros animales relacionadas con los muertos (Cap. 3A).
- Baile de muertos relacionados con moscas (Cap. 3B).
- Carrera (Cap. 4A y Cap. 10).
- Ofrenda y consumo de coca (Cap. 4B y Cap. 10).
- Combate y captura de prisioneros (Cap. 5A y Cap. 11).
- Baile de guerreros con una gran soga (Cap. 5B).
- Sacrificio (Cap. 6 A y Cap. 12).
- Transporte de los sacrificados en barcos a las islas guaneras (Cap. 6B).
- Preparación de los cuerpos en las islas guaneras y cacería de focas (Cap. 7A).
- Entrada de los cuerpos en el mundo de los muertos en relación con actos de sodomía y de masturbación, con un baile de muertos y bailes de ciervos (Cap. 7B).
- Rebelión de objetos (Cap. 8A).
- Juego (Cap. 8B).
- Presentación de plantas cultivadas, baile con máscaras (Cap. 9).
- Pasaje de un puente de cuerdas (Cap. 10).
- Festín (Cap. 1, 7).

Es evidente que los términos de "ofrenda", "sacrificio", "suplicio", "juego", que empleamos para designar acciones particulares que observamos directamente, deben ser claramente diferenciadas de las connotaciones actuales de estas palabras, sólo sirven para identificar temas que reconocemos.

Los temas de las escenas no se relacionan con aspectos "profanos" de la vida sino con aspectos "sagrados" que se repiten en las iconografías de t[illegible]s

las culturas andinas, desde el período formativo hasta la conquista española y algunos se encuentran tanto en los objetos coloniales como actuales (Hocquenghem 1977 a, e, 1980b, 1983a y fig. 25-28,212-213).

7: Los elementos de cada escena son moldeados o pintados sobre los objetos del período mochica I al período mochica V; no parecen relacionarse con una forma o un material particular, pero pueden aparecer tanto en textiles, ornamentos, ceramios o murales. Una misma escena o un mismo detalle puede representarse sobre ceramios de formas diferentes, y en formas similares distintas escenas o detalles pueden ser representados. No se puede hasta ahora observar una relación entre la forma y el contenido iconográfico del material (Hocquenghem 1977a, b, c, f, 1980 b).

8: La organización interna de esta iconografía implica que una misma lógica debe dar cuenta del conjunto de las escenas, así como de cada una de ellas por separado y de sus diferentes partes y detalles (Hocquenghem 1977 b, 1978a). Estamos frente a un sistema de imágenes que, además de provocar emociones de orden estético corresponde a una unidad conceptual de base: si bien cada representación tiene un significado particular, se integran todas en un mismo conjunto ideológico.

Lo que importa analizar no es cada representación en su singularidad sino, en primer lugar las relaciones recíprocas que las unen u oponen en el sistema que constituye la totalidad de la iconografía (Levi-Strauss 1955, 1976, 1979).

B. ANALISIS ICONOGRAFICO

Para pasar más allá de lo que nos indican las imágenes por sí mismas, para investigar el significado convencional que tenían para los mochicas, necesitamos recurrir a un conjunto de informaciones comparables pero independientes de la iconografía.

En 1923 Seler y Tello habían propuesto utilizar las informaciones etnohistóricas y etnológicas para interpretar las representaciones iconográficas prehispánicas. Fueron seguidos en 1938-39 por Larco Hoyle.

En 1947 Lévi-Strauss a propósito de las representaciones de una serpiente con el cuerpo lleno de peces que figura en la iconografía Chimú escribió:

> "¿... cómo dudar que la clave de la interpretación de tantos motivos todavía herméticos no se encuentre a nuestra disposición e inmediatamente accesible en mitos y cuentos todavía vivos? Estaríamos errados si descartáramos estos métodos donde el presente permite acceder al pasado. Sólo ellos son susceptibles de guiarnos en un laberinto de monstruos y de dioses cuando, a falta de escritura, el documento plástico es incapaz de ir más allá de sí mismo."

Hissink en 1951 y Kutscher en 1950, 1951, 1955 y 1958, indicaron la utilidad de los datos etnohistóricos y etnológicos para interpretar algunas escenas, "carrera", "combate", "juego", que se podían comparar con ritos andinos. Pero no siguieron por este camino lo cual,a nuestro parecer, se debía a la falta de un análisis de la estructura general de la iconografía mochica. Lo mismo ha sucedido con los trabajos de Carrión Cachot (1955, 1959). Como no se había percibido las relaciones entre el conjunto de las representaciones, se aislaron y clasificaron temas perdiéndose en la variedad, sin buscar las constantes y sin poder comprender las reglas explicativas.

MITOS Y RITOS

La doble representación sistemática de las escenas, presentadas en un mundo "fabuloso" y en un mundo "real", los temas relacionados con aspectos "sagrados" de la vida, conducen a establecer un paralelo entre la iconografía y los mitos y ritos andinos. Las representaciones "fabulosas" ilustrarían los mitos, es decir las acciones de los ancestros, y los muertos; las representaciones "reales" ilustrarían los ritos, es decir las acciones de los mochicas. Se puede entonces comparar la iconografía con el conjunto de las informaciones sobre los mitos y los ritos de los Andes. El método comparativo, tal como lo resume Dumezil (1941) es válido en este caso ya que a pesar de la distancia en el espacio y en el tiempo, y no obstante la diferencia ecológica, sabemos que las culturas andinas, costa, sierra y ceja de selva han estado en contacto desde más de cuatro mil años. Además es fácil comprobar la permanencia apenas alterada de los mismos motivos y símbolos en las iconografías de los Andes Centrales así como la de los mismos nombres de algunos antepasados en los relatos centroandinos (Burela 1983, Fernández 1984, Lausent 1983, 1984, Ortiz Rescaniere 1973, 1977, Varese 1968).

El conjunto de mitos y ritos andinos tal como aparece en las fuentes del siglo 16 y 17 (cronistas y extirpadores de idolatrías que hacen referencia a

la región del Cuzco, Ayacucho, Huánuco, Cajamarca, Huamachuco, Recuay y Huarochirí), del siglo 18 y 19 (observaciones de los viajeros europeos) y del siglo 20 (informes de etnólogos) nos parece constituir el sistema independiente, pero comparable al de las imágenes mochicas que debe permitir interpretarlas y reconstruir su significado convencional. Si es posible comparar la iconografía mochica con los ritos y mitos de los Andes, para entender los significados convencionales de cada escena compleja, basta buscar y encontrar el mito y el rito que le corresponde en la mitología y ritología andina y analizar sus sentidos (Cap. 1 al 12). En la historiografía andina, y en los informes etnográficos son más numerosas y más detalladas las descripciones de ritos que las de mitos; en un primer tiempo es entonces más fácil establecer paralelos entre las representaciones de las acciones mochicas con los rituales andinos pero es claro que a cada ritual corresponde un mito que se debe buscar (Cap. 1B).

Para una misma acción representada en la iconografía, es posible proponer varias interpretaciones que corresponden a diferentes niveles de análisis de los datos iconográficos. La versión "fabulosa" de la acción puede ser considerada como el mito, el modelo, que debe ser perpetuado. La versión "real" de la misma acción puede ser considerada como la reactualización del acto mítico, el rito, que tiene como fin marcar el pasaje de una etapa a otra de la vida, asegurar la fertilidad animal y vegetal, perpetuar el orden natural y social. A través de la representación iconográfica se puede obtener información sobre los comportamientos "sagrados", pero como éstos están íntimamente ligados a los comportamientos "profanos", se presentan igualmente informaciones sobre los usos y las costumbres y sus evoluciones históricas (Cap. 6B). Hay que notar que la iconografía trata de aquello que procura asegurar el bien de la colectividad y de cada uno de los individuos que la componen; pero como los mismos gestos sagrados pueden asegurar el mal para los enemigos (una misma persona considerada como curandero para los suyos, puede ser percibida como brujo para los otros), cada acción representada tiene su doble eficacia, si bien un solo lado, el positivo, era evocado por los mochicas.

CICLOS ANDINOS

Los mitos y ritos andinos establecen paralelos entre el ciclo de los astros, de las estaciones, del crecimiento de las plantas cultivadas y el de la vida de los hombres. Se transmiten y celebran en forma colectiva en momentos determinados del ciclo anual, según el calendario ceremonial, y en forma privada, según las circunstancias de la vida de cada individuo.

Trabajos de Rowe (1946, 1948), Zuidema (1982a, b), Zuidema y Urton (1976) y Urton (1978, 1981), indican que son las pléyades las que marcan el ciclo anual. Estas estrellas reaparecen a principios de junio anunciando el solsticio de invierno, el comienzo de la estación seca y del año. Culminan en noviembre anunciando el solsticio de verano, el comienzo de la estación húmeda. Desaparecen en mayo anunciando el fin del año (esquema 1).

Se observaba los movimientos del sol durante el año, festejando los solsticios y los equinoccios, teniendo también en cuenta los pasajes del sol en el cenit.

El calendario andino era luni-solar, los 12 meses solían variar. En el caso de un año ideal, una luna nueva se producía en el momento de solsticio de junio. En los Andes Centrales (Ecuador, Perú, Bolivia, norte de Argentina y de Chile), que se sitúan entre el Ecuador y el Trópico de Capricornio, en una región templada por la altitud y la corriente de Humboldt, alternan cuatro estaciones. Del mes del equinoccio de setiembre al mes de noviembre una estación cálida y seca. Del mes del solsticio de diciembre al mes de febrero una estación cálida y húmeda. Del mes del equinoccio de marzo al mes de mayo una estación fría y húmeda. Del mes del solsticio de junio al mes de agosto una estación fría y seca.

De hecho, llueve en la sierra a partir del mes del solsticio de diciembre hasta febrero y se acaba la lluvia en el mes del equinoccio de marzo. La tierra queda húmeda hasta mayo. En la costa, donde no llueve, son los ríos que se llenan con las lluvias serranas y traen agua en abundancia, permitiendo irrigar y constituir reservas de agua (esquema 2, Netherly 1984, Rischar 1984).

El ciclo agrícola ejemplificado con el ciclo del maíz puede empezar en la sierra como en la costa fertilizando las tierras, con agua acumulada en las represas, a partir del mes del equinoccio de setiembre y seguir más tarde según las altitudes y las siembras, que pueden ser más de una. La última cosecha se almacena antes del solsticio de junio y las tierras pueden descansar tres meses (esquema 3).

El ciclo de la vida del hombre también tiene cuatro etapas, una de gestación, una de adolescencia, una de adultez y una de vejez (esquema 4).

La unión y la concepción se festejan con ritos similares a los del equinoccio del mes de setiembre, con la germinación de las plantas y la instauración del orden (Cap. 1, AB).

El nacimiento se festeja con ritos similares a los del mes del solsticio de junio, con el descanso de la tierra y el renacimiento de un nuevo ciclo anual (Cap. 10).

La pubertad se festeja con ritos similares a los del mes del solsticio de diciembre, con el crecimiento de las plantas y la iniciación de la estación húmeda (Cap. 4).

La adultez se festeja con ritos similares a la del mes del solsticio de junio y el renacimiento, ya que marca el comienzo del ciclo de reproducción del hombre. (Cap. 10).

La muerte se festeja con ritos similares a los del mes del equinoccio de marzo cuando las plantas se secan y con la inversión del orden (Cap. 7).

Así como lo indica Guamán Poma de Ayala (ed. 1936, p. 235-260, 1130-1167) el calendario ceremonial se relaciona con el calendario agrícola.

Se celebra ritualmente en la estación cálida y seca la instauración del orden, la expiación y la invocación a los antepasados. En la estación cálida y húmeda la iniciación, la propiciación del mundo domesticado y el sacrificio. En la estación fría y humeda la inversión del orden, la reestructuración y el legado de los antepasados que es la cosecha. En la estación fría y seca el renacimiento de un nuevo ciclo, la propiciación del mundo salvaje y el sacrificio (esquema 5).

C. INTERPRETACION ICONOLOGICA

Si la iconografía mochica representa los mitos y ritos relacionados con el calendario ceremonial andino, tal como es descrito en las fuentes etnohistóricas y etnológicas, y si los temas de las escenas mochicas aparecen en la iconografía chavín y siguen siendo moldeadas y pintadas en los ceramios chimús e incas, así como en el material de la costa central y sur, este calendario perdura desde el primer horizonte hasta nuestros días.

Se trata de una institución muy importante para la sociedad andina. De hecho el calendario ceremonial resume el sistema de clasificación del tiempo, del espacio y de la sociedad, que debe haber sido el de los agricultores andinos desde hace más de 4,000 años. Utilizando el mismo método comparativo entre las informaciones icónicas y los datos etnohistóricos y etnológicos se debe

poder reconstruir el sistema de clasificación del mundo de los mochicas y su sistema de pensamiento (Cap. 13-16).

También se debe poder entender la función del calendario ceremonial andino y de la iconografía prehispánica que lo representa.

El calendario ceremonial está fundado sobre el establecimiento de relaciones de homología entre las épocas del año, las regiones del espacio, y los grupos de parentesco que se definen por su ancestro común, ya que las ceremonias son celebradas cada año en el mismo tiempo, en el mismo lugar, con los mismos hombres y mujeres y están relacionadas con una tarea del calendario agrícola.

Para tratar de comprender la forma en que se establecen las relaciones de homología en que se basa el calendario ceremonial, es necesario reconstruir el sistema de clasificación del mundo andino (Ansion 1984, Hocquenghem 1984a, b, 1985, Mróz 1984, Pease 1980, Szeminski 1983). Tres cronistas indígenas o de raíz indígena: Garcilaso de la Vega (1609, ed. 1953, L.I, cap. XVI, L. II, cap. XXII, L. VII, cap. I), Guamán Poma de Ayala (1615, ed. 1936, p. 982, 984, 985), Santa Cruz Pachacuti Yamqui (1613 ed. 1879, mapa cosmológico), proporcionan informaciones que permiten reconstruir la lógica del sistema de clasificación adina.

LA CUADRIPARTICION

Según Garcilaso de la Vega, de la cumbre del cerro Huanacauri, que domina todo el valle del Cuzco, el Inca había partido hacia el norte y la Coya hacia el Sur. La ciudad misma, el Cuzco, y todas las comunidades del imperio estaban divididas en dos partes. Los que seguían al Inca ocupaban la parte *hanan*, alto, que debía encontrarse al Norte y los que seguían a la Coya ocupaban la parte *hurin*, baja, que debía encontrarse al Sur. Este cronista indica que los Incas festejaban los equinoccios, que dividían el año en dos partes, el tiempo frío y el tiempo caliente, así como los solsticios que dividían estas dos partes en dos mitades, la estación húmeda y la estación seca. Siempre según Garcilaso de la Vega, la sociedad estaba dividida en dos partes, los que pertenecían a los grupos de parentesco llamados *hanan ayllu* y los que pertenecían a los grupos de parentesco llamados *hurin ayllu*. Los de *hanan ayllu* habitaban la parte *hanan suyu* del territorio y seguían al Inca, los de *hurin ayllu* habitaban la parte *hurin suyu* del territorio y seguían a la Coya. Entre las dos partes de la sociedad había una sola diferencia, la superioridad de aquellos

que se clasificaban como *hanan* sobre los que se clasificaban como *hurin*. Los que se clasificaban como *hanan* debían ser respetados como mayores por los que se clasificaban como *hurin* considerados como menores, o de otro modo, los mayores eran como el brazo derecho y los menores como el brazo izquierdo en todo aquello que concernía al orden de preeminencia en las posiciones y funciones.

Guamán Poma de Ayala, en su mapa de las Indias divide el territorio en dos partes, aquella del Norte y aquella del Sur, luego cada una de estas partes en dos mitades, una al Oeste y otra al Este. En el texto que acompaña a este mapa, el cronista precisa que el territorio estaba dividido en dos partes, una al Norte, *hanan* y otra al Sur, *hurin*, cada una compuesta de dos mitades. El mismo asocia también el Norte a la mano derecha y el Sur a la mano izquierda. De hecho indica que a la mano derecha y hacia el poniente se encontraba el *Chinchay suyu*, Noroeste, a la mano derecha y hacia la selva, el levante el *Anti suyu* Noreste, a la mano izquierda y hacia el levante el *Colla suyu*, sureste, a la mano izquierda y hacia la mar del sur el *Cunti suyu*, Suroeste. El orden de enumeración es siempre el mismo, *Chinchay suyu, Anti suyu, Colla suyu, y Cunti suyu*. En sus dibujos Guamán Poma de Ayala asocia el Inca al Sol, y la Coya a la luna.

Santa Cruz Pachacuti Yamqui, en su mapa cosmológico divide el mundo andino en dos partes, a la derecha de un gran óvalo coloca al sol, los hombres, lo que está asociado a la musculinidad, lo dominante, y a la izquierda coloca a la luna, las mujeres, lo que está asociado a lo femenino o lo dominado. Además, este cronista señala la división del año en dos partes, un tiempo claro que en las alturas dura de abril a septiembre y corresponde al tiempo frío, y un tiempo nublado que corresponde al tiempo de calor de octubre a marzo. Los nombres españoles de verano para el solsticio de junio y de invierno para el solsticio de diciembre son conservados, pero las estaciones están invertidas en el hemisferio sur. El tiempo frío esta asociado con el lado masculino y el tiempo caliente con el lado femenino.

Si tenemos en cuenta estas informaciones, el año, el territorio, y la sociedad están divididos en dos partes opuestas y complementarias, divididas cada una a su vez en dos mitades. Esta clasificación permite asociar cuatro tiempos del año a cuatro regiones del espacio, y a cuatro grupos sociales. La clasificación de *hanan* y *hurin* permite a su vez establecer un orden jerárquico entre las partes y mitades, si se tiene en cuenta que lo clasificado como *hanan* domina aquello clasificado como *hurin*. Es la aceptación del hecho de que lo asociado al hombre domina lo asociado a la mujer, y que lo que es mayor domina lo que es menor, como lo que es de la derecha domina lo que es de la izquierda, lo que permite establecer en el mundo andino un orden jerárquico y transponerlo a las cuatro partes del año y del territorio. Esta división y esta jerarquía de las estaciones, de las tierras, y de los miembros de la sociedad, permite la distribución de las fuerzas productivas (esquema 6).

LA TRIPARTICION

Garcilaso de la Vega señala que en cada región y en cada comunidad, la tierra estaba dividida en tres lotes, las tierras de los ancestros, las *huacas;* las tierras de la élite, de los incas; y las tierras de las comunidades, de los agricultores y pastores. El tiempo de trabajo debía estar dividido en tres partes, tres momentos, el trabajo para los ancestros, el trabajo para la administración, y el trabajo para la comunidad. Los agricultores y pastores, en consecuencia, no recibían sino una parte del producto de su trabajo, las dos partes restantes estaban destinadas a los sacerdotes y a los administradores. Del conjunto de la producción, parte estaba destinada a los ancestros para asegurar la reproducción al nivel ideológico, otra parte, estaba destinada a los incas, para asegurar la reproducción al nivel supracomunitario o estatal; y lo restante se destinaba a la reproducción de la fuerza de trabajo, al nivel comunitario.

Guamán Poma de Ayala, representa en sus dibujos, al Inca y a la Coya asumiendo las tres funciones: la sacerdotal, la administrativa y la agrícola. Esta pareja ejercía entonces un poder teocrático: el Inca era a la vez sacerdote, guerrero y agricultor o pastor. Este poder estaba compartido entre los miembros de su *ayllu* o grupo de parentesco, dividido en tres clases, los sacerdotes, los guerreros o administradores, y los que dirigían en todo el imperio a los curacas regionales y los agricultores. En cada comunidad estas tres funciones debían ser representadas, los grupos de parentesco debían clasificarse en tres clases, lo que permite la organización de las relaciones de producción.

Las comunidades de agricultores andinas son ampliamente autárquicas, pero ellas no pueden ser enteramente independientes las unas de las otras, deben integrarse a un vasto aparato que las domina a todas y cuyos miembros constituyen una verdadera élite o clase dominante. En la época de la conquista esta clase estaba constituida por el grupo de parentesco del Inca y de la Coya que representaban, ellos, la cumbre del poder teocrático. La cuadripartición y la tripartición del año, del territorio, y de la sociedad, que aseguran la distribución de los medios de producción, y la organización de las relaciones

de producción, tanto a nivel local como a nivel del conjunto de las comunidades, debían ser compartidas y aceptadas por todos. Esto no solamente en la época incaica, sino desde el Horizonte Chavín, donde el calendario ceremonial, ilustrado en la iconografía prehispánica, aparece y regula la reproducción social andina, hasta el momento de su desintegración total, que todavía no ha llegado, puesto que esta institución persiste en las comunidades tradicionales bajo la forma del calendario de las fiestas de la Iglesia.

Nos parece que la representación del orden andino ha sido construida en base a una metáfora, la antropomorfización del sol y de la luna, luego, de una metonimia, la presentación de estas entidades bajo la forma de ancestros. La relación metafórica, luego metonímica, permite, con la ayuda de dos proyecciones sucesivas, imponer el orden social como un orden natural, es decir como el único posible e independiente de la voluntad humana, y luego imponer el ciclo de la reproducción natural como el modelo de la reproducción social.

El modelo de la cuadripartición y de la tripartición debe entonces inscribirse en el cielo diurno y nocturno, el sol y la luna deben junto con otra pareja invisible, definir el orden que permite la reproducción de la sociedad andina.

EL MODELO DE LA CUADRIPARTICION

La división en dos partes está marcada por el pasaje del sol en el momento de los equinoccios, que separa la parte norte de la parte sur del territorio. La parte norte clasificada como *hanan* y la sur como *lurin*. Este mismo pasaje del sol, cuando el día es igual a la noche, divide el año en dos partes: el tiempo frío, cuando el sol se encuentra hacia el norte y los días son más cortos que las noches, del equinoccio de marzo al de abril, clasificado como *hanan;* y el tiempo caluroso cuando los días son más largos que las noches, del equinoccio de septiembre al de marzo clasificada como *hurin*. A la derecha del sol, en su recorrido diurno de Este a Oeste se asocian los hombres y a la izquierda las mujeres. Las mujeres, se orientan según la luna que nace cada mes al Oeste y desaparece al Este.

El sol y la luna imponen la misma regla a sus descendientes: aquél que ocupa el rango más elevado, debe encontrarse a su derecha y aquel que ocupa el rango menos elevado debe colocarse a su izquierda. Pero los recorridos de estos astros son inversos, el sol sale cada día al Este y desaparece cada noche al Oeste, mientras la luna nueva aparece cada mes al Oeste y desaparece al Este. Las posiciones ocupadas por aquel que tiene el rango más alto se invierten entonces, entre las dos partes del territorio. En el Norte, durante el día y afuera el que tiene mayor rango se coloca al Norte, mientras en el Sur, de noche y adentro este se coloca al Sur. El sol impone su regla en lo que se clasifica como *hanan* y la luna en lo que se clasifica como *hurin* (esquema 7).

La división en dos mitades está marcada por el pasaje del sol o de la luna en el meridiano. El *Chinchay suyu*, al Noroeste, está asociado a los tres meses fríos y húmedos del equinoccio de marzo al solsticio de junio. Como en esta región el sol desaparece, esta mitad del territorio se asocia con los hombres adultos. El *Anti suyu*, al Noreste, está asociado a los tres meses fríos y secos del solsticio de junio al equinoccio de septiembre. Como en esta región el sol aparece, esta mitad del territorio se asocia con los hombres jóvenes. El *Chinchay suyu* domina en relación con su mitad el *Anti suyu*. El *Colla suyu*, al Sureste, está asociado a los tres meses calurosos y secos, del equinoccio de septiembre al solsticio de diciembre. Como en esta región la luna desaparece, esta mitad del territorio se asocia con las mujeres adultas. El *Cunti suyu*, al suroeste, está asociado con los tres meses calurosos y húmedos, del solsticio de diciembre al equinoccio de marzo. Como en esta región la luna aparece, esta mitad del territorio se asocia con las mujeres jóvenes. El *Colla suyu* domina en relación con su mitad el *Cunti suyu*.

Es necesario agregar que el mismo sistema de clasificación que se aplica al mundo de los vivos, como venimos de describirlo, rige el mundo de los muertos. Según las creencias andinas, en el otro mundo, las almas de los difuntos "recogen" sus pasos, vuelven a seguir, en sentido contrario, el camino que hicieron en la vida. Nacen viejos, viven al revés y van a morir jóvenes, a renacer en el mundo de los vivos. En el otro mundo, la "otra nación", el sol atraviesa el cielo cada día de Oeste a Este. A la izquierda del sol, el Norte se clasifica como *hurin*, a la derecha el sur es *hanan*, lo mismo en cuanto a la luna. Pero la regla impuesta por el sol y la luna también se invierte en este "mundo al revés", aquello que domina se coloca a la izquierda de los astros y aquello que es dominado a la derecha. En el otro mundo *hurin* domina *hanan* la doble inversión, del sentido de los caminos y de la regla de preeminencia, permite reafirmar el mismo orden en el de los muertos (esquema 7, Valderrama Fernández, Escalante Gutiérrez 1980).

María Rostworowski publicó un mapa de la región de Huarochirí, en la provincia de Yauyos, que se encuentra en el *Chinchay suyu*. Este mapa de Bri-

zeño data del comienzo de la colonia, indica el Norte como *hurin* y el Sur como *hanan*. En varias ocasiones, Rostworowski ha señalado que en la costa *hurin* dominaba y que aquello que tenía rango superior se clasificaba como *hurin*. Es durante el tiempo frío y húmedo, asociado al *Chinchay suyu*, que se celebran, todavía hoy en día, ritos de inversión relacionados con la desaparición, la muerte, y en estos actos ceremoniales los hombres se disfrazan de mujeres (Harris 1982 y Cap. 7). Un hecho que indica el orden invertido que rige el *Chinchay suyu*, es la inversión de la enumeración de los "ceques" de esta región, en particular el hecho de que Cristóbal de Albornoz los da con un orden doblemente invertido. Finalmente, hay que notar que Guamán Poma de Ayala, en sus dibujos, indica una relación entre las gentes del *Chinchay suyu* y los muertos: los habitantes del Noroeste y los difuntos llevan la misma indumentaria, un gran collar de plumas (ed. 1936, p. 165, 256, 320, 326). En la región del *Chinchay suyu* es el orden doblemente invertido del mundo de los muertos el que se impone (esquema 9).

EL MODELO DE LA TRIPARTICION

Hemos reconstruido el modelo de la clasificación cuadripartida del mundo de los hombres, el *Kay Pacha*, pero este mundo no es la totalidad, sino solamente una parte del universo, la *pacha* andina, que contiene además un mundo interior invisible, *Hurin pacha* y un mundo exterior visible *Hanan pacha*. El sol y la luna circulan entre el *Hanan pacha* y el mundo de los hombres en una parte de sus trayectorias y entre este mundo y el *Hurin Pacha* en la otra parte (Urton 1981 y esquema 8).

Cada uno de los tres mundos que constituyen el universo está dividido, como *Kay pacha*, en cuatro regiones, que corresponden a cuatro tiempos y cuatro grupos sociales. El modelo de la tripartición se inscribe en el nivel de estos tres mundos donde se cumplen las tres funciones: sacerdotal, administrativa y agrícola.

En el mundo interior, el *Hurin pacha*, o mundo invisible *hurin* domina. De hecho *Hurin pacha* es el mundo que el sol atraviesa de Oeste a Este y la luna de Este a Oeste, el mundo al "revés", la "otra nación" donde todo se invierte. Aquí reside el dueño de la vida y la muerte, que en tiempos incaicos era "el que anima el mundo", o *Viracocha Pachacamac*, el poderoso, que puede crear y destruir. Este ser no tiene pareja porque, como lo explica el cronista cusqueño Molina, todas las mujeres le pertenecen (Cap. 1).

En el mundo exterior visible, el *Hanan pacha*, se observa el orden del mundo. La pareja astral, el sol y la luna, rigen pero son ancestros menores, no tienen el poder de animar sino de ordenar, marcan las fronteras del espacio y del tiempo y el lugar de lo masculino y lo femenino. El sol con su pareja la luna, sustenta la función administradora.

En este mundo *Kay pacha*, reinan, en tiempos de la llegada de los españoles, el Inca y la Coya, ellos participan del poder de sus ancestros, encarnan la función sacerdotal, administrativa y agrícola. La reproducción de todo aquello que está en este mundo depende de sus fuerzas.

Los que sustentan las tres funciones, sacerdotal, administrativa y agrícola, no deben mezclarse pero sí comunicarse. En el modelo del universo andino los tres mundos, donde originan las tres funciones, no se mezclan pero se comunican. Entre el *Hurin pacha* y el *Kay pacha* es la triada "trueno-relámpago-rayo", manifestación del poder de vida y de muerte de *Pachacamac*, que hace el vínculo. El sol y la luna siendo visibles, se comunican directamente al *Hanan pacha* y *Kay pacha*. La vinculación entre el *Hanan pacha* y el *Hurin pacha* se establece en el momento del pasaje de los astros por el "túnel", cuando son invisibles se encuentran con la potencia del interior.

Es obvio que este modelo del orden del mundo andino ha sido propuesto a base de informaciones etnohistóricas, sobre el sistema de clasificación del mundo incaico, y etnográficos, sobre el actual sistema de clasificación del mundo de los agricultores andinos. Pero si el calendario ceremonial ilustrado en la iconografía mochica es comparable al calendario ceremonial incaico y actual, un mismo modelo del orden del mundo debió ser compartido también por los mochicas. Este calendario ceremonial y este modelo del orden del mundo nos ha parecido ser instrumentos ideológicos que permiten asegurar un modo de producción andino que se desarrolló desde el primer horizonte (Hocquenghem 1984, 1985).

FUNCION DE LA ICONOGRAFIA

No olvidemos que lo que caracteriza a los Andes son las condiciones que limitan la productividad de sus tierras: "Existe poca cantidad de terrenos planos; suelos generalmente pobres, terrenos propensos a la erosión; en la vertiente occidental carestía de agua y, en general, la dureza del clima de las montañas tropicales con un número significativo de días que aumentan con la altura, caracterizados por heladas nocturnas y marcadas diferencias de tempera-

tura entre el día y la noche, y entre el sol y la sombra. El conjunto de sus limitaciones tipifica a un mundo en que la productividad es relativamente baja, en especial porque lo accidentado y diferenciado del terreno dificulta el uso de herramientas para la producción en gran escala –como el arado con tracción animal– u otras formas de multiplicar los efectos del trabajo humano con el apoyo de fuerza animal o mecánica. Por estas razones, esta alternativa de desarrollo queda necesariamente trunca. Un indicador de la limitación natural de este tipo de desarrollo se aprecia a partir de la conquista española, con el proceso sumamente lento y reducido de la introducción al mundo andino de elementos técnicos profusamente desarrollados por otras sociedades agrarias.

Pese a esto, el mundo andino ha producido sociedades complejas e inclusive, en algunos estadios de su historia, niveles de consumo campesino perfectamente comparables con los de otras sociedades agrarias con niveles técnicos y de utilización de energía animal considerablemente mayores.

¿Cómo lograron alcanzar los pobladores andinos un nivel de producción social que permitiese el desarrollo de sociedades complejas, el mantenimiento de clases suntuarias y un nivel de densidad de población en condiciones alimenticias que hicieron posible su perfecta reproducción?

La explicación se encuentra en la organización social y económica de la población y, de acuerdo a ella, en una forma especial de control territorial. (Golte 1980b p. 24-25).

Es inútil insistir sobre el desarrollo de la "organización andina" que permite maximizar la producción, basta citar algunos trabajos de diferentes autores. Troll (1935) ha definido el concepto de "ecología vertical", Murra (1975) estudió las modalidades del "control vertical de un máximo de pisos ecológicos en las sociedades andinas", fueron seguidos por Fonseca (1972), Brusch (1973, 1974), Mayer (1971), Webster (1972). Golte (1980b) estudió la "racionalidad de la organización andina", otros han notado y analizado la implicación de esta organización sobre múltiples aspectos de la vida en las comunidades de los Andes, sea en la economía (Mayer 1971, Fonseca y Mayer 1978, Custred 1974, Camino, Recharte, Bidegaray 1981, Mitchell 1981) sea en la organización social (Harris 1978, Murra 1975) o sea en lo ideológico (Isbell 1974 a, b, c, d, Platt 1976 a, b, Vallée 1972 a, b, Barrete 1972, Palomino 1984). Golte (1980) y Earls (1981), han subrayado la complejidad de las modalidades de acceso a los medios de producción.

Para asegurar la producción, las comunidades andinas tienen que distribuir su fuerza de trabajo entre los diferentes nichos ecológicos que explotan, donde las tareas que tienen que realizarse son determinadas por el transcurso de las estaciones. De ahí la importancia para la reproducción social del calendario ceremonial.

Las diferentes comunidades explotan sus tierras, cada una por su parte, sobre la base de relaciones de producción organizadas por el culto de los ancestros, pero a partir del momento en que muchas comunidades necesitan unirse para explotar nichos ecológicos variados, cumplir una tarea que impone la reunión de una fuerza de trabajo numerosa, sea para la limpieza de los canales de irrigación, la construcción de un puente o de un camino, deben integrarse en un conjunto que las domina a todas. Este conjunto, que representa la unidad de diferentes comunidades, controla la utilización de los recursos económicos esenciales y la producción de los recursos económicos esenciales y la producción de las comunidades que domina. El modo de producción andino, que combina la existencia de relaciones comunitarias de producción y un poder centralizado, puede ser considerado como un modo de producción "asiático" o "tributario" (Godelier, CERM 1969, Espinoza Soriano 1978, Krader 1975).

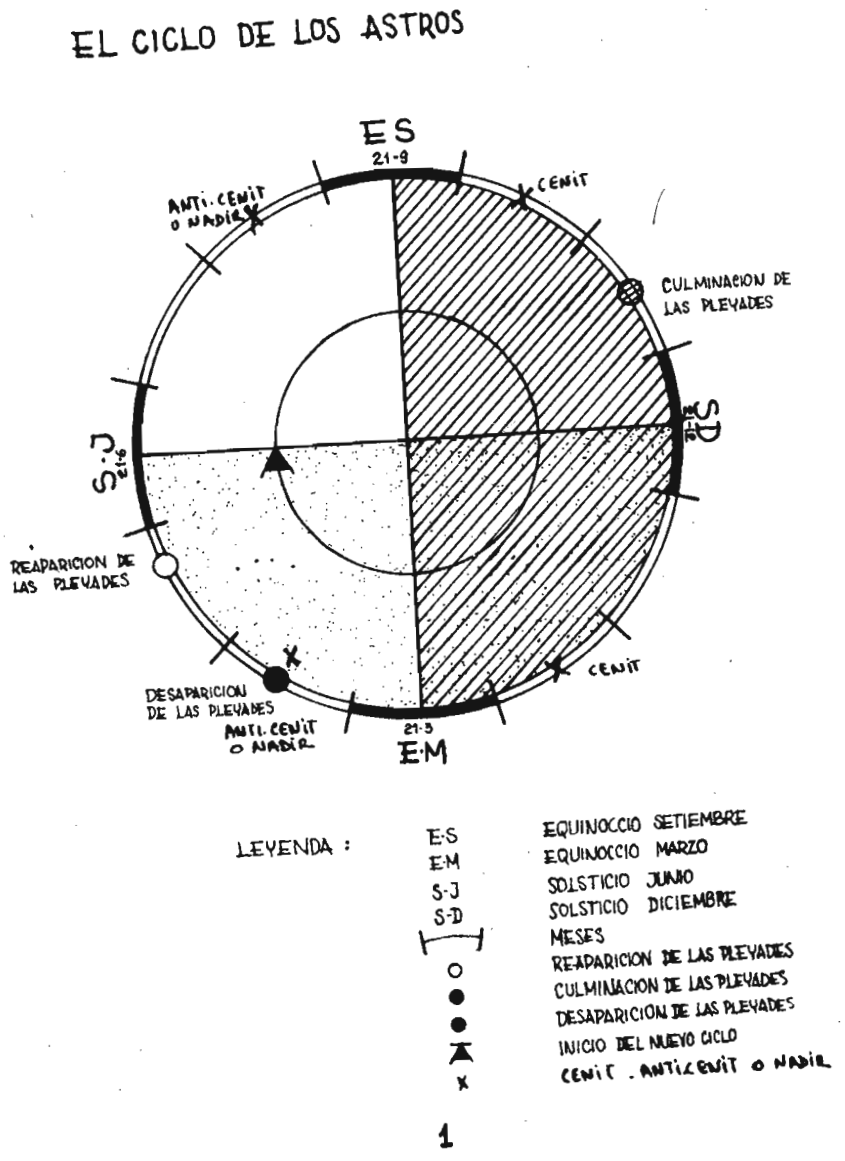
En las sociedades andinas, el acceso a los recursos, y el control de los medios de producción, la distribución de la fuerza de trabajo entre los diversos procesos de trabajo, y la organización del desarrollo de estos últimos, así como la determinación de la forma social de la circulación y de la redistribución de los productos del trabajo individual o colectivo, es decir las relaciones de producción, son dominadas por la actividad religiosa, el culto a los ancestros. Los ancestros, los *huacas*, son los que detentan la autoridad absoluta y es la obediencia a estos poderosos antepasados la que asegura la reproducción social en los Andes (Cap. 15). Es el culto a los ancestros que organiza a la vez las representaciones de las relaciones entre la naturaleza y la sociedad, las relaciones de autoridad y las relaciones de producción. Las relaciones religiosas son, entonces, a la vez infraestructura y superestructura, porque cumplen funciones múltiples, juegan un papel dominante en la vida social (Godelier 1984, Poulantzas 1973). La autoridad absoluta reconocida a los ancestros cubre, estabilizándolo, el antiguo sistema de parentesco.

Si el culto a los antepasados domina las relaciones de producción en los Andes, el calendario ceremonial, que es la institución encargada de la realización de este culto, debe ordenar y garantizar la reproducción social andina y

es esta misma función la que deben cumplir las imágenes que lo representan, desde el primer horizonte hasta hoy.

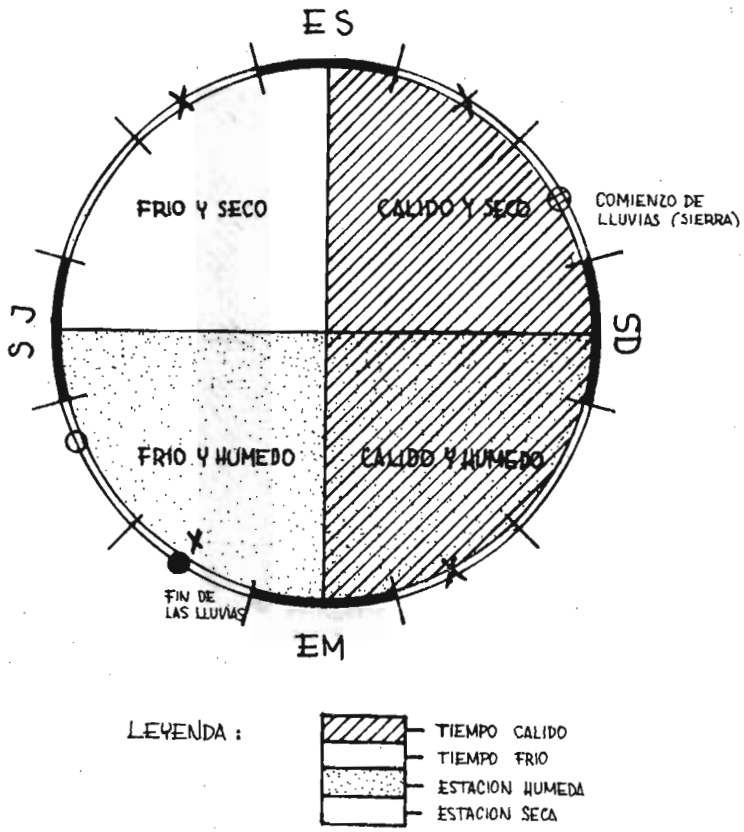
De generación en generación se efectúan los mismos actos, se practican las mismas ceremonias, en los mismos períodos del año y con el mismo propósito: conservar el orden instaurado por los antepasados. No es una sorpresa entonces constatar que existe una continuidad en el universo conceptual andino desde hace 4,000 años ni que persiste el calendario ceremonial que consideramos como una recreación constante del universo. En culturas sin escritura el calendario ceremonial es la institución que permite la afirmación de la identidad y la reproducción de la sociedad. La función de la iconografía, que representa esta institución, es de fijarla y perpetuarla.

Es entonces imposible seguir analizando e interpretando las imágenes mochicas, como lo han hecho, y lo siguen haciendo todavía, muchos antropólogos e historiadores del arte, según lo que representan o parecen representar, según la función ritual o estética que tienen o parecen tener. Las imágenes en sí, no tienen sentido, no pueden ser consideradas fuera de su contexto, que en su totalidad representa un discurso sobre el orden natural y social. Mirar la iconografía mochica como la representación de una totalidad, es como mirar el Aleph de Jorge Luis Borges: contiene el espacio cósmico, cada cosa que se ve son infinitas cosas, porque se ven desde los distintos puntos de observación que uno puede tomar. "... Vi la circulación de mi oscura sangre, vi el engranaje del amor y la modificación de la muerte, vi el Aleph, desde todos los puntos, vi en el Aleph la tierra, y en la tierra otra vez el Aleph y en el Aleph la tierra, vi mi cara y mis vísceras,vi tu cara, y sentí vértigo y lloré, porque mis ojos habían visto ese objeto secreto y conjetural, cuyo nombre usurpan los hombres, pero que ningún hombre ha mirado: el inconcebible universo...". Pero la iconografía mochica,si se parece a un Aleph, es a un Aleph desintegrado, uno no puede mirarlo una vez y ver, es un Aleph repartido en miles de representaciones que dejan cada una entrever partes, el todo es lo que el observador proyecta y pretende interpretar.



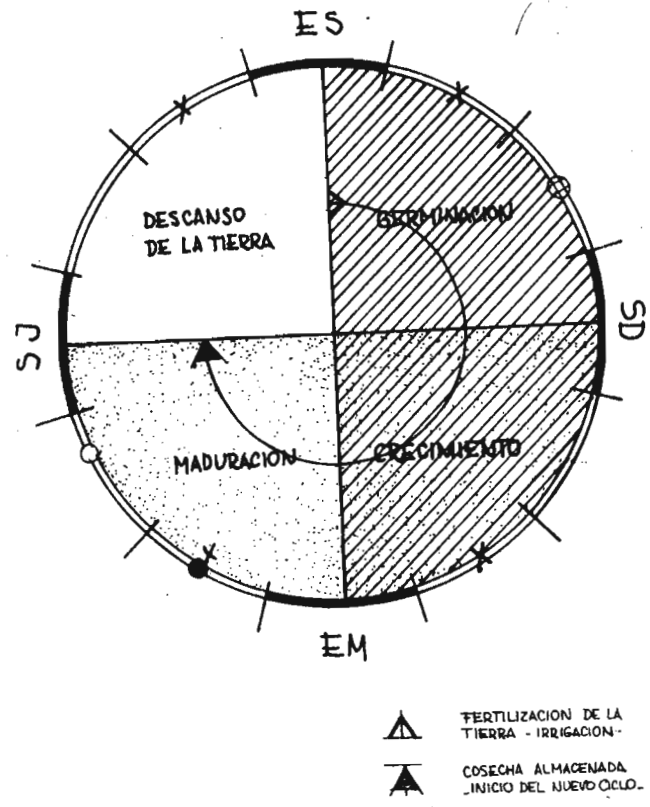
1

EL CICLO DE LAS ESTACIONES



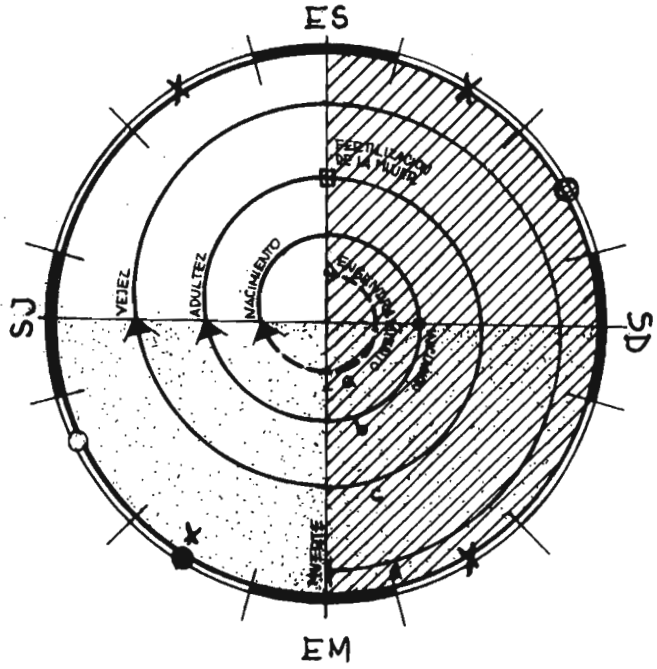
2

EL CICLO AGRICOLA



3

EL CICLO DE LA VIDA DEL HOMBRE

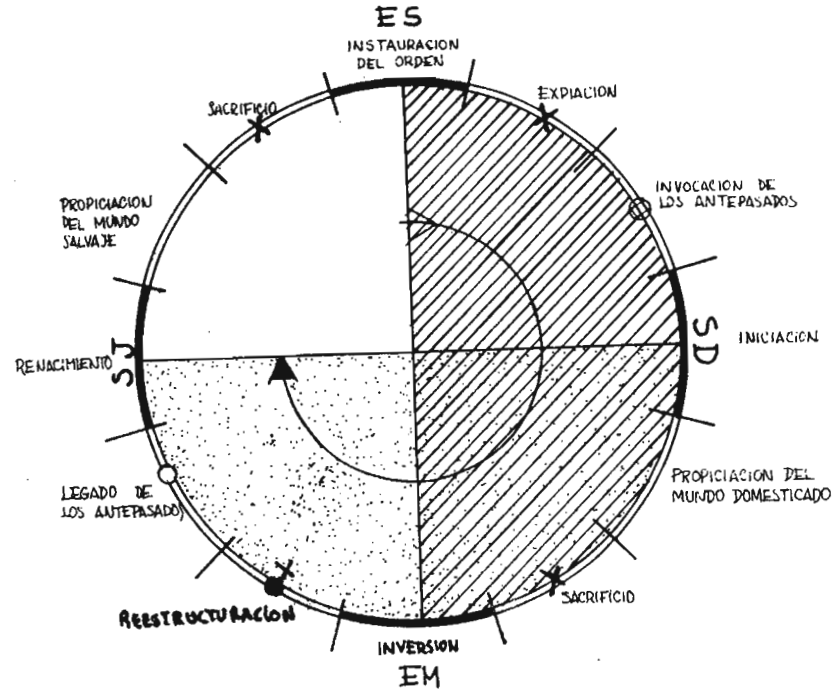


a_ GESTACION
b_ ADOLESCENCIA
c_ MAYORIA
d_ VEJEZ

(EL CICLO DE LA MUERTE ES OPUESTO AL CICLO DE LA VIDA)

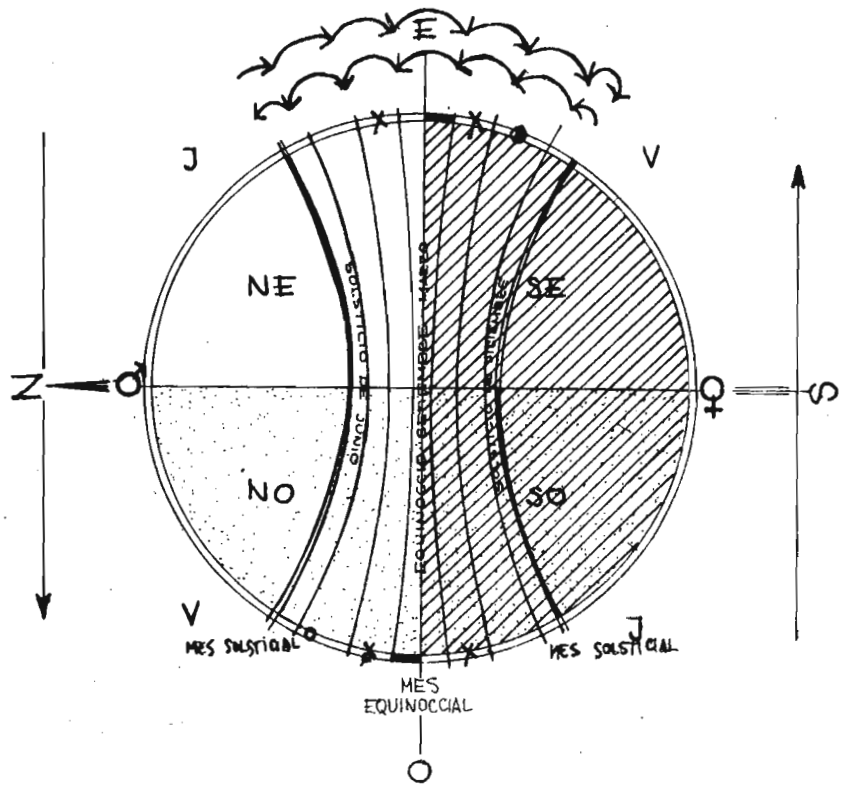
4

CALENDARIO CEREMONIAL



5

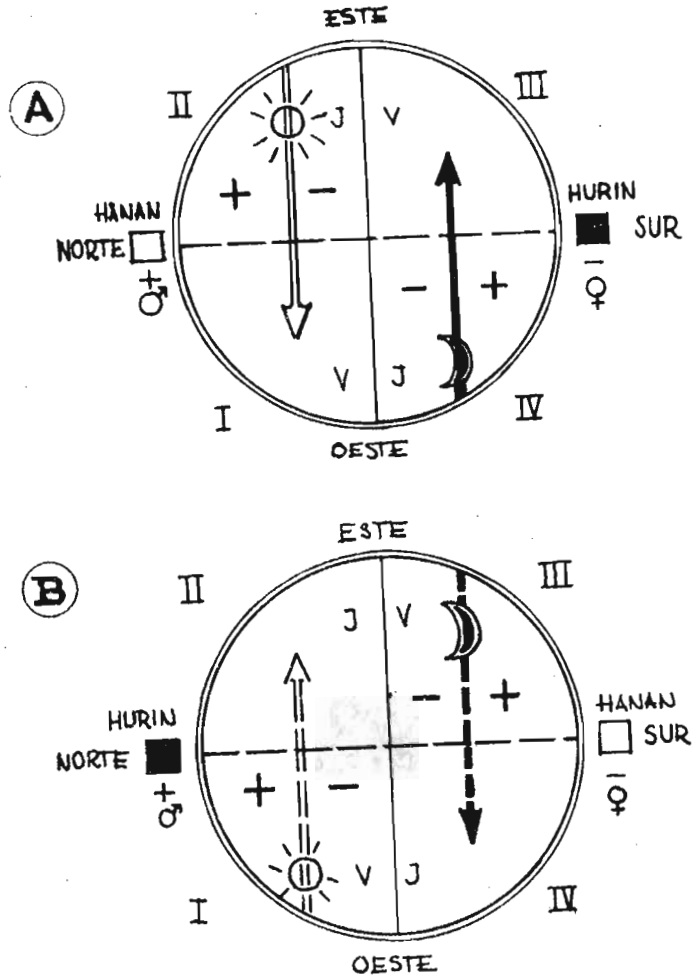
RELACION TIEMPO-ESPACIO-SOCIEDAD



TIEMPO		ESPACIO		SOCIEDAD	
FH	FRIO HUMEDO	NO	NOROESTE	♂V	HOMBRE VIEJO
FS	FRIO SECO	NE	NORESTE	♂J	HOMBRE JOVEN
CS	CALIDO SECO	SE	SUR ESTE	♀V	MUJER VIEJA
CH	CALIDO HUMEDO	SO	SUR OESTE	♀J	MUJER JOVEN

6

EL MODELO DEL ORDEN DEL MUNDO ANDINO LA CUADRIPARTICION

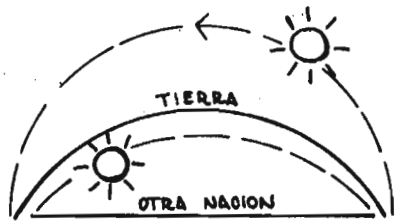


DERECHA
IZQUIERDA
+ DOMINANTE
− DOMINADO
♂ HOMBRE
♀ MUJER
V VIEJO
J JOVEN

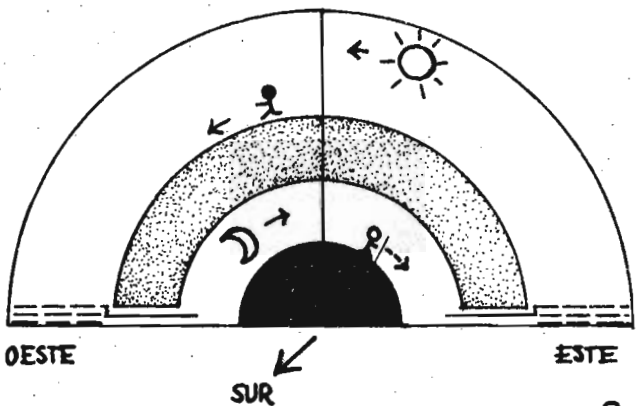
(A) EL MUNDO DE LOS VIVOS
(B) EL MUNDO DE LOS MUERTOS

7

EL MODELO DEL ORDEN DEL MUNDO ANDINO
LA TRIPARTICION



1



2

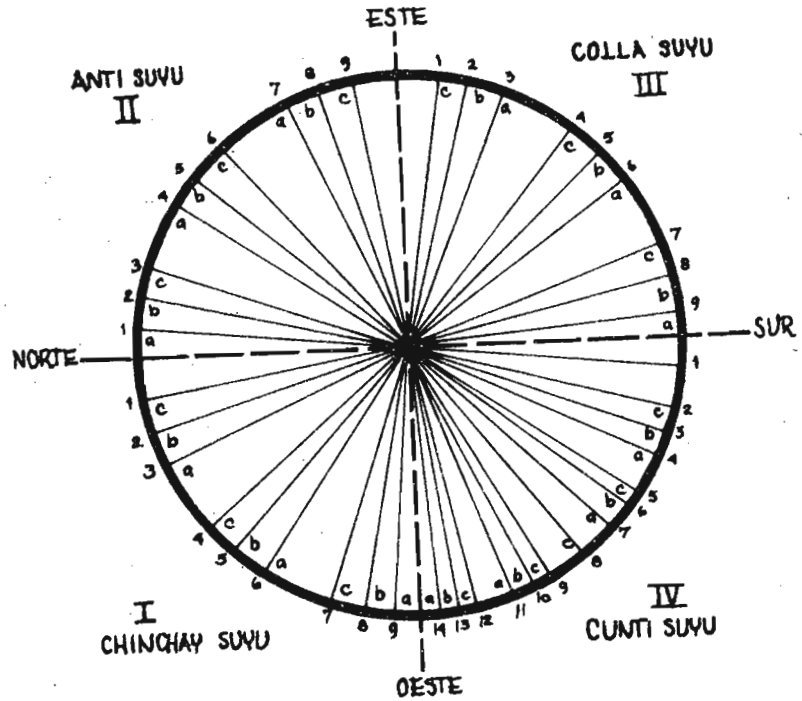
1 _ SEGUN G. URTON

2 _ HANAN PACHA
KAY PACHA
HURIN PACHA

LADO IZQUIERDO
LADO DERECHO

8

SISTEMA DE LOS CEQUES DEL CUZCO



LEYENDA : 1....14 ORDEN DE ENUMERACION DE LOS CEQUES

a,b,c, RANGO DE LOS CEQUES
a = COLLANA
b = PAYAN
c = CAYAO

9

PRIMERA PARTE

EL CALENDARIO CEREMONIAL ANDINO

1. LA INSTAURACION DEL ORDEN

Equinoccio de la estación seca

A. LAS ESCENAS DE "PURIFICACION"*

DATOS ICONOGRAFICOS

Algunas escenas pintadas en los huacos mochicas representan una misma acción: personajes del mundo real o del mundo mítico lanzando un objeto en forma de "flor" atada a una cuerdecilla con un pequeño cilindro como lastre con la ayuda de una estólica y de una larga jabalina, que puede o no tener punta y presentar en su extremidad un "travesaño" (fig. 1-4, 6).

Max Schmidt, en su trabajo sobre el Antiguo Perú, publicó la fotografía de un huaco que pertenece a las colecciones del Museum für Völkerkunde de Berlín con un simple comentario: "escena mítica", que traduce bastante mal toda su complejidad y poco aclara su significado (fig. 1 a, b, Schmidt 1929, fig. 197/2). Sobre una pirámide adornada con un fresco que representa a guerreros, está sentado un personaje humano que lleva la vestidura y los ornamentos de un jefe (Hocquenghem 1970). Tiene una estólica y una jabalina con "travesaño" en una mano, la otra está tendida hacia un segundo personaje humano que está a sus pies, en una rampa que permite llegar al estrado. Este también viste un rico atuendo de guerrero. En una mano presenta una ofrenda al personaje principal, y en la otra tiene una taleguilla. Otras taleguillas se pueden observar en las manos de personajes humanos que llevan la vestidura de guerreros. Al pie de la pirámide, delante de un depósito de jabalinas, está sentado un personaje humano, que se distingue de los otros por llevar una larga camisa, una especie de manto cuyas puntas se cruzan en el pecho y caen en la

* La primera versión de este artículo fue publicada bajo el título "La iconografía mochica y los ritos de purificación", *Baessler Archiv, Neve Folge*, Tomo XXVII, parte 1, p. 211-252. Berlín, 1979.

espalda; su tocado no está adornado como el de los guerreros. Otros depósitos de jabalinas y de jarras son visibles detrás de la pirámide. Los otros personajes, también seres humanos, llevan vestiduras y ornamentos de cabeza típicos de guerreros. Están armados de propulsores y de jabalinas con "travesaño". Algunas "flores" atadas a cuerdecillas, lastradas de pequeños cilindros, se enrrollan a las jabalinas o flotan en el aire entre los personajes. Ningún elemento en esta escena permite clasificarla entre las escenas míticas.

Arturo Jiménez Borja, para ilustrar su capítulo sobre la música y la danza en la iconografía mochica, publicó una escena pintada en un huaco cuya procedencia no está indicada (fig. 2a, Jiménez Borja, 1938, p. 101). En este caso, seres míticos y animales antropomorfos vestidos como guerreros son los que rodean una pirámide en la cual está de pie un personaje antropomorfo, con colmillos de felino, que lleva una vestidura de jefe. En su mano tiene una estólica y una jabalina con "travesaño". Al pie de la pirámide se ve un colibrí antropomorfo con una taleguilla en la mano. Detrás de él está un zorro antropomorfo seguido de un mono y un felino también antropomorfos, armados de una estólica y de una jabalina en la cual se enrrolla la cuerdecilla con la "flor" y el pequeño cilindro. Al otro extremo de la pirámide se encuentran otros dos animales antropomorfos difíciles de identificar; ambos tienen jabalinas con "travesaños". Detrás de la pirámide hay un búho o una lechuza antropomorfa que tiene un látigo y está vestido con una larga camisa, un manto y un simple tocado. Al lado del estrado se encuentran jarras. En el aire, encima de los seres míticos, flotan "flores" atadas a cuerdecillas lastradas de pequeños cilindros. Para Jiménez Borja, esta escena representa una danza en la cual los danzantes hacen pruebas de agilidad lanzando al aire, con ayuda de propulsores y de palos, objetos de pluma coloreados. Esta interpretación nos parece discutible, porque los instrumentos musicales que acompañan a los danzantes en la iconografía mochica no figuran en esta escena.

Gerdt Kutscher, con motivo del 32o. Congreso Internacional de Americanistas, publicó una tercera versión de este tema, es decir una escena pintada en un huaco que pertenece a las colecciones del Museo Nacional de Antropología y Arqueología de Lima (fig. 2c, Kutscher 1958, fig. 2). Aquí de nuevo los personajes humanos con vestiduras de guerreros, armados con propulsores y jabalinas, esta vez con punta y travesaño, lanzan al aire "flores" atadas a cuerdecillas lastradas de pequeños cilindros. Rodean a una pirámide adornada con un fresco que representa cabezas de aves. Sobre la pirámide está de pie un pesonaje antropomorfo con colmillos de felino, vestido con el atuendo típico de los jefes. En una de sus manos tiene una estólica, la otra está tendida hacia un guerrero que sube por la rampa de acceso a la pirámide. Este presenta en una mano una copa y en la otra tiene una especie de disco. Al pie de la pirámide está sentado, delante de las jarras, un hombre vestido con una larga camisa, un manto y un simple tocado. En segundo plano hay dos guerreros que tienen taleguillas en sus manos. Kutscher, que analizó minuciosamente y comparativamente estas tres escenas, encontró que representan un "juego ceremonial", pues las jabalinas no presentan las puntas utilizadas para cazar o combatir. Para él las "flores" son plumas colocadas en un disco; recuerdan los objetos que lanzamos en el juego de Badminton, de ahí el nombre que da a estas escenas: "Badminton ceremonial". Los "travesaños", según él, podrían ser especies de hélices dejadas libres en las jabalinas para poder girar en el aire. Kutscher relaciona estas escenas con las escenas de carreras que estudió en 1951, y nota que los personajes que llevan taleguillas y el que tiene un látigo aparecen en estos dos tipos de escenas. Según su interpretación, las carreras están relacionadas con ritos de fertilidad agraria. Los juegos de "Badminton" pueden ser considerados entonces como ceremonias relacionadas con el crecimiento de las plantas. Por otro lado, Kutscher observa en la escena pintada en el huaco del Museo Nacional de Antropología y Arqueología de Lima, la presencia de tres personajes vestidos con una camisa larga y un manto enrrollado en los hombros. Tienen los ojos cerrados como los ciegos. Indica también que en la parte superior de este huaco está modelado un personaje sin brazos, un "inválido". Para Kutscher, es difícil explicar la relación entre los inválidos y el rito de fertilidad.

En un artículo sobre las representaciones asociadas con la muerte en la iconografía mochica, Elizabeth Benson publicó una fotografía de un huaco del Museo Nacional de Antropología y Arqueología de Lima, en el cual se encuentra efectivamente un manco (fig. 4, Benson 1975). Menciona también otra escena de "Badminton" pintada en un huaco que pertenece a las colecciones del Museo Larco Herrera de Lima, pero no la publica. Los actores serían aves antropomorfas, uno de ellos tendría una red parecida a las que son utilizadas para cazar los cérvidos. Teniendo en cuenta la presencia de lo que le parece ser una red, así como de estólicas y jabalinas, basándose igualmente en una comparación entre las ricas vestiduras de los jugadores de "Badminton" y las de los cazadores de ciervos, Benson establece una relación entre las escenas de "Badminton" y las escenas de caza del cérvido. Para esta autora, la caza del cérvido puede ser considerada como un sacrificio. Este sacrificio estaría relacionado con la fertilidad ya que alrededor de cazadores y ciervos se encuentran plantas. Por otro lado, Benson interpreta las camisas largas y los tocados simples como vestimentas de los sacerdotes. Piensa que las jarras están

relacionadas con los muertos y supone que el látigo es una soga ritual utilizada para estrangular a los hombres o a las mujeres sacrificadas. Los personajes con camisa larga, los portadores de sogas rituales, los guardianes de jarras, los inválidos, tienen entonces que ver, según Benson, con los sacrificios y la muerte. Las escenas de "Badminton" que representan los preparativos de la caza, forman parte, para Benson, de un "complejo de ritos relacionados con los sacrificios, la fertilidad y la muerte". Este análisis iconográfico no tiene el rigor del de Kutscher y las conclusiones a las cuales conduce no son totalmente satisfactorias. En realidad, las jabalinas utilizadas en las escenas de "Badminton" son muy diferentes de las que están representadas en las escenas de caza. Las vestimentas de los personajes en las escenas de "Badminton" se pueden relacionar con las de los cazadores, pero hay que recordar que son vestimentas de guerreros. En la iconografía mochica las sogas se distinguen netamente de los látigos (fig. 11, 51, 87, 92, 93) y es un látigo el que figura en las escenas de carrera y de "Badminton". Las jarras están relacionadas efectivamente con los muertos en esta iconografía, pero aparecen también en relación con los vivos. (Cap. 5, 7 A, B ; fig. 84, 132, 133).

Christopher Donnan, en 1976 publicó una versión muy interesante del "juego de Badminton" pintada en un huaco que pertenece a una colección privada de Buenos Aires (fig. 2 b, Donnan 1976, fig. 51 b). En esta versión los personajes son animales antropomorfos, zorros, felinos, un ciervo, quizá un mono y ratones, finalmente una iguana. Están armados con estólicas y jabalinas con "travesaño" en las cuales están enrrolladas las cuerdecillas con las "flores" y los pequeños cilindros. Se pueden ver algunos depósitos de jabalinas, de "flores" y de jarras, pero falta la pirámide, el personaje central y los inválidos. Sería necesario poder verificar si éstos no se encuentran modelados en la parte superior del huaco, sin embargo, en el documento que poseemos sólo la escena pintada está representada. (En 1979 Alan Sawyer nos mostró una foto de este huaco. Efectivamente, el personaje central estaba modelado encima de la escena pintada). Es preciso anotar la presencia de elementos nuevos: una iguana mítica, un perro moteado y una fruta o una semilla. Donnan se contenta con publicar esta escena indicando que su significado no es evidente. Aporta además una información muy importante: una jabalina con "travesaño" fue encontrada en una tumba mochica. Efectivamente es muy diferente de las armas utilizadas en las cazas y en los combates. Es de madera, parcialmente cubierta con placas de metal. Quedan huellas de la cuerdecilla que estaba enrrollada alrededor de la jabalina. Cerca de las extremidades de esta jabalina hay huecos que permitían insertar perpendicularmente los pequeños pedazos que aparecen en la iconografía mochica bajo la forma de "travesaños" (fig. 5).

En 1978, observamos en las colecciones del Reiss Museum de Mannheim, un huaco pintado que representa una versión simplificada del "juego de Badminton" (fig. 6 a, b). Se trata de un hombre cuyos pies y rodillas están pintados, lleva la vestidura completa de los guerreros: camisa y falda corta adornada con motivos geométricos, cinturón de "apéndice caudal" (fig. 6, 88, 90), casco con cubrenuca, orejeras y pulseras. En una mano tiene una estólica y una jabalina sin punta y sin "travesaños" netamente marcados. Cada una de estas últimas con su cuerdecilla y su pequeño cilindro caen del cielo a cada lado del guerrero. En este huaco las "flores" aparecen claramente no como objetos de plumas sino como flores verdaderas. Estas flores están representadas en conjuntos donde aparecen con la flora y fauna de los lagos o de las lagunas de agua dulce (fig. 9, 10). Lanzar al aire una flor que no pesa mucho no es fácil. Tirarla, con ayuda de un propulsor, atada a una cuerdecilla, enrrollada a una jabalina, de manera que ella se desenrrolle y pueda caer sola, parece todavía más difícil. Pensamos, como hipótesis a comprobar, que los "travesaños" podían darle a la jabalina una rotación que permitía a la cuerdecilla desenrrollarse, pues estaban fijados a la jabalina. Este mecanismo sería el inverso al del trompo. El pequeño cilindro podía servir, como lastre de la flor de manera que ella caiga girando lentamente.

DATOS ETNOHISTORICOS Y ETNOLOGICOS

Teniendo en cuenta el sentido que damos al conjunto de la iconografía mochica, queda por saber si entre los ritos andinos se encuentra uno que por su forma se relaciona con las escenas de "Badminton" y, en el caso que se presente tal paralelo, el significado del rito debe aclarar el de la escena mochica.

Una de las ilustraciones de los ritos incaicos, en la Nueva Corónica y Buen Gobierno, recuerda efectivamente las escenas de "Badminton" (fig. 7, Guamán Poma de Ayala 1936, p.252). En la escena de Guamán Poma de Ayala, los guerreros incaicos lanzan al aire flores con la ayuda de hondas, estas mismas flores adornan también los cascos. Las vestimentas de los guerreros incaicos son casi las mismas que las de los guerreros mochicas, que también adornan sus tocados con flores (fig. 2 a). Doering publicó un "huaco retrato" que parece representar la cabeza de un personaje de las escenas de "Badminton". La flor se distingue muy bien en el lado derecho de la cabeza (fig. 8, Ubbelohde-Doering 1952, Lám. 208). El texto que acompaña al dibujo de Guamán Poma de Ayala indica que éste se refiere a la fiesta solemne de la Coya, la reina, que era celebrada en el mes de setiembre.

"Coya Raymi. Dicese este mes, coya raymi por la gran fiesta de la luna, es coya y señora del sol que quiere decir coya: reina; raymi: gran fiesta y pascua porque todos los planetas y estrellas del cielo es reina coya la luna y Señora del Sol, y así fue fiesta y pascua de la luna; y se huelgan muy mucho en este mes, lo más las mujeres y las Señoras coyas, y cápac uarmi, ñustas, pallas, aui y los capacomis uayros, y otras principales mujeres de este reino, y convidan a los hombres. Y en este mes mandaron los Ingas echar las enfermedades de los pueblos y las pestilencias de todo el reino, los hombres armados como si fuera a la guerra a pelear, tiran con hondas de fuego, diciendo: salid enfermedades y pestilencias de entre la gente y de este pueblo, déjanos, con una voz alta; y en esto rocian todas las casas y calles lo riegan con agua y las limpian; esto se hacia en todo el reino y otras muchas ceremonias para echar taqui oncoc y, sara oncuy, pucyo oncuy, pachapanta, chirapa oncoy, pachamaca, acapana, ayapcha, oncoycona. (Guamán Poma de Ayala ed. 1980, p. 179).

Cristóbal de Molina, "El Cuzqueño", dejó descripciones minuciosas de los ritos incaicos tal como eran practicados en el centro del imperio. Podemos comparar sus informaciones sobre la ceremonia del *Coyaraimi* con las de Guamán Poma de Ayala que era de Huamanga, y con los datos de la iconografía mochica (Molina 1943, p. 29-46).

Según Molina, durante el mes del *Coyaraimi* se celebraba la *Citua,* rito que tenía como fin expulsar las enfermedades y los males de todo el país. En esta época del año comienza a llover un poco, dice Molina, y hay que temer las epidemias. Es por esta razón que el Inca hacía venir al Cuzco a las *huacas* –los ídolos– de todo el reino, de Quito a Chile. Eran dirigidas oraciones al "creador" Viracocha para obtener un año dichoso. Durante todo el mes se practicaban actos rituales precisos.

El primer acto tenía lugar al mediodía, en el día de conjunción de la luna. El Inca, su consejo y los nobles se reunían en el templo del sol, el *Coricancha,* para decidir sobre el desarrollo de la ceremonia. Esta podía en algunos años durar más tiempo que en los otros. Aprobada la secuencia de los actos rituales, el sacerdote del sol anunciaba la voluntad del "creador".

Para poder celebrar la *Citua,* había que expulsar a dos leguas del Cuzco a todos los extranjeros, los jorobados, todos los que presentaban lesiones o defectos físicos y los que tenían las orejas partidas. Estos inválidos eran responsables de su mala suerte y no debían oponerse, con su desgracia, a la esperada felicidad. Se expulsaba también a los perros para que no ladren.

Hombres armados, en pie de guerra, esperaban el anuncio del sacerdote del sol y luego iban a la plaza del Cuzco, gritando: "Las enfermedades, los desastres, las desgracias y los peligros, ¡fuera de esta tierra!". En la plaza los esperaban 400 guerreros: 100 frente a la salida del sol, 100 frente a la puesta, 100 frente al norte y 100 frente al Sur. Estos se ponían en marcha en las cuatro direcciones, gritando: "Que el mal salga afuera". Llegaban a cuatro ríos: el Quiquijana, el Apurímac, el Pisa y el Cusibamba. En cada río los guerreros se bañaban y lavaban sus armas. Molina explica que estos ríos de corriente rápida llevaban las enfermedades al mar. En todos los pueblos del reino los habitantes salían a sus puertas sacudiendo sus vestimentas y gritando: " ¡Que el mal se vaya afuera! ¡Qué fiesta tan deseada! "creador" de las cosas dejanos llegar al próximo año para ver una fiesta como ésta". Todo el mundo bailaba, incluso el Inca.

Al amanecer siguiente, todos iban a las fuentes y a los ríos a lavarse, diciendo: "Que las enfermedades nos abandonen". Después de haberse lavado, tomaban manojos de paja, hacían bolas atadas con una soga, les prendían fuego y se las tiraban unos a otros. Luego cada uno regresaba a su casa donde había sido preparada una "mazamorra de maíz gruesamente molido", que llevaba el nombre de *sanco.* La pasaban por el umbral de las puertas, por los depósitos de alimentos y de vestimentas, la echaban también a las fuentes, diciendo: " ¡Que no nos enfermemos! ¡Que las enfermedades no entren a esta casa!". Mandaban este *sanco* a sus parientes y amigos con el mismo fin y "calentaban" los cuerpos de sus difuntos frontándolos con dicha pasta para que ellos también aprovechen de esta fiesta.

Luego era preparado un festín. Había que comer y beber lo mejor que había, pues el que no se regocijaba en ese día, no se alegraría, no comería, no bebería durante el año siguiente y no tendría suerte.

En la noche, las imágenes del "creador", del sol y del trueno eran "calentadas" con *sanco* por los sacerdotes que los tenían a su cargo. Los cuerpos momificados de los "Señores y las Señoras" eran lavados y "calentados" con *sanco.* La *huaca Huanacauri* era lavada y reanimada con *sanco* por el Inca y

por su esposa quienes le colocaban en la cabeza dos plumas de un pájaro llamado pilco.

En la mañana las mejores comidas, bien arregladas, eran presentadas al "creador", al sol y al trueno. Los sacerdotes las recibían y las quemaban. La comida era presentada también a las momias y luego quemada.

Las imágenes sagradas, las momias de los antiguos Incas y sus esposas, cada una a su turno, según su rango y su pertenencia a una u otra de las "mitades" del Cuzco, eran instaladas en la plaza. Los incas, en sus espléndidas vestimentas, rodeaban a las efigies y a los cuerpos cuyo culto tenían a su cargo. Una hermana o una hija del Inca desempeñaba el papel de la mujer del sol y le era sacrificada. Si el "creador" no recibía mujer era porque todos y todas le pertenecían.

Luego seguía un día de alborozo durante el cual los incas comían, bebían y cantaban al sonido de las flautas. Este día daban gracias al "creador" que les había permitido asistir a una fiesta tan bella. El Inca ofrecía al sol chicha, presentada en una gran copa de oro. El contenido de la copa era derramado al *utcu*, una pila de oro cuyo desagüe subterráneo desembocaba en el templo del sol.

En la noche, los ídolos y las momias eran devueltos a los templos para ser sacados de nuevo al día siguiente en la mañana, con la misma pomposidad que la víspera. Este día era el del sacrificio de las llamas. La plaza del Cuzco estaba llena de llamas "limpias, bellas, sin mancha, con un largo vellón que nunca había sido esquilado". Habían sido envíadas de todo el país. Cuatro de ellas, las más bellas y las más limpias, eran degolladas. Su sangre era mezclada con el *sanco* presentado en un plato de oro. Tomando este *yahuar sanco*, *sanco* de sangre, el sacerdote decía: "Mirad como coméis este sanco, porque el que lo comiere en pecado y con dos voluntades y corazones, el sol, nuestro padre, lo verá y lo castigará. Quien coma con un solo deseo, el creador , el sol y el trueno lo gratificará, tendrá hijos, años dichosos, alimentos, todo lo necesario y prosperidad". Era pronunciada entonces una promesa general de ser buenos, de no decir nada en contra de las autoridades sobrenaturales y naturales, seguida de una especie de comunión. Otra vez eran consumidos el *sanco* de sangre y la carne de las llamas sacrificadas, respetando el orden de preeminencia de cada uno. Los pulmones de estas llamas eran examinados por los adivinos, que interpretaban de allí los augurios para el año siguiente. Los otros animales eran distribuídos y cada uno arrancaba un puñado de lana para ofrecerlo al sol.

Oraciones, cuidadosamente relatadas por Molina, eran dirigidas al "creador", al sol, a los ancestros, para que el Inca y sus súbditos prosperen.

La carne de las llamas no sacrificadas era luego consumida, con grandes cantidades de chicha previamente preparada. Parece que estos festejos, acompañados de cantos, duraban varios días.

Al final, podían volver los que habían sido alejados del Cuzco. Los extranjeros, al llegar a la plaza dirigían una oración al "creador", luego recibían, cada uno a su turno, según su rango, *sanco* de sangre y un poco de carne de las llamas sacrificadas. También los inválidos recibían su parte de *sanco* de sangre y de carne sagrada. La fiesta continuaba todavía dos días, luego era ofrecido un nuevo sacrificio de llamas, al mismo tiempo que una gran cantidad de vestimentas.

El Inca agradecía a sus súbditos venidos de lejos dándoles oro, plata, vestimentas, mujeres, servidores, y licencias para viajar en litera. A las *huacas* destinaba tierras y hombres para trabajarlas y sus productos debían servir para los sacrificios. Cada uno volvía a sus tierras dejando en el Cuzco los ídolos que acababan de traer y llevándose los que habían dejado el año precedente.

Estas descripciones del rito incaico de la *Citua* por Guamán Poma de Ayala y por Molina, aclaran el significado de las escenas de la iconografía mochica que Kutscher comparó con el juego de "Badminton". Estas escenas deben representar un rito mochica de purificación.

INTERPRETACIONES

Los guerreros mochicas, así como los guerreros incaicos, formaban parte de una élite encargada de realizar los ritos. No es extraño entonces reconocer que uno de sus roles era liberar su comunidad de los peligros que la amenazaban, de combatir el mal bajo la forma de enfermedades, pestes, desastres, desgracias y purificar el país.

Los guerreros mochicas lanzaban con su arma, la estólica, "flores" recogidas cerca del agua dulce. Los guerreros incaicos lanzaban con su arma, la honda, bolas de "paja" recogidas después del baño en agua dulce. Utilizando técnicas bastante complejas, los mochicas trataban de separar en lo más alto de su trayectoria la jabalina de la "flor" y de hacer caer a ésta muy lenta-

mente. Los incas encendían sus bolas de "paja" y las mantenían mucho tiempo en el aire, enviándoselas unos a los otros. Este rito debía tener como fin la purificación del aire.

Guamán Poma de Ayala representa más bien una flor, antes que "paja" encendida, a menos que la "paja" encendida haya sido enganchada a los cascos, lo que parece poco verosímil. Este cronista menciona en verdad "hondas de fuego". La flor de los mochicas, la de los incas según el dibujo del cronista de Huamanga y la paja mencionada por el cronista del Cuzco eran posiblemente del mismo color fuego, el color tornasol de las plumas que colocaba el Inca en la cabeza del ídolo, la *huaca Huanacauri*, después de su purificación. Antes de tratar de interpretar el valor simbólico de la "paja" sería necesario identificarla con más precisión e identificar asimismo la "flor" mochica que podría ser una ranunculácea.

Claudine Friedberg subrayó el rol de los lagos de las alturas y el de su flora en las curas efectuadas por los curanderos, los "maestros" de la región de Huancabamba, quienes expulsaban el mal de sus clientes y los purificaban (Friedberg 1964). El baño en el agua dulce, las plantas que germinan en las riberas de los lagos y las flores son entonces utilizados hasta hoy durante los rituales de purificación. En el ritual incaico, la ofrenda de *sanco* y chicha es a base de maíz, y es también la "agüita" de maíz blanco que aplica el maestro en diferentes puntos del cuerpo de los pacientes, al fin de la cura, a la cual asistió Claudine Friedberg.

Los personajes que tienen taleguillas de contenido no evidente, parecen presentar ofrendas. Kutscher comparó estos personajes a los que también tienen taleguillas en las escenas de carrera y que, según él, transportaban semillas. Relacionando las escenas de carreras con carreras rituales incaicas que formaban parte de los ritos de iniciación celebrados antes del solsticio de verano, puede presentarse otra hipótesis. Molina, siempre muy preciso, relata que durante la carrera hacia una cima llamada Anahuarque, los jóvenes corredores llevaban en su mano un poco de lana para ofrecerla a la *huaca*, considerada más veloz que el halcón (Molina 1943, p. 54). Como la lana era también ofrecida al sol durante los ritos de la *Citua*, se puede pensar que durante un rito similar en la época mochica la lana era ofrecida a los ancestros.

El personaje con látigo que está presente en las escenas de purificación y que aparece también en otras escenas de la iconografía mochica no es mencionado por Molina. El látigo, según Guamán Poma de Ayala (1936, p. 169),

forma parte de los emblemas del décimo cuarto capitán del Inca. El látigo es además el emblema de algunos personajes en las danzas rituales andinas (Arnaud 1956, fig. 61, 65, 68). Nos pareció que el látigo podía ser, así como la vara un símbolo de estatus. Según una información personal de Aroma de la Cadena, en las actuales cofradías de Catacaos, un cófrade siempre lleva un látigo con el cual castiga a los transgresores del orden de la comunidad. Es preciso seguir investigando el significado simbólico del látigo de los Andes y determinar en qué ocasiones es utilizado antes de poder comprender el rol del personaje con látigo en la iconografía mochica.(Cap. 4B).

La presencia de las jarras indica que una bebida debe ser ofrecida durante los ritos de purificación. Efectivamente, las libaciones rituales formaban parte de casi todas las ceremonias incaicas y siguen practicándose en las fiestas andinas actuales. Debe haber sido lo mismo en la época mochica.

Después de haber leído la descripción y las explicaciones de Molina, es posible comprender la relación entre los ritos de purificación y los inválidos. En las escenas mochicas los ciegos se encuentran en segundo plano, el manco está en la parte superior de la vasija. Ellos deben representar a los desgraciados que son alejados para no oponer con su desgracia la esperada felicidad de este acto ritual. Aún hoy en día se piensa que, los que están marcados en su cuerpo, tienen un poder que puede ser peligroso.

El ancestro que recibe la ofrenda, parado encima de la pirámide debería corresponder al "creador", al Viracocha de los incas puesto que no es un ser radiante como el sol o el trueno (Cap. 12, fig. 191-192). El perro y la iguana mítica son los acompañantes del otro ser mítico de colmillos y gran cinturón de serpientes que aparece en varias escenas de la iconografía mochica y que tiene un mellizo (Cap. 12, fig. 199-200).

La identificación del elemento vegetal que flota encima del perro causa problemas. McClellan (1977) piensa que no es un fruto real sino simbólico, pero nosotros pensamos que los mochicas representaban su mundo con realismo y se inspiraban en la realidad para dar forma a su mundo mítico. Es preciso seguir estudiando las plantas que aparecen en la iconografía mochica para poder identificar este elemento vegetal, antes de poder entender su significado.

Según las representaciones mismas no es posible determinar el período del año en que se efectuaba la purificación. Guamán Poma de Ayala nos in-

forma que en la época incaica el *Coya Raimi Quilla* tenía lugar en setiembre. Cristóbal de Molina indica que se celebraba en Agosto pero precisa que su fecha no era fijada de antemano y que su duración podía variar. Como el calendario ceremonial incaico estaba basado en el calendario soli-lunar, pueden producirse importantes desfases según los años, lo que explicaría las informaciones contradictorias de los dos cronistas. Tenemos que tener en cuenta que Molina utiliza el calendario juliano y Guamán Poma de Ayala el gregoriano, lo que implica un desfase de casi un mes que puede convertir el agosto del primero en el setiembre del segundo.

Si es cierto que las escenas que consideramos representan un rito similar al rito incaico de purificación del aire, éstas deben formar parte de un conjunto de escenas que ilustran una de las más importantes, sino la más importante, de las ceremonias del calendario ritual mochica. Esta ceremonia debía incluir, así como el "Coyaraimi" incaico, ritos de purificación, de unión y de revitalización que tendían a asegurar la prosperidad en el año siguiente.

Se puede investigar si entre las escenas pintadas o modeladas en los huacos mochicas existen representaciones que podrían corresponder a otros actos rituales practicados durante una ceremonia semejante a la del *Coyaraimi* incaico.

Las representaciones de inválidos, ciegos, tuertos, jorobados, amputados, enfermos, pueden relacionarse con los expulsados del centro ceremonial antes de la celebración de los ritos de purificación (fig. 12-13). Habíamos observado que estos inválidos llevaban a menudo sonajas o collares de semillas que aparecen también en las manos de los chamanes (Cap. 7A, fig. 122-128). Estos objetos son utilizados aún hoy en día en los ritos que tienden a proteger y purificar.

Las escenas de acoplamiento entre el ancestro que tiene un cinturon de serpientes y es acompañado por un perro y una iguana mítica, y una mujer, donde en algunas versiones se observan evidencias de sacrificio, pueden ser relacionadas con la descripción de Molina sobre la unión de la hija o la hermana del Inca con su ancestro y su sacrificio (fig. 14, Cap. 1B; fig. 25-26). Las informaciones de los etnólogos aclaran un poco lo dicho por Molina. Actualmente, en la región de Ayacucho, se celebra una versión moderna del *Coyaraimi* incaico, la *Yarga Aspiy* india. Es la fiesta del agua de los canales de irrigación, que puede ser considerada como un acto de purificación. En el pueblo de Chuschi el agua es percibida como un elemento masculino que desciende para fertilizar la tierra, y en el momento del equinoccio de setiembre se efectúa un acto ritual de copulación. Los ancestros míticos, los *Wamanis*, que residen en las cimas que dominan el pueblo y que rigen su destino, bajan a lo largo de los canales mientras que una joven esposa "purificada", personificando la tierra, sube a su encuentro. En el pueblo de Huarochirí, con motivo de la misma fiesta, el ancestro *Huari* es representado por un actor emplumado que desciende a lo largo del canal mientras que una muchacha sube de las tierras cultivadas a su encuentro (Isbell 1978, p. 155; y Dumézil y Duviols 1974-76, p. 163). Existen otras descripciones de esta fiesta, que es una de las más importantes del actual calendario ceremonial andino (Ossio 1978, Valiente 1980, 1982). Los indígenas explican que la tierra "se abre" antes del equinoccio durante días "peligrosos" y que es fecunda en el momento del equinoccio de primavera (Isbell 1976, p. 54).

Se hace más claro que los ritos de purificación actuales, los incaicos y los mochicas, deben efectuarse antes del equinoccio de setiembre y que en este momento deben tener lugar los ritos de acoplamiento, cuando se abren las reservas de agua y se comienza a irrigar la tierra.

Las escenas de acoplamiento frente a frente entre un jaguar y un sapo mítico asociado con las plantas cultivadas (fig. 15, Benson 1972, fig. 6-13), pueden ser relacionadas con la unión entre el ancestro, simbolizado por el jaguar, y la tierra, simbolizada por el sapo. Efectivamente aún hoy en día en ciertas zonas de los Andes, la tierra, la Pachamama, es una mujer asociada a la Virgen María que es invocada bajo el nombre de Santa María Sapo (Mariscotti de Görlitz 1978b, p. 71). Queda entonces por explicar la doble naturaleza masculina y femenina de la tierra, puesto que este sapo mítico en la iconografía mochica aparece como portador de la cosecha con armas de un guerrero en la mano (fig. 166, 170).

Las escenas de acoplamiento entre un hombre y una mujer (fig. 16), en una posición que puede conducir a la fecundación, se pueden relacionar con las descripciones de Molina y de Guamán Poma de Ayala del Coya Rami que indican la unión de los sexos. El Inca y su esposa presentan ofrendas, las momias son desplazadas por parejas, las mujeres reciben a los hombres.

Las ofrendas de alimentos y las comidas ceremoniales, representadas en la iconografía mochica, pueden formar parte de diferentes ritos, especialmente de los relacionados con los muertos en el momento de un entierro o de los ritos de duelo (Cap. 7, 9, fig. 128, 153), pero los festines, donde abundan los

platos bien preparados, donde participan personajes ricamente vestidos, y también inválidos, asi como el portador del látigo, nos parecen corresponder a las abundantes comidas de los ritos de purificación y de revitalización (fig. 18).

La escena publicada por Donnan (1976, fig. 43) que representa un sacrificio de llama y no de ciervo, pues el animal tiene una cuerda en la oreja, debe corresponder al descuartizamiento de estos animales y al consumo de su carne durante los ritos practicados después del equinoccio de setiembre (fig. 17).

Las representaciones de pulmones deben referirse al examen de los pulmones de llamas, que permite a los adivinos predecir si el próximo año será propicio o malo (Hocquenghem 1979c).

La escena publicada por Kutscher (1955b, fig. 1) ilustra una versión mítica de la ofrenda de vestimentas presentada al final de la ceremonia. Efectivamente, la iguana antropomorfa hace el gesto de ofrenda de los sacerdotes andinos levantando sus manos con las palmas a la altura de sus hombros (Cap. 4B). El perro está presente y en la parte superior de la vasija, el ancestro enfermo se "calienta" con bolas de pasta presentada en un plato redondo (fig. 21). Existen varias versiones realistas de esta escena, donde los enfermos se frotan con pasta revitalizante para darse fuerza, purificarse, expulsar el mal (fig. 20).

Las representaciones de inválidos frotándose con pasta, pueden estar relacionadas con los desgraciados que son autorizados a volver al centro ceremonial para recibir su parte de ofrenda revitalizante después de la purificación (fig. 19).

Es preciso anotar todavía que Poma de Ayala menciona entre los ritos del *Coia Raimi Quilla* un canto, el *Taqui Oncoy*. Según Molina, este *Taqui Oncoy* es un movimiento mesiánico que estalló en 1565 entre los indios que tenían la esperanza que el tiempo del Inca iba a regresar. Ellos limpiaban, arreglaban sus casas para recibir a las *huacas* y danzaban como unos poseídos, también se sacrificaban, se despeñaban y se echaban a los ríos ofreciéndose a las huacas. Frotaban las reliquias de las *huacas* quemadas por los españoles con la harina de maíz blanco (Molina 1953, p. 78-82). La purificación de las cosas, la revitalización de las *huacas* y el nombre del movimiento, que es el mismo que el del canto ritual del *Coia Raimi Quilla*, permiten relacionar el

acontecimiento histórico relatado por Molina con los ritos del mes de setiembre (Millones 1964, 1965, 1984, Curatola 1977). Estos ritos tendrían entonces el sentido de purificación, de restauración del orden. Las escenas de la iconografía mochica que representan a personajes desbarrancados desde lo alto de cimas y a prisioneros sacrificados, estarían también relacionadas con los ritos del equinoccio de primavera. En estas escenas están presentes animales que pueblan las "lomas" de la costa entre junio y noviembre: ciervos, zorros, caracoles, (fig. 183-186, y Tello 1938, fig. 280). Puesto que los días que preceden a los equinoccios son todavía hoy en día considerados propicios para las ofrendas, estas escenas podrían ilustrar los sacrificios presentados antes del equinoccio de primavera, en agosto, cuando la tierra está abierta (Cap. 12).

Según Eliade (1965, p. 63-111) que remite a una muy importante bibliografía, las ceremonias que incluyen, después del alejamiento de chivos expiatorios, actos de purificación, de acoplamiento y de revitalización se practican en varias regiones del mundo. Eliade las une bajo la rúbrica de ceremonias de "regeneración del tiempo" y piensa que son intentos de restauración del tiempo primordial de la creación. La creación es la instauración del orden respecto al caos que la precedió. Estamos tentados de relacionar con el desorden mítico algunas escenas "caóticas" de la iconografía mochica, donde aparecen en desorden animales, muertos, seres míticos, plantas cultivadas (fig. 23, 24). Tello publicó una escena de acoplamiento encima de una extraña mezcolanza de cabezas de muertos, de ciegos, de focas y otros animales difíciles de identificar (Tello 1938, fig. 273, 274, 275). Esta escena (fig. 22) podría significar que la unión de los dos sexos crea el orden. Esta sería el símbolo de la inserción de todo lo que se opone y complementa. Los mochicas reconocerían oposiciones y complementariedades fundamentales, las institucionalizarían. Tendrían un modelo de complementariedad entre dos partes constitutivas de un todo como base de sus costumbres y de sus creencias. Hemos creído poder distinguir en las representaciones de carreras y de combates rituales una bipartición de los mochicas en dos "mitades" (Cap. 5).

Numerosos detalles que concuerdan con los informes de los etnólogos sobre la fiesta de la *Yarga Aspiy*, las descripciones de los cronistas sobre la ceremonia del *Coyaraimi* y los datos de la iconografía mochica, indican que el origen de este ritual de "regeneración del tiempo", celebrado en el momento del equinoccio de primavera, es muy antiguo en los Andes.

Recalcar la notable continuidad de los ritos agrícolas andinos conduce a reflexionar sobre la función encuadrante y estabilizante de estos, sobre el

rol que tienen las estructuras ideológicas en el mantenimiento o el cambio de las estructuras materiales y viceversa.

B. LAS ESCENAS DE "UNION"*

DATOS ICONOGRAFICOS

La escena que nos proponemos interpretar es una de las más conocidas y comentadas de la iconografía mochica, representa la copulación entre el ancestro de cinturón de serpientes, que acompañan el perro y la iguana mítica, y una mujer (fig. 25). En la versión mas completa publicada por Carrión Cachot (1959, p. 17) aparecen además dos mujeres en una casa aparte, que parecen esperar también la visita del ser mítico, el ayudante iguana con tocado de cóndor y el perro, los que frecuentemente acompañan al mismo ser; un pájaro antropomorfo que con un pequeño recipiente echa un líquido sobre la pareja que se encuentra copulando; otro pájaro que agita con un palo el contenido de una olla ubicada sobre las tres piedras del fogón. En algunas de las escenas aparecen además pequeños hombres que caminan cerca de la olla. Una cabeza y miembros cortados se ven encima de todo el conjunto.

Un detalle adicional de esta escena se puede observar en un ceramio de la colección del Museo Larco Herrera en Lima (fig. 26): un árbol, en cuyas ramas cargadas de frutos se ven varios monos, brota de la pareja. Este detalle nos permite retomar el análisis y la interpretación de esta escena, que se puede relacionar con escenas Recuay y Nasca (Carrión Cachot 1955, p. 30) y la mayoría de cuyos elementos se mantienen hasta la época chimú (fig. 27, 28; Carrión Cachot 1959).

Carrión Cachot (1955, p. 59, 1959, p. 17) relaciona esta escena con la fertilización de la tierra, comparándola con mitos de Huarochirí del siglo 17. Para esta investigadora la pareja representada en los ceramios tardíos del valle de Casma es la conformada por el sol y la luna. Respecto al mismo motivo nos dice Larco (1965, p. 101): "Creemos que la escena represente la fertilización de la naturaleza, o que tenga por lo menos un significado emparentado". Después añade: "¿Acaso signifique que la divinidad haya tenido varias mujeres a la vez? ¿O se trata de un simbolismo que deja entender que cada ser femenino requería para concebir del consentimiento del Dios? ¿O nos representan simplemente un dios voluptuoso o insaciable que para satisfacer sus instintos no se contenta con una mujer, sino necesita varias a la vez?". Benson (1972, p. 144), más cautelosa, observa: "La escena parece relacionarse con un mito". En 1977 sugerimos que la escena de copulación entre el ancestro de cinturón de serpientes, y una mujer es difícil de explicar, pero indicamos que las diferentes escenas de la iconografía mochica no deben ser aisladas de su contexto general, el conjunto de las imágenes presentadas sobre el material depositado en las tumbas, y no deben ser interpretadas sin tener en cuenta el sentido general de la iconografía que trata de actos ceremoniales, relacionados con los mitos y ritos andinos. Golte, en una ponencia en el Congreso Internacional de Americanistas de Vancouver en 1979, utilizó esta escena para indicar la posibilidad de interpretar los datos iconográficos prehispánicos comparándolos con los datos etnohistóricos del siglo 16 y 17, como lo proponíamos (1977, 1978) teniendo en cuenta posibles cambios. Mostró cómo, por medio de esta escena y de los mitos de Huarochirí, se podrían vislumbrar los lazos de parentesco en las sociedades andinas prehispánicas. Retornamos entonces al estudio de esta escena que nos pareció representar los actos míticos y rituales celebrados cada año en el momento del equinoccio de setiembre, al final de los ritos de la ceremonia inca de la *citua* o del *coya raymi* y de la actual ceremonia del agua *yarga aspiy*, (Hocquenghem 1979c, Cap. 1A).

DATOS ETNOHISTORICOS Y ETNOLOGICOS

En las siguientes páginas nos proponemos revisar nuevamente la información etnohistórica relacionada con la copulación entre seres míticos y mujeres para entender su función en el contexto del ordenamiento de las sociedades andinas y de la organización de la producción. De ahí retornaremos a la escena de la copulación y trataremos de comprender su significado para la sociedad mochica.

El tema de la copulación entre un personaje con atributos especiales y una o varias mujeres, no es ajeno a nuestras fuentes etnohistóricas. Vamos a ver cuál es el contexto de este tipo de relaciones sexuales en las fuentes del siglo 16 y 17. Molina (1943; p. 29-46), en su descripción del *coya raymi* o *citua*, indica que una mujer, hermana o hija del Inca, sacrificada al sol, hacía el rol de la mujer del sol. Guamán Poma (1936, p. 252/3) explica que en el mes de setiembre se festejaba la gran fiesta de la luna *(coya raymi)*, porque la luna (que es esposa del sol) se junta en este mes con el sol. Para su festejo las mujeres principales "conbidan a los hombres". Las versiones más detalladas, sin

---

*** La primera versión de este artículo escrito en colaboración con Jürgen Golte fue publicada en *Las colecciones precolombinas en los museos europeos*, Centro de Vienna, Vienna, 1985.**

embargo, son las de Francisco de Avila, en su colección de mitos de Huarochirí. El primero de estos mitos trata de la bella Chuquisuso del *ayllu* Cupara y del *huaca* Pariacaca:

"En aquel tiempo, vivía una mujer hermosa en el pueblo del que hablamos; ella se llamaba Chuquisuso. Un día regaba, llorando, su campo de maíz; lloraba porque la poquísima agua no alcanzaba a mojar la tierra seca. Entonces Pariacaca bajó, y con su manto tapó la bocatoma de la laguna pequeña. La mujer lloró más dolorosamente, viendo que la poquísima agua desaparecía. Así la encontró Pariacaca, y le preguntó: "Hermana: ¿por qué sufres?". Y ella le contestó: "Mi campo de maíz muere de sed." "No sufras –le dijo Pariacaca– Yo haré que venga mucha agua de la laguna que tienen ustedes en la altura; pero acepta dormir antes conmigo." "Haz venir el agua, primero. Cuando mi campo de maíz esté regado, dormiré contigo", le contestó ella. "Está bien", aceptó Pariacaca; e hizo que viniera mucha agua. La mujer, feliz regó todos los campos, no sólo el suyo. Y cuando acabó de regar los sembrados, "Ahora, vamos a dormir", le dijo Pariacaca. "Todavía no, pasado mañana", le dijo ella. Y como Pariacaca la amaba mucho, le prometió de todo, porque deseaba dormir con ella. "Voy a convertir estos campos en tierra con riego, con agua que vendrá del río", le dijo. "Haz primero esa obra, después dormiré contigo", dijo ella. "Está bien", contestó Pariacaca y aceptó".

"En ese tiempo, los pueblos yuncas tenían, para regar sus tierras, un acueducto muy pequeño que salía de una quebrada que se llamaba Cocochalla y que estaba un poco arriba de San Lorenzo. Pariacaca convirtió ese acueducto en una acequia ancha, con mucha agua, y la hizo llegar hasta las chacras de los hombres de Huaracupara. Los pumas, los zorros, las serpientes, los pájaros de toda clase, barrieron el piso del acueducto, lo hicieron ellos. Y para hacer el trabajo, todos los animales se organizaron: "Quién va a guiar la faena, quién ha de ir por delante?", dijeron. Y todos quisieron ser los guías. "Yo, antes que todos", "Yo". "Yo", reclamaban. Ganó el zorro. "Yo soy el curaca; yo voy a ir por delante", dijo. Y comenzó el trabajo, encabezando a los otros animales. El zorro guiaba la obra, los otros le seguían. Y cuando iba avanzando el trabajo por encima de San Lorenzo, en un cerro, de repente se echó a volar una perdiz. Saltó: "¡Pisc, pisc!", gritando. El zorro quedó aturdido, "¡Huac!", diciendo, se cayó; rodó hacia abajo. Los otros animales se enfurecieron e hicieron subir a la serpiente. Dicen que si el zorro no se hubiera caído, el acueducto hubiera seguido por una ruta más alta; ahora pasa un poco por debajo. Y aún se ve muy claro dónde cayó el zorro; el agua baja por allí mismo."

"Cuando el acueducto estuvo concluído, Pariacaca le dijo a la mujer: "Vamos a dormir". Pero ella contestó: "Subamos hacia los precipicios altos; allí dormiremos". Y así fué. Durmieron sobre un precipicio que se llama Yanaccacca. Y cuando ya hubieron dormido juntos, la mujer le dijo a Pariacaca: "Vamos a cualquier sitio, los dos." "Vamos", respondió él. Y se llevó a la mujer hasta la bocatoma del acueducto de Cocochalla. Cuando llegaron al sitio, esa mujer llamada Chuquisuso dijo: "Voy a quedarme en el borde de este acueducto", e inmediatamente, se convirtió en yerta piedra. Pariacaca siguió cuesta arriba siguió caminando hacia arriba. Pero de este suelo hablaremos después. En la bocatoma de la laguna, sobre el acueducto, una mujer de helada piedra está; ella es la que se llamaba Chuquisuso. Y cuando hicieron otro acueducto, por una zona más alta, también en ese tiempo y en ese lugar llamado Huinconpa, está ahora Cuniraya, helado e inerte. Allí fue donde Cuniraya acabó. Pero de todo lo que hizo antes hemos de hablar en los capítulos siguientes." (Avila ed 1966 Cap. 6).

"El ayllu que se llamaba Cupara forma parte de la reducción de San Lorenzo de Quintí. Existe hasta ahora. De este ayllú se formó otro llamado Chahuincho; Chuquisuso pertenecía a la parte del antiguo ayllu que ahora es Chahuincho. Por esto, los habitantes de este ayllu limpian el acueducto conforme lo hacían en la antigüedad, en el mes de mayo. En esa ocasión todos, toda la gente, iba hasta la piedra en que se convirtió Chuquisuso. Llevaban chicha, una clase de comida que llama ticti y cuyes y llamas para adorar a esa mujer demonio. Concluida la ceremonia, se encerraban en un cerro de troncos de quishuar, y desde allí saludaban a Chuquisuso durante cinco días, sin moverse. Después de esta adoración limpiaban el acueducto.

Concluida la limpieza de la acequia, la gente bajaba al pueblo cantando y bailando. Con mucho respeto y temor traían una mujer, y decían: "Esta es Chuquisuso" y se rendían ante ella como si fuera la misma a quien representaba. Algunos la adoraban con todo lo que podían. Y así, bebían y cantaban durante toda la noche y celebraban una fiesta muy grande. Desde entonces, aun cuando vivía el antiguo y poderoso don Sebastián, en el día de Corpus y en la Pascua grande: "Soy Chuquisuso", diciendo, una mujer servía chicha en una vasija de gran tamaño y, con un poto también grande servía a toda la gente, de un extremo a otro: "Es la chicha de nuestra madre", decía. Ella misma, también, entregaba a cada persona una porción de maíz tostado que llevaba en un gran mate. Cuando se había concluído de limpiar la acequia, los hombres se convidaban unos a otros, maíz, porotos, toda cosa buena."

"Y como crecían en esas costumbres, todos los hombres: "Ya está limpio el acueducto de Chuquisuso" diciendo, iban de Huarochirí y de todos los pueblos a ver la acequia. Del mismo modo, aún ahora, cuando han concluído de limpiar la acequia, todo cuanto presienten que deben hacer, hacen, adoran (a la acequia). Los alcaldes y otra clase de personas no los atajan de hacer estas costumbres; no les dicen: "Sin razón alguna adoran". Siguen festejando la limpieza de la acequia porque los vence el deseo de cantar y beber con los demás, hasta embriagarse. "He limpiado la acequia, sólo por eso voy a beber, voy a cantar", dicen, mienten al padre."

"Y esto, de hacer, lo hacen los hombres de todas partes. Pero algunos, cuando tienen un buen sacerdote, lo olvidan; y otros, adoran y beben a escondidas. Y así, de este modo, viven hasta hoy". (Avila ed 1966, Cap. 7).

Chuquisuso y Pariacaca, la una del *ayllu* Cupara que pertenece a los Yungas, y el otro, *huaca* que controla las fuentes de las alturas, se juntan después de un regateo, que le da a Chuquisuso y a su *ayllu* agua de regadío, campos de tierra con riego, y un acueducto, que posteriormente toma el nombre de "acueducto de Chuquisuso", construído por pumas, zorros, serpientes, pájaros de toda clase, bajo el curacazgo del zorro. Chuquisuso al haber sido mujer de Pariacaca se convirtió en piedra, precisamente en el punto donde queda la bocatoma del canal en la quebrada de Cocochalla.

El siguiente mito trata de un guardián, Anchicara, que controla un manantial de las alturas. Es el manantial que da agua a las chacras de los Allauca. Nuevamente la mujer, Huayllama, pertenece a un grupo de los Yungas que sufre de la falta de agua de regadío.

"En tiempos muy antíguos había un hombre que se llamaba Anchicara. Este Anchicara estaba siempre junto a un manantial que se llamaba Puruy; cuidaba el agua a fin de que fuera a las chacras de los Allauca.

Cuando se encontraba así, cuidando, llegó al sitio una mujer muy agraciada, de Surco; la mujer se llamaba Huayllama. Llegando, le dijo: "Hermano: a mi chacra llega sólo un poquito de agua. Tú eres el unico que llevas toda esta agua. Y nosotros de qué hemos de vivir?' Luego que habló, se metió al ojo del manantial; allí se sentó.

Anchicara, éste del que hablamos, se enamoró al instante de mujer, porque era muy hermosa, y la saludó con gratas palabras. La mujer entonces no permitió que soltara el agua hacia aquí (lugar donde habla el narrador). Anchicara le habló. "No, hermana, no hagas eso. ¿De qué han de vivir mis hijos?" Y volvió a dirigirse a ella, gratamente. En ese momento se presentaron los hijos de éste al que hemos llamado Anchicara y echaron la corriente del agua hacia la laguna que lleva el nombre de Lliuya. Esa laguna está formada por dos pequeñas que se encuentran muy cerca del manantial del que hablamos, un poco abajo; se llaman Lliuyacocha y Tutacocha.

En esta laguna hay ahora tres o cuatro piedras largas, pequeñas, de formas parecidas entre sí. Están de pie, sobresaliendo del agua. Dicen que son los hijos de Anchicara. Si los hijos de Anchicara no hubieran desviado el agua del manantial hacia la laguna, aquí (el lugar de origen del narrador) habría llegado muy poca agua, pues, aun así la que ahora sale de la laguna es escasa.

Cuando Anchicara, concluyó por no ceder el agua a la mujer Huayllama, pecaron ambos, y: "Aquí hemos de quedarnos para siempre", diciendo, se convirtieron en piedra. Esa piedra

está allí, ahora, así como los hijos de Anchicara se encuentran en la laguna Lliuya. Eso es todo lo que sabemos de estas cosas que hemos contado.

Luego, mucho tiempo después, cuando ya vivían en este pueblo, entonces, los huacasas de Allauca iban al manantial Puruy. Cuando acababa el tiempo o turno de las lluvias, iban a limpiar el acueducto. Entonces los huacasas, fueran muchos o pocos, en cuanto llegaban a la laguna Lliuya, soplando y tocando sus antaras, tomaban el agua de la superficie de la laguna; luego, iban a saludar al agua donde está Anchicara, y al tiempo de saludarlo, le ofrendaban un poco de coca. Volvían, en seguida, a la laguna, después de haber saludado a Anchicara, y adoraban a los hijos de éste, en la misma laguna Lliuya Tutacocha, y a la propia laguna también la adoraban. En los tiempos antiguos sacrificaban llamas; ahora, en la actualidad, como ya no tienen llamas, les ofrecen sólo cuyes, sólo ticti, o cualquier otra cosa. Cuando concluían las ceremonias empezaba el trabajo de la limpieza de las acequias para toda la gente.

Aquí termina el relato sobre cómo fueron y son las cosas de que hemos hablado". (Avila ed. 1966, Cap. 30)

A diferencia del mito anterior en este caso no se cede el agua a la mujer. Al contrario, los hijos de Anchicara insisten en que son ellos los poseedores del agua y llevan ésta a las lagunas Lliuyacocha y Tutacocha. Allí, los hijos que le han salvado el agua al *ayllu* de Allauca se convierten en piedras y son adorados en lo subsiguiente. También Anchicara y Huayllama se convierten en piedras. Mientras que Anchicara recibe del *ayllu* de Allauca como ofrenda "un poco de coca", sus hijos reciben adoración y sacrificios de llamas del mismo *ayllu*.

Mientras en el mito anterior el intento de la mujer de obtener agua de regadío es frustrado, y los derechos del *ayllu* Allauca son mantenidos, el siguiente muestra la estructura del primero. Es un *huaca* el cuidador de la laguna en la altura, Collquiri, que recibe el servicio de los del *ayllu* de Concha. Collquiri se acerca, por consejo de Cuniraya, a la mujer Capyama del *ayllu* de Yampilla:

"En Yansa, dicen que había un huaca que se llamaba Colquiri. Como eran servidos (el huaca y la laguna), los hombres de

Concha tuvieron agua que fortalecía el maíz del cual se alimentaban, durante incontables años. Fue en ese tiempo que el huaca Collquiri sintió un gran deseo de tener mujer. Y la empezó a buscar caminando hasta Yauyo, a Chaclla; la buscó por todas partes. Y aun así, habiéndola buscado en esta forma, no encontró ninguna.

Entonces, un día, Cuniraya, de quien sabemos quién es, le dijo: "Oye: tu mujer está muy cerca, por aquí no más." Al oír estas palabras, el huaca se regocijó mucho, y nuevamente se puso a andar.

Desde la cima de una montaña, que está arriba de Yampilla, empezó a mirar hacia Yampilla. Y vio a una mujer excelsa, de las más excelsas; estaba cantando. El nombre de esta mujer, dicen, era Capyama. Y como vio que era tan bella, inmediatamente: "Esta ha de ser mi mujer", decidió en su corazón. Al instante envió a uno de sus muchachos. "Anda, hijo (le ordenó), anda, dile a esa mujer: 'Madrecita: una de tus llamas ha parido en la montaña que está cerca, arriba; con estas palabras le contarás, a ella. Al oír la noticia, vendrá en seguida." De este modo envió al mensajero.

El hombre fue, cuando se le ordenó de este modo. "Madre mía: tu llama ha parido aquí cerca, arriba de este cerro" diciendo, le contó. Al oír la noticia la mujer se dirigió a su casa, inmediatamente, muy contenta.

Ya en su casa, colgó un tambor de oro en el centro de su cuerpo y guardó dos pequeñas bolsas de coca dentro del seno; después, llevando un porongo de chicha, se fue muy apurada, hacia el cerro. A esto que llamamos puruncu (porongo), los de Concha le dan el nombre de lataca.

Cuando el huaca Collquiri vio venir a la mujer, de ese modo adornada, se marchó al instante hacia Yansa. El muchacho que le sirvió de mensajero guió, mientras tanto, a la mujer: "Ya estamos por llegar, es por aquí cerca", le decía, mintiendo. Colquiri se convirtió en un callcallo, y esperó, un poco hacia arriba de Yansa Yampilla.

En cuanto llegó, la mujer quiso atrapar al callcallo: "Voy a agarrarlo", dijo. Al oír esta voz el callcallo, saltando de un sitio a otro, no se dejaba atrapar. Al fin, la mujer pudo agarrarlo y lo guardó en su seno. Pero al tiempo que corría detrás del callcallo, la mujer derramó del rataca (lataca) un poco de la chicha que traía. Esa chicha derramada se convirtió en un manantial que hasta hoy se llama Ratactucpi.

El callcallo, mientras tanto, bajó del seno de la mujer hacia el vientre y allí le hizo una herida grande y dolorosa. "No sé lo que puede ser este animal" diciendo, la mujer pretendió verlo. En ese momento, el callcallo cayó al suelo y quedó convertido en un hombre joven y hermoso. "Hermana: tú me acariciaste a mí, me pusiste en tu seno qué hemos de hacer? Yo fui quien te hizo llamar", le dijo el hombre, con voz dulce; así la saludó.

La mujer quedó enamorada al instante del mozo. Y siendo así, durmieron juntos. Como ya habían dormido, ya después, él la llevó al pueblo de la laguna Yansa.

El padre, la madre, los hermanos y todo el ayllu de la mujer, la buscaban, llorando. "Adónde pudo haber ido?", preguntándose, la buscaban. Tiempo después, mientras aún preguntaban por ella, un hombre de Yampilla, de nombre Llucahua, dijo: "Tu hija ha engrandecido mucho; su marido es alguien que no sé bien qué es". Al oír estas palabras, todos vinieron. Cuando encontraron a la mujer, le hablaron a Collquiri. "Para qué robaste a mi hija, a mi hermana? Fuiste tú quien hizo que hasta el cansancio, la buscara por todos los pueblos? Ahora he de hacerla volver". Así le dijeron. El contestó: "Padre, hermano, tú me reconvienes demasiado por no haberte avisado a ti, mi padre. Qué puedo darte en cambio? Casas, chacras, llamas, hombres? No basta eso? Oro, Plata? Qué es lo que necesitas o deseas?".

El hermano no creyó en las promesas y dijo: "He de llevármela, de todos modos". Oyéndolo, ella contestó: "Yo no puedo volver; también yo me casé de todo corazón." Entonces Collquiri, al oír esta respuesta, habló: "Padre: tú no puedes

quitarme a mi mujer. Ya, sí te ofrecí darte todo lo que quieras. No captarías la humedad que camina (ucuricúc)?". Entonces, un hombre que se encontraba detrás de los hermanos de la mujer, habló: "Padre, reúnenos. Qué es el ucuricuc?" Prestaron atención a lo que dijo este hombre y tomaron acuerdo, despacio, en orden, todos, consultándose. Después habló el mayor: "Está bien, hijo: haz de mi hija tu mujer, pero cumple la promesa que acabas de hacer." Y concluidas de pronunciar estas palabras, se fueron. Collquiri le dijo: "Padre; dentro de cinco días nos encontraremos en tu pueblo."

Cumpliendo su promesa, Collquiri fue caminando debajo de la tierra durante cinco días, hacia Yampilla. Cuando ya había avanzado lejos, dudó. "Adónde estaré yendo?" preguntándose, quiso salir afuera; se encontraba en ese momento, por ahí, en la otra banda de Aparhuayqui. Apenas sacó la cabeza, el agua empezó a brotar como una fuente. Entonces, cerrando la grieta con un poco de leña, volvió dentro de la tierra. Y caminando así, salió afuera, arriba de Yampilla, cerca. El manantial que se formó en ese lugar lleva, hasta ahora, el nombre de la mujer (de Collquiri), Capyama.

Cuando se formó el manantial llamado Capyama, salió tanta agua de allí que amenazaba arrasar todas las tierras de los Yampilla. Empezó a arrastrar las ocas que estaban secándose al sol, la quinua que estaba tendida en las eras, todo cuanto tenían los hombres lo alcanzaba el agua y cargaba en su corriente.

Entonces, los hombres de Yampilla, enfurecidos, gritaron: "Para qué has juntado tanta agua? Hazla volver en seguida. Nosotros ya estamos acostumbrados a tener poca agua". Hablaron todos, juntos. Al oír el griterío, los padres de Capyama, llamaron: "Yerno: todos los hombres están enfurecidos contra mí. No sueltes tantísima agua. Cierra el manantial; oye, Collquiri, deténesa agua"; así le hablaron.

Collquiri pretendió tapar la boca del manantial con todo lo que tuvo a la mano; pero el agua derribaba los tapones, y vencía, corría atropellando todo. "Cierra!", le seguían gritando, y

como el vocerío aumentaba, el mismo Collquiri volvió a entrar en la fuente; se quitó el manto (yacolla) con que estaba vestido y, además de cubrir con la tela la boca de la fuente, él mismo se sentó sobre el ojo del manantial. Sólo entonces disminuyó la fuerza de la corriente. Este manantial que, para brotar, es cernido por el tejido del yacolla del Collquiri existe todavía en la actualidad."

Hasta aquí el mito de Collquiri y Capyama se asemeja estructuralmente al de Pariacaca y Chuquisuso, pero encontramos con más detalle el regateo entre el *ayllu* de la mujer y el *huaca*. El resultado, sin embargo, es parecido: el *ayllu* de la mujer obtiene el derecho sobre un canal subterráneo y un manantial llamado Capyama. Sin embargo, las aguas de la laguna Yansa, antes de la construcción del canal subterráneo ya pertenecían al *ayllu* Concha, que servía al huaca Collquiri. De ahí surge la necesidad de un deslinde entre los derechos del *ayllu* Concha y los del *ayllu* de Yampilla, que se relata en lo siguiente:

"Y así, cuando la boca de la corriente de agua fue atracada, empezaron a brotar otros manantiales en lugares próximos, donde nunca hubo agua. Pero, entonces, el agua de los hombres de Concha comenzó a secarse y esa gente se enfureció. "Por qué regala el agua (a Yampilla)? Con qué hemos de vivir nosotros?", decían enojados. Y fueron donde Llacxsamisa, del que hemos hablado, que era el vigilante del agua. "Oye, Llacxsamisa por qué haces que se seque nuestra agua?", le preguntaron. "Con qué ha de seguir viviendo la gente?" Y, hablando, todos los Concha lo arrojaron a la laguna. El huaca Collquiri, viendo lo que ocurría, pensó: "Es verdad lo que dicen. Con qué han de vivir ellos?" Y envió a uno de sus muchachos (huarma) que se llamaba Rapacha; le dio esta orden: "De un extremo de esta laguna, por dentro, haz caer tierra y piedras. Así señalaremos lo que corresponde a estos hombres de Concha". Rapacha, entonces, al que ya nombramos, empezó a desatar la laguna. Apenas el muchacho comenzó a deshacer la laguna, Collquiri se puso a construir un muro nuevo, uno muy alto; comenzó a trabajar desde los cimientos. Ese muro (que contiene el agua) y que fue hecho sin tierra ni barro es, hasta ahora, como si fuera la propia boca de los hombres de Concha. Así lo dicen.

Cinco veces explicó Llacxsamisa a los hombres para que recordaran bien lo señalado: "Cuando el agua haya llegado a este sitio, cerrarás la boca de la laguna. Entonces, en ese tiempo mismo, llevarás el agua hacia abajo, a las chacras. Soltarás esta agua cuando el sol haya salido. Sólo cinco veces debes regar el maíz 'añay'. Para que se cumplan estas instrucciones, tú has de dar la orden", dijo. E hizo que reconocieran bien las piedras que él iba mostrando como señales (de la capacidad de la laguna). Y como hizo reconocer bien las señales, los descendientes de esos hombres, generación tras generación, hasta ahora, observan las instrucciones que dio para el reparto, ellas son respetadas porque son ya una costumbre.

A las medidas que tiene la laguna los hombres le llaman "cospitacri" y también le llaman "turcacaya". Enseñó, pues, bien, sobre las piedras, cómo debían conocerse esas medidas de la laguna; sólo conociendo esas instrucciones pueden distinguir nuestros ojos como ojos adiestrados (todas las señas del estanque).

Desde entonces, los hombres de Concha, más o menos por el mes de marzo, van, hombres y mujeres, a cerrar la boca del estanque. Para ese acto de cerrar la puerta del estanque, llamado "tupucuy", Llacxsamisa dijo: "Habrá tiempo suficiente", y diciendo esto y otras palabras, fijó las señales y dio instrucciones. Y todos los de Concha respetaban lo que su boca dijo; creyendo en él iban. Y cuando hubo yañca, él mandaba cumplir, en cada turno y tiempo, lo que había establecido: "Ya ha de haber (agua) para el riego, habrá días suficientes", decía, y sólo lo que él mandaba se cumplía; todo se hacía en Concha conforme a lo dispuesto. Aun a la medianoche, cuando el agua del estanque empezaba a desbordarse, el yañca echaba afuera a todos los hijos de Llacxsamisa, dondequiera que habitaran: "Anda (les decía), es tu parte". Y como el único oficio de yañca era éste, cuidaba de cumplirlo de día y de noche, aplicaba las reglas que habían quedado en la memoria. "Vivimos porque él existe; no tendría fuerza el maíz y no habría vida si él no nos protegiera", decían, y le temían.

Y por la misma causa, los hijos y hermanas (descendientes)

de Llacxsamisa, vigilaban cuidadosamente la laguna: "No vaya a rebalsar el agua del estanque", decían. Porque cuando el agua se desbordaba de la laguna en Yansa, se precipitaba hasta el río, blanca como si se hubiera convertido en nieve, de repente, y la verdad, en estos casos, se convertía en hielo. Por eso la cuidaban.

Como dijimos ya, por todo lo que dijimos, para ir a tapar la boca de la laguna Yansa y sacar el agua, iban también huacasas. Pero no dejaba de ir ninguna persona, hombre o mujer; salía la gente de todas partes y ofrendaba cada quien, a solas, coca y chicha, durante el acto de cerrar la boca del estanque. Y todo lo que ponían como ofrenda a la laguna Yansa lo recogía el yañca, él lo recibía. También llevaban una llama o sus cuyes, y también, ticti, todo producto o cosa con la que se podía adorar, sacrificando u ofrendando. Y así, cuando todos habían entregado las ofrendas y se había llevado la cuenta, mediante quipus, del número de los ausentes, el yañca empezaba la adoración; oraba: "Padre Collquiri: tuya es la laguna, también el agua. Dame bien, el agua, este año." Y ya, cuando el yañca concluía de decir estas palabras, empezaba a masticar su coca y a beber su chicha.

Luego, hombres y mujeres iniciaban el trabajo de cerrar la boca de la laguna. Cuando el agua empezaba ya a empozarse, cinco veces iban, con tres o cuatro huacasas, siempre. Poco antes de esta última ceremonia, dicen que un hombre y una mujer entraban a alguna chacra muy grande; llevaban chicha en un cántaro también grande, uno o dos de sus cuyes y coca y, venerando con estas ofrendas, iban a soltar el agua." (Avila ed. 1966 Cap. 31).

INTERPRETACIONES

El significado de los mitos de Huarochirí aquí relatados es múltiple. Quizás el mito de Capyama y Collquiri sea el que ilustra mejor su función en el deslinde de derechos entre diversos grupos sociales en cuanto a la repartición de aguas de regadío. Por un lado existe una fuente de agua, relacionada con un *huaca* y con un grupo social, que protegido por el *huaca* conduce su agricultura de riego. Aparece otro grupo que carece de agua y reclama agua de la fuente que pertenece al *ayllu* y al *huaca*. Este *ayllu* se relaciona con el *huaca* satisfaciendo su deseo de tener mujer y se convierte en *ayllu* "suegro" del *huaca*. Esta relación le proporciona, a manera de dádiva por la mujer cedida, un canal y derechos sobre el agua. Las relaciones sociales entre los grupos que dependen de la misma fuente de agua son conceptualizadas por medio de relaciones de parentesco entre el *huaca*, que tiene el derecho primigenio sobre el agua, que aparece como ancestro del *ayllu* poseedor de la fuente, y el *ayllu* que obtiene el derecho a una parte del agua de la fuente y las obras de regadío correspondientes. El mito regula los derechos de cada uno de los grupos con sumo detalle, señala hitos y, como para verificar el acontecimiento mítico, señala la petrificación del actor, que es el origen del derecho. El mito de Anchicara y Huayllama muestra la diferencia de derechos adquiridos y derechos habidos. El problema básico de Huayllama es que Anchicara es guardián de la fuente, pero no tiene poder para ceder derechos. Su linaje, sus hijos, le hacen recordar esto, y son ellos los que se convierten en piedra y con esto en petrificación de derechos. Son ellos los que reciben finalmente los sacrificios mayores del *ayllu* que ha mantenido sus derechos, mientras el de la mujer, a pesar de la relación de parentesco con ellos, no tiene acceso a la fuente de agua. La adquisición de nuevos derechos de un *ayllu* frente a otro, por lo tanto, no se hace simplemente por el establecimiento de relaciones de parentesco, sino que requiere una petrificación mítica. Es el mito el que establece la ley.

La complejidad de los derechos en el sistema de regadío tiene entonces su contraparte en la complejidad mítica. Es el mito el que ordena los *ayllus* entre cognates y afines frente a la fuente de agua (el *huaca*). Con esto, por supuesto, se regula una jerarquía entre poseedores "natos" del poder del *huaca*, y afines de éste. El mito entonces regula las relaciones sociales y los derechos sobre los bienes. Su importancia tiene que ser reafirmada continuamente en ritos que se llevan a cabo alrededor de la representación petrificada del mito, con sacrificios para los personajes míticos originarios del derecho. Estos ritos se repiten en momentos precisos a lo largo del año agrícola y se practican con ocasión de la limpieza de los canales y en otros momentos resaltantes de los ciclos de cultivo. La complejidad de los ritos es organizada en un ciclo ritual, que también es un ciclo de tareas agrícolas, que se repite continuamente, ligado a la aparición de las constelaciones. Este ciclo ritual es bastante uniforme en todos los Andes, si bien, como hemos visto entre los *ayllus* de Huarochirí, los objetos de veneración, los *huacas*, pueden ser diversos, según el tipo de derechos que se tenga. Si nos hemos detenido sobre las diferentes versiones de mitos de *huaca* y mujer, lo hemos hecho porque precisamente permiten establecer, por un lado, la función del mito y del rito y, por otro lado son versiones figuradas en la escena mochica que hemos descrito al principio.

No solo el tema central de la escena que estudiamos, la unión del ancentro con la mujer, sino todos sus detalles, pueden ser explicados por los mitos. El ancestro es un *huaca.* El acompañante subordinado de Collquiri que le trae la mujer al igual que los otros detalles, aparecen tanto en el mito como en el dibujo. El hecho de que en el mito de Collquiri este mensajero parezca zoomorfo no nos debe preocupar, ya que los ayudantes de las divinidades en otros ritos de la misma región son pájaros, serpientes, zorros. También aparece el recipiente del cual un pájaro vierte un líquido. Los hombrecitos se podrían interpretar como la familia de la mujer. Los restos humanos nos podrían indicar que las mujeres eran efectivamente dedicadas, sacrificadas al ancentro. La olla que se calienta sobre las tres piedras del fogón no tiene explicación inmediata en los mitos de Huarochirí, aunque se indica que el rito de conmemoración a Chuquisuso se celebraba con un gran festín y que otro festín se organizaba en la ceremonia inca de la Citua o del Coya Raimi, y todavía tiene lugar hoy durante la ceremonia del agua. Esta olla toma todo su sentido si se consideran los ritos matrimoniales andinos del siglo 17 y hoy en día.

> "La ley del matrimonio era con esta ceremonia: proponían en presencia de los que tratavan el casamiento al varon y mujer que se avían de casar, y en medio de estos dos una olla nueva, i en ella harina de maíz y sebo de carnero, y quemavanlo todo con mucho fuego, que atizaban los desposados asta que se encendían la olla, y en viendola con fuego, decia el padrino, ya estays casados. . ." (Calancha 1638, p. 554).

La casa con dos mujeres que aparece en la escena mochica, no se encuentra en los mitos Huarochirí. Pero si aplicamos el mismo esquema, significaría la existencia de dos grupos sociales "afines" del ancestro o del grupo social emparentado cognáticamente con el ancestro que controlaría la fuente de agua de irrigación. Si comparamos los sistemas de irrigación en la región de Huarochirí (Espinoza Soriano 1971, Mitchell 1981) con los de la región moche (Kosok 1965, Golte 1980), podemos entender que, en la costa norte, de una fuente principal de agua dependen varios canales secundarios. Existe por tanto la necesidad de organizar jerárquicamente los grupos que dependen de una misma fuente de agua (según una información de Peter Lerche, actualmente en los valles de la costa norte las concubinas de un hombre casado son llamadas "canales").

Para marcar la relación del mito representado con los derechos de irrigación, casi todas las representaciones están enmarcadas por una "greca" ondulada.

Si bien el detalle adicional de esta escena (fig. 26) del ceramio de la colección Larco permite ligarla con una serie de vasijas de épocas posteriores, especialmente Chimú (véase Carrión Cachot 1959), el árbol con frutos y monos no aparece ligado directamente a este tema en los mitos de Huarochirí. Aparece como una de las creaciones de Cuniraya:

> "Y después de ese tiempo, del cerro Llantapa surgió un árbol llamado *Pullao* y se trabó en lucha con la otra montaña de nombre *Huicho. Pullao* era como un arco gigante, y sobre él estaban refugiados los monos, los pájaros, el caqui, todas las aves." (Avila ed. 1966 Cap. 5).

Este árbol parece ser el "árbol de la vida" el árbol de las generaciones. Probablemente también en el dibujo del ceramio, el árbol sea expresión del resultado de la unión entre el ancestro y la mujer: la abundancia, fruto de la combinación del agua con la tierra. En este sentido, obviamente, la relación tiene un significado que va más allá de la creación de lazos de parentesco y obligaciones subsiguientes. Significa el acto de fertilización inicial del año agrícola y, en su representación ritualizada, un acto de creación cíclica, necesario para la reproducción del mundo. En los ceramios chimú de la misma escena (fig. 28) el signo *pawsa,* símbolo de la fertilidad (en forma de S), ahonda aún más ese significado (Isbell 1978, p. 143).

Sin embargo, los hombres andinos conceptúan dos tipos de relación con el ancestro. Aparecen aquellos que tienen una filiación directa con el ancestro, y los que se relacionan con ella por intermedio de la prestación de la mujer, es decir, que son sus parientes afines. Cognates y afines, lo muestra claramente el mito de Anchicara y Huayllama, no tienen los mismos derechos sobre los bienes, y en este sentido la diferenciación entre cognates del ancestro por un lado, y afines por el otro, representa al mismo tiempo el origen de la desigualdad social. La filiación directa con el ancestro le da al grupo de los cognates la posibilidad de erigirse en grupo superior al de los afines, y por supuesto, tanto afines como cognates del ancestro tienen la posibilidad de volverse superiores de aquellos que no tienen ningún parentesco con él. El mito se convierte de esta manera un fundamento de relaciones sociales jerarquizadas.

Cobo (1893, IV, p. 123) explica este tipo de jerarquización en su narración de los ritos de la fiesta *Itu,* que se celebraba en épocas de grandes necesidades y apremio:

> "Era esta fiesta propia de los Incas y ellos solos la usaron mucho tiempo; pero después fueron dando licencia por vía de

merced para que la pudiesen hacer en sus tierras otros Señores de los que estaban en su obediencia. La cual principalmente se hacía cuando el Inca casaba alguna hija ó sobrina suya con algún Señor extranjero, lo cual hacía muchas veces para diferentes efectos y pretensiones; al cual, después de haberle encarecido la merced que le hacía en tomar su deudo y la obligación en que quedaba por esta razón y héchole saber cómo también emparentaba con el Sol, de quien ellos decendían, en señal desto, por muy singular favor, le daba licencia para hacer en su tierra esta fiesta del *Itu*, mediante la cual tuviese remedio en las necesidades para que había sido instituída; y a estos tales juntamente con la licencia les daban las vestiduras é instrumentos con que le habían de hacer, del depósito que desto tenían en el Guzco, que era la última merced y de más estimación que se les podía hacer; y luego en la dicha tierra donde se concedía el celebrarlá, se disputaba casa en que guardasen las vestiduras y aparejos para ella."

Se construía así, elementos derivados de una simple reciprocidad matrimonial entre patrilinajes, una cadena descendiente de poder, la que por un lado permitía la posibilidad de mando, en una cadena de relaciones suegro-yerno y, por otro lado, la posibilidad de acceso a los superiores en una cadena yerno-suegro.

Obviamente, un elemento tan central de la estructuración jerárquica, que relacionaba los linajes con los bienes materiales, en la administración de los cuales residía la función de la centralización, especialmente en las sociedades de la costa norte, no solamente tenía que ser codificado en un mito, sino tenía que ser reactualizado continuamente en los ritos. De ahí que la unión sexual entre ancestro y mujer resulta ser una constante en el calendario ritual andino. Es también comprensible que se represente en forma de imagen, un acto que tiene una función central en el ordenamiento de la sociedad. Al ver la continuidad de las imágenes, desde la época mochica hasta la época chimú, no hay razón para no ligarlas con las versiones de mitos y ritos recogidas posteriormente.

Si se acepta este postulado, las imágenes nos permiten hacer deducciones acerca del contexto social de su origen. De esta manera, los datos etnohistóricos expuestos nos dan la posibilidad de vislumbrar el funcionamiento de sociedades prehispánicas como la mochica y la estructuración de su jerarquía interna. Es de esta manera que los íconos mochicas nos permiten entender el carácter de la sociedad que los produjo.

2. LA EXPIACION

Pasaje del sol por el cenit

A. LAS ESCENAS DE "SUPLICIO"*

DATOS ICONOGRAFICOS

En la iconografía mochica se encuentran escenas de suplicio que difieren de las escenas de sacrificio. Es por falta de términos más adecuados que utilizamos "suplicio" y "sacrificio" en el contexto de la cultura mochica, liberándolos de nuestras connotaciones actuales. Los hombres sacrificados son prisioneros, están sentados, con una cuerda en el cuello, las manos atadas en la espalda y tienen el cuello cortado (Cap. 5 y 6 ;fig. 97, 105-107). Los hombres o la mujeres supliciados están atados a picotas, troncos de árboles o construcciones de madera (fig. 29-31, Donnan 1976, fig. 113 y 1978, fig. 148, 254). Tienen la piel de la espalda o del rostro arrancada (fig. 31, 32; Larco Hoyle 1965, fig. 34 y 1966, fig. 34; Donnan 1976, lám. 9, 1978, fig. 147). Están lapidados (Larco Hoyle 1938-39, fig. 216-217). Están librados a la voracidad de los buitres (Larco Hoyle 1938-39, fig. 215, 1965, fig. 22; Kutscher 1950, fig. 29). Por último están expuestos cerca de las tumbas y de los templos (fig. 33a, b; Donnan 1976, fig. 2a, b, c, lám. 8, fig. 61, 62, 65 y 1978, lám. 88, fig. 143; Donnan y Mc Clelland 1979, fig. 1-16, 40-44).

Larco Hoyle (1938-39, p. 158 y 1965, tabla de ilustraciones) piensa que las escenas de suplicios representan los castigos infligidos por los mochicas a los adúlteros, pero no explica su interpretación. Kutscher (1950, p. 27) indica que estas escenas pueden ilustrar las penas reservadas a los adúlteros, ya que hombres y mujeres están atados a picotas juntos. Podrían ilustrar igualmente, según un antiguo mito, ciertos castigos inflingidos a los ladrones. Donnan (1976, p. 82 y 1978, p. 87 y 95; y 1979, p. 11-13) relaciona estas escenas con las descripciones de Calancha (1638, p. 556) a propósito de los castigos reservados, en la costa norte del Perú antes de la llegada de los españoles, a los curanderos inefectivos.

---

* La primera versión de este artículo fue publicado bajo el título "La iconografía mochica y las representaciones de suplicios", en la *Revista de la Sociedad de Americanistas*, T. LXVII, p. 249-260, París, 1980-81.

Para reconstituir el significado de las escenas de suplicio, así como para reforzar nuestra interpretación del conjunto de la iconografía mochica, es preciso tratar de encontrar la ceremonia incaica o aún actual, en la cual se practiquen actos que puedan ser relacionados con los que figuran en las grandes escenas complejas que se llevan a cabo cerca de las tumbas y de los templos (fig. 33a, b, 34, 35; Bird 1962; Donnan 1976, fig. 2a, b, c, lám. 8; 1978, lám. 88, fig. 143, Donnan y Mc Clelland 1979, fig. 1-16, 40-44). En estas versiones míticas, encima del templo donde tiene lugar una ofrenda de estrombos, están representados los suplicios asociados con una tumba, en la cual se encuentra un ataúd sostenido con ayuda de dos cuerdas y rodeado de personajes con bastones y sonajas. Figuran un perro, una llama, un sapo y un pequeño animal difícil de identificar (Donnan y Mc Clellan 1979, fig. 1-16, 40-44).

DATOS ETNOHISTORICOS Y ETNOLOGICOS

Guamán Poma de Ayala (1936, p. 254-255; fig. 36) en su descripción de los ritos practicados durante el segundo mes del tiempo caliente y seco relata:

> "Uma Raymi Quilla; en este mes sacrificaban a las uacas, prinpales ídolos y dioses, para que les enviasen agua del cielo, otros cien carneros blancos, y ataban otros carneros negros en la plaza pública y no les daban de comer a los dichos carneros atados para que ayudasen a llorar; asímismo ataban a los perros, como veían dar voces a la gente y gritos también de su parte daba olladas (aulladas) ladrando, y a los que no ladraban le daban de palos y así hacia grandes llantos, así hombres como mujeres, y de su parte los dichos niños, y por su parte los enfermos cojos y ciegos, y de su parte los viejos y viejas y cada uno de estos los que tenían perros los llevaban, iban haciendo gritar pidiendo agua del cielo a Dios runa camac, diciendo estas oraciones y dotrina: ayauya uacaylli ayauya puypuylli lluto puchac uamrayque uacallasunquim ("Ay, ay, lloremos, ay, ay, gimamos, de dolor están transidos tus niños (¿tus hijos?), sólo podemos llorar a vos" (Traducción: A.P.), acabadas estas oraciones todos comienzan a dar gritos y llanto y dicen a gran voz alta: runa camac micocpac rurac uari uiracocha Dios maypimcanqui, runayquiman yocoyquita unoyquita cacharimouay. ("Oh Creador de los hombres ¿qué haces por los que comen?, Uari Uiracocha, Dios, ¿dónde estás? Suelta para tu gente tu agua, tus lluvias, hasta mi" (A.P.) ; con esto andaban en cerro en cerro haciendo procesión dando voces y gemidos muy de veras con todo corazón pidiendo agua a Dios del cielo, runacamac." (Guamán Poma de Ayala, ed. 1980, p. 179).

Hoy en día, las llamas y los perros ya no parecen ser maltratados con el fin de obtener agua, por lo menos no abiertamente. En la región del lago Titicaca se infligen suplicios a los sapos; éstos son expuestos al sol en las cimas de los cerros, cerca de las viviendas de los ancestros míticos; sus gritos deben hacer venir el agua (Tschopik 1946, p. 567). En la región de Azuay y Cañar, en Ecuador, algunos mitos relacionan todavía los llamados al agua de los sapos, con un personaje femenino, la *Mama Huaca*, madre mítica, que tiene pelo negro largo, peinado con un peine de oro y se viste con una falta amarilla, "color de la luna" (quilla). Según aquellos mitos un día, la Mama Huaca echó una maldición a los sapos: éstos habían pedido agua mientras ella había salido de su "huaca" y sus cabellos mojados se habían vuelto rubios (Landivar, p. 113-114). Recordando que el sapo está asociado a la tierra, el sentido de su suplicio se hace más claro: representa la tierra reseca que sufre por la necesidad de agua.

Teniendo en cuenta el hecho de que los incas tenían tendencia a limitar los sacrificios y los suplicios a los animales domésticos, se pueden establecer paralelos entre:

a) los suplicios infligidos a los seres humanos y a los ancestros en las imágenes mochicas.
b) los suplicios infligidos a los animales domésticos, según la descripción y el dibujo de Guamán Poma de Ayala;
c) los suplicios infligidos a los sapos según las informaciones de los etnólogos.

El análisis de los diferentes elementos icónicos indica que la comparación formal entre los suplicios actuales, incaicos y mochicas, es posible. En este caso se puede pensar que estos actos rituales tenían un mismo significado.

INTERPRETACIONES

Las sonajas que son agitadas cerca del ataúd en las escenas de suplicios las agitan también los difuntos en algunas escenas de baile de muertos. Estas

últimas fueron relacionadas con los ritos del tercer mes del tiempo caliente y seco cuando los ancestros vienen a recibir las ofrendas que los hombres les presentan a cambio del agua (Cap. 3B, fig. 45-47).

En los Andes las ofrendas de estrombos están relacionadas con el agua y los pedidos de agua (fig. 34, 35). Estas conchas marinas provienen del océano, la *Mamacocha,* la madre de las aguas. Son ofrecidas a las fuentes y a las lagunas, las *cochas,* que son consideradas hijas de *Mamacocha,* para que no se sequen. Estas conchas también son presentadas a los ancestros, las *huacas,* y a los difuntos que son responsables del destino de sus descendientes y deben enviar el agua necesaria para que sobrevivan los hombres (Arriaga ed. 1920, p. 47; Villagómez ed. 1919, p. 166; Murra 1975, p. 255-267).

El agua, en la cosmovisión andina, es la sangre de los ancestros que éstos dejan correr para permitir vivir a los hombres, los cuales para sobrevivir deben efectuar los ritos (Ossio 1978).

A propósito de los intercambios vitales entre los mochicas y sus antepasados, es preciso observar que en un objeto de cobre (Donnan 1976, fig. 113 y 1978, fig. 254), una sonaja insertada en un formón, se encuentran reunidos un ajusticiado, el ancestro mítico radiante que asociamos con el sol, el ancestro femenino de largas trenzas que asociamos con la luna y los otros seres míticos que tienen uno una porra y el otro un "tumi". Esta misma sonaja figura cerca de la litera del ancestro mítico radiante en una escena de sacrificio (fig. 100, Kutscher 1950, fig. 62). De manera muy especial ella debe tener una función en el marco de las ofrendas de sangre y de vidas humanas.

Imágenes que tratan de la vida ceremonial de los mochicas pueden, accesoriamente, informar sobre la vida cotidiana, tanto más si la distinción entre lo sagrado y lo profano tiene sentido en nuestro sistema de clasificación y no en el de ellos. Las representaciones míticas y rituales que corresponden a ceremonias celebradas durante el segundo mes del tiempo caliente y seco, cuando el futuro de la comunidad no está asegurado, cuando la supervivencia está amenazada por la falta de agua, deberían ofrecer datos iconográficos sobre comportamientos de expiación, en caso de inseguridad, ante acontecimientos imprevisibles que ponen en peligro el orden establecido.

Estos comportamientos de expiación podrían manifestarse en el momento de haber cometido graves errores, capaces de perturbar el orden social. En realidad, suplicios semejantes a los representados en los huacos mochicas,

eran infligidos en los Andes antes de la llegada de los españoles. Los enemigos, los traidores, los curanderos ineficientes, los adúlteros y los ladrones, eran abandonados a los animales feroces, lapidados, expuestos en picotas a la vista de toda la comunidad (fig. 36, Guamán Poma de Ayala 1936, p. 302-307; Calancha 1638, p. 556; Rowe 1948). Según los mitos y ritos de la región de Huarochirí se utilizaban máscaras hechas con las caras de los enemigos valientes para bailar en la fiesta de la cosecha (Cap. 9, fig. 164).

Los términos "traidores", "curanderos ineficientes", "adúlteros", "ladrones", lo mismo que "suplicios" y "sacrificios", no deben ser tomados directamente en el sentido que nosotros les damos hoy día, cuando son utilizados en el contexto de la cultura mochica. Podemos suponer que "traidores" y "malos curanderos" eran los que no se comportaban de acuerdo a los ritos o los conocían mal, por lo que no podían interpretar los signos y cometían lo que podríamos llamar errores ideológicos. "Adúlteros" eran ante todo los que cuestionaban el modelo de intercambio y amenazaban el orden del mundo. "Ladrones", los que apropiándose personalmente de los bienes amenazaban las estructuras económicas.

Hay que notar que la ceremonia Inca del *Itu,* celebrada en caso de grave amenaza para la comunidad se parece a los ritos del *Uma Raimi Quilla* (Cobo 1890-95, p. 21). La ceremonia de expiación se celebraba entonces cada año al fin del tiempo caliente y seco y además cada vez que la comunidad o el individuo la necesitaban. Actualmente se mantiene esta fiesta en las comunidades mestizas y criollas bajo la costumbre de festejar en octubre al "Señor de los Milagros", un cristo supliciado. Queda por aclarar quienes son los ancestros míticos que presentan y reciben las conchas de estrombos. No causa problema la identificación del ancestro que presenta las ofrendas, tiene un cinturón de serpientes y lo acompañan el perro y la iguana mítica (fig. 33b, 34, 35). El que recibe las ofrendas puede ser un búho mítico que viste un traje de guerrero (fig. 33a) o muy claramente un personaje distinto, que se caracteriza por su ornamento de cabeza semi-circular con dos penachos que se levantan (fig. 35). Este ancestro de mayor rango aparece en otras escenas de la iconografía mochica junto con un ancestro mítico radiante (fig. 70, 99, 100, 102). Debe poder relacionarse con el *Runa Camac* el que anima a los hombres, el poderoso *Viracocha pachacamac* que anima el mundo de los incas. Este ancestro todopoderoso tiene el poder de vida y muerte sobre los hombres pudiendo dar el agua que permite la reproducción o negarla. El buho mítico viste como un guerrero y su traje cubierto de placas de metal, que deben res-

plandecer, podría asociarse con la triada "trueno-rayo-granizo" de los incas. Según Polo de Ondegardo este ancestro se podía ver de noche en la Vía láctea.

Las funciones de las representaciones de suplicios no son independientes ni de las de sus soportes ni de las ceremonias que ilustran. Los objetos en los cuales están representadas las imágenes mochicas son utilizados durante diferentes ceremonias, pues así figuran en la iconografía. Los muros de los templos forman parte del marco donde se sitúan estas ceremonias. La función de los soportes de la iconografía es entonces utilitaria dentro del cumplimiento de las tareas rituales. Como los objetos son también depositados cerca de los muertos, y ya que las tumbas no son igualmente ricas en material funerario, pueden ser percibidos como símbolos de estatus social, signos de pertenencia a la élite encargada de practicar los ritos, índices que permiten ubicar a los difuntos en el orden social.

Vacilamos entrar aquí en las discusiones sobre las funciones de estos ritos, sin embargo podemos decir que, según lo que los indígenas mismos expresan aún hoy, las ceremonias andinas pretenden, respetando las tradiciones ancestrales, asegurar la reproducción social, la continuidad de la vida. De generación en generación, los mismos gestos ejecutados en los mismos momentos del año tienen los mismos fines: conservar el orden instaurado por los antepasados. Depositar estos objetos y estas imágenes en las tumbas, es tal vez, según la cosmovisión andina, permitir a los difuntos continuar realizando sus tareas en el otro mundo y asegurar la supervivencia de sus descendientes, pero también es imponer a los vivos una dependencia de los ancestros, reforzar el culto y mantener el orden (Cap. 7B). En esta óptica, cada imagen es portadora de una ideología; puede ser considerada como instrumento de gobierno. La función de la iconografía mochica, de los objetos en los cuales aparece y de las ceremonias que ilustra, es entonces representar las reglas, encuadrar, estabilizar, preservar las instituciones ancestrales. Las escenas de suplicio que ilustran actos expiatorios efectuados en momentos cuando el orden natural, social o particular debe ser mantenido ritual o prácticamente, son utilizados para reforzar el sistema de reproducción de la sociedad.

Estas interpretaciones, hay que reconocerlo, son subjetivas y de ningún modo definitivas. Deben ser discutidas y a lo mejor, como las de Larco Hoyle, Kutscher y Donnan, se podrán completar cuando sea posible mirar las imágenes mochicas a través de una óptica más perfeccionada que permitirá considerarlas en el contexto más amplio de los comportamientos humanos.

B. LAS ESCENAS DE "FABRICACION DE ARTESANIAS"

Encontramos en la iconografía mochica escenas de confección de prendas de vestir y ornamentos (fig. 37).

Molina menciona entre las actividades incaicas del mes de Setiembre, que sería teniendo en cuenta el desface del calendario de este cronista, el mes del pasaje del sol al cenit al fin del tiempo cálido y seco.

> "SETIEMBRE.– Al mes de Setiembre llamaban omac raymi; llamánle así, porque los indios de Orco, que es dos leguas del Cuzco, cuando armaban caballeros a los mancebos, y les horadaban las orejas, como en su lugar se dirá. En el Cuzco las mujeres que tenían hijos a quien hubiesen de horadar las orejas y hacer huarachico, entendían en hilar las ropas que se habían de vestir sus hijos el día de la fiesta del huarachico. Juntábanse algunas de sus linaje a ayudarlas a hilar, y a holgarse y beber algunos días en sus casas; y los varones entendían cada uno en aquello que el Inca ocupado lo tenía. Y así se acababa este mes." (Molina ed. 1943, p. 46-47).

Sabemos también que un ajuar funerario era ofrecido a los muertos: lo encontramos en las tumbas, y Guamán Poma de Ayala menciona esta costumbre (Cap. 7, 8, fig. 128, 131, 132, 133, 153, 154, 155, 156, y Guamán Poma de Ayala ed. 1980 p. 211-213, 206).

Las representaciones mochicas de mujeres que hilan y tejen, de hombres que preparan ornamentos de metal pueden relacionarse con las actividades rituales del fin de la estación cálida y seca (fig. 38; Donnan 1976, fig. 3).

3. LA INVOCACION A LOS DIFUNTOS: Culminación de las Pléyades

A. LAS ESCENAS DE "CAZA"*

DATOS ICONOGRAFICOS

En los huacos mochicas las escenas de caza de ciervo se presentan bajo dos formas: una en un mundo "mítico" y la otra en un mundo "realista". El ancestro de cinturón de serpientes, a quien acompañan generalmente el perro y la iguana, armado de una estólica y de jabalinas, caza a un ciervo (fig. 39). Cazadores acompañados de perros, armados de estólicas y de jabalinas o de grandes mazos, arrean a ciervos, machos y hembras con sus pequeños, hacia grandes redes tendidas entre estacas y retenidas por varios hombres. Los ciervos machos son atravesados por jabalinas o golpeados con los mazos, luego cargados en los hombros de los cazadores (fig. 40, 41; Kutscher 1950a, fig. 13, 14, 15).

Los ciervos presentan algunas características precisas. Son un poco más pequeños que los hombres y deben medir unos 60 cms. de altura. Las patas son vigorosas y siempre terminadas netamente en dos cascos. El pelaje es punteado en el lomo, llano y más claro debajo del hocico, en el pecho y el vientre. La cola clara en la parte inferior se levanta en penacho. Las orejas tienen la forma de una ancha hoja veteada. Los machos se distinguen de las hembras y de los pequeños por sus cornamentas, fuertemente encorvadas en forma de lira, inclinadas hacia la parte delantera de la cabeza y llevando cada una de uno a tres cuernos; así como por los órganos sexuales muy visibles debajo de la cola. Estas son las características del ciervo de cola blanca, *Odocoileus peruvianus*. El ciervo de cola banca es llamado vulgarmente "ciervo" o "gamo" en el Perú y Ecuador, "venado" en el Perú y en Bolivia, o también "taruga" en Ecuador. Este último término se aplica al Perú y en Bolivia al "guemal" *Hippocamelus antisiensis*. El ciervo de cola blanca tiene su habitat en las alturas de los Andes, sobre los 2500 metros, para las formas peruanas. Prefiere las zonas pobladas de bosquecillos y raramente es ubicable en la alta "puna". A pesar de su timidez, este animal se atreve a alimentarse en las tierras cultivadas. En 1586, Acuña, tratando la fauna de Trujillo, describe a los "venados". Parece que de junio a noviembre, los ciervos bajaban a las tierras de los valles costeños bajos, donde se forman zonas de vegetación temporales, las "lomas", y donde maduran las frutas de los algarrobos, *"Prosopis nigra"* (Renard Casevitz 1979).

En las escenas mochicas los ciervos matados son llevados en hombros de los cazadores (fig. 42), también en los de los muertos representados bajo la forma de esqueletos. El huaco VA4629 del Museum für Völkerkunde de Berlin en relieve, pintado, representa a un personaje sentado, con la cabeza, los hombros y la espalda cubiertos con una manta doblada: por su rostro demacrado y sus costillas se reconoce su pertenencia al mundo de los muertos. Este difunto lleva en su espalda un ciervo cuyas patas anteriores descansan en su hombro derecho y sus patas posteriores en el hombro izquierdo, con sus manos agarra al animal por los cascos. El ciervo tiene la cabeza caída y parece sin vida, lo mismo ocurre cuando aparece con cazadores (fig. 43). El huaco VA16872 del Museum für Völkerkunde de Berlin, también en relieve, representa a un personaje esquelético semejante al anterior que da el brazo a otro personaje esquelético sentado y vestido de la misma manera. Este segundo difunto es ligeramente más pequeño que el primero; en los hombros no lleva ciervo alguno sino una manta enrrollada, pasada por el hombro derecho a través de la espalda, bajo el brazo izquierdo, y atada en el pecho. En la iconografía mochica las mujeres llevan a sus niños o su carga en una manta que enrrollan y atan en su pecho si no tienen nada que llevar. En una escena de danza macabra, una difunta utiliza una manta para llevar a su niño muerto, mientras que otra la lleva enrollada. Las trenzas, que indican generalmente la feminidad de los personajes, no son visibles en este huaco cuyo relieve están mal acabado y erosionado y sus detalles no fueron recalcados por pintura. Sin embargo, por su talla más pequeña y por su manta, es posible identificar a este segundo muerto como una mujer. En este huaco está representada una pareja de difuntos y el hombre lleva en sus hombros un ciervo muerto (fig. 44).

Mirando las escenas mochicas, es difícil determinar el período del año en que se practica la caza, simplemente es posible suponer que la caza tiene

* La primera versión de este artículo fue publicada bajo el título "Los ciervos y los muertos en la iconografía Mochica" en *Revista de la Sociedad de Americanistas*, T. LXIX, 1983, p. 71-83, París, 1983.

relación con una ofrenda a los difuntos en un momento cuando los ciervos pueden ser cazados. Los ciervos descendían a los valles durante la estación seca y en ese momento estos animales tenían sus crías. Dos datos icónicos podrían indicar la temporada de la caza: en las escenas de caza figuran algarrobos que tienen vainas y una planta de maíx con una mazorca no cosechado (Kutscher 1950a, fig. 13 y Benson 1975, fig. 21). Estos datos no son suficientes, los algarrobos tienen vainas antes del solsticio de diciembre, el maíz seco, es cosechado a fines de mayo, sin embargo pueden tener lugar cosechas posteriores. Es preciso observar que algunos algarrobos llevan vainas dobles, lo que sucede muy raramente (comunicación personal de Claudine Friedberg).

DATOS ETNOHISTORICOS Y ETNOLOGICOS

Cieza de León, alrededor de 1550 (ed. 1962, cap. LXXXI, p. 222-224) y Garcilaso de la Vega entre 1539 y 1560 (ed. 1953, cap. VI, 1, 7, t. 2) observaron y oyeron contar que los incas organizaban grandes cazas llamadas "chacos". Según las descripciones de estos dos cronistas, los cazadores formaban una batida con muchos indios que se reunían en un amplio círculo y se acercaban hacia el centro. Los "chacos" tenían lugar después de los partos, las hembras y los jóvenes se salvaban, los machos eran heridos y después rematados con porras. Estas informaciones corresponden a los datos iconográficos presentados en los huacos mochicas. Los cronistas anotan también que la caza era reglamentada, que tenía lugar cada año, pero solamente cada cuatro años en un mismo territorio, para dejar al rebaño el tiempo de reproducirse. Los miembros de la élite tenían el derecho de cazar, y el deber de distribuir los productos de la caza. En la relación atribuída a Miguel de Estete (1535, ed. 1918, p. 401-402), el cronista relata haber asistido a una gran caza en Jauja. Espinosa Soriano (1973, p. 111) y Espinoza Bravo (1964, p. 167) recuerdan este gran "chaco" organizado por Manco Inca en honor de Pizarro entre el 20 de abril de 1534 y el mes de diciembre de ese mismo año. Este hecho parece indicar que los "chacos" podían organizarse también para "honrar" a personajes importantes.

Los informadores de Avila, cura de San Damián en la provincia de Huarochirí entre 1597 y 1609 (ed. 1980, cap. 11, p. 187), le relataron que "chacos" rituales tenían lugar en el mes de noviembre al fin de la temporada seca cuando el agua comienza a caer en las alturas.

Villagómez en 1649 (ed. 1919, p. 168-169) resume las informaciones de varios cronistas y extirpadores de idolatrías. A propósito de los ritos celebrados después del nacimiento de mellizos, Villagómez menciona una caza de ciervo. Uno de los mellizos era considerado como el hijo del relámpago, del trueno y del rayo. La pareja de padres debía hacer penitencia. El padre y la madre tenían que abstenerse de comer ají y de tener relaciones sexuales, tenían que quedarse acostados juntos e inmóviles, con un frijol entre ellos y no debían voltearse antes de que el frijol comience a germinar. Luego tenían que cazar un ciervo, arrancarle la piel y pasar por debajo. Este rito indica que una relación con el ancestro asociado a los fenómenos meteorológicos, debía ser "pagada" con una caza al ciervo.

Hoy en día las cazas de ciervos son raras, puesto que estos animales se extinguen y pocas veces bajan a los valles de la costa. Los españoles no protegieron la caza y hoy día sólo la caza de vicuña es reglamentada. Núñez del Prado (1970) y Casaverde (1970) anotan que los indígenas piensan que los ciervos son los animales de carga de los ancestros y viven en los lugares de origen, las "pacarinas", que se encuentran en las alturas que domina las comunidades. Jiménez Borja (1940) relata que cuando un cazador mata a un ciervo, sabe que hay que "pagar" a los ancestros, a los cerros que los personifican. Aranguren Paz (1975) indica que en el sur del Perú los indígenas piensan que el relámpago castiga a los que no hicieron ofrendas a la tierra cuando mataron sus animales. El *Rayuska*, el relámpago, es considerado como el compadre de la *Pachamama*, la tierra. Cuando un animal de la manada es fulminado, su propietario debe "pagar" por una falta cometida. Para "pagar" a la tierra, en febrero, en el momento cuando se le hace las más grandes ofrendas, los indígenas organizan una gran caza, un "chaco". Actualmente los indígenas siguen practicando los antiguos ritos relacionados con los ancestros. Bajo el pretexto de la fiesta de Todos los Santos, los indígenas van todavía a "pagar", "honrar" a sus difuntos y a sus lejanos ancestros, los cuales les conceden a cambio la reproducción de la comunidad, mandando el agua que asegura una cosecha abundante (Mejía Xesspe 1923, pp. 902-903; Hartmann 1973, 1974; Ossio 1978, pp. 377-396; Hocquenghem 1979). Hoy en día el ancestro responsable de los fenómenos meteorológicos, el relámpago, el trueno, el rayo, asociado a Santiago, sigue siendo el padre putativo de los mellizos (Mariscotti de Görlitz 1978, p. 355-376 y Cap. 12).

Es preciso tratar de comprender lo que condujo a los naturales a escoger al ciervo como intermediario entre ellos y sus ancestros.

El rol simbólico del ciervo en los mitos americanos fue puesto en evidencia por Lévi-Strauss (1964, 1966b, 1968, 1971) así como por Renard-Ca-

sevitz (1979). El ciervo vive en el límite de las tierras cultivadas y salvajes; pasa de los valles a la cordillera; aparece durante la temporada seca y desaparece durante la temporada húmeda; puede pasar del mundo de los vivos al de los muertos; es el disfraz, el refugio provisional o la pareja del muerto. Es bello, ligero, rápido, y apenas percibido se escapa; es símbolo de la "vida breve". Este rol de mediador entre dos partes opuestas y complementarias de un todo, explica porque, de todos los animales cazados, el ciervo es el que es ofrecido por los vivos a sus ancestros. En el "chaco" andino el ciervo pasa de la vida a la muerte en el momento de la alternación de las estaciones, sus despojos son ofrecidos a los difuntos en el momento cuando sus descendientes vienen a honrarlos. Es preciso señalar que Zuidema observó que en los ritos del nacimiento en el altiplano, el niño es colocado en el pellejo de un guanaco cazado. Esto indica que este animal, parecido al ciervo, relaciona también dos mundos. Zuidema insiste en la necesidad de continuar el análisis de los roles de estos animales en la cosmovisión andina (Zuidema y Urton 1976 y comunicación personal).

Las descripciones de los "chacos" andinos, las relaciones que los indígenas establecen entre la caza, los ciervos, los ancestros, el pasaje de una estación a otra, de un mundo al otro, permiten proponer una interpretación de las imágenes mochicas que asocian los ciervos con los muertos.

INTERPRETACIONES

Una primera lectura de las escenas de caza informa sobre una de las técnicas de adquisición de alimentos de los mochicas. Las otras escenas de la iconografía mochica indican que los cazadores representados forman parte de una élite. Es posible que las actividades cinegéticas fueron reservadas, como en el tiempo de los incas, a los jefes. Una segunda lectura de las escenas de caza informa sobre las costumbres, la organización de una gran cacería en honor, en tributo, a los personajes importantes. Una tercera lectura informa sobre una ceremonia del calendario ritual celebrado cada año en honor a los ancestros, en el momento de la alternación de las estaciones.

Los mochicas tenían que cazar el ciervo para ofrecerlo a los ancestros con el fin de obtener en cambio el agua. El hecho de que los arqueólogos no encuentren huesos de ciervo en residuos de comida de los basurales cercanos a viviendas, indica que esta carne era reservada a los ancestros. Las mazorcas, las dobles vainas que llaman la atención en el decorado de las escenas de caza, pueden tener un sentido simbólico, representar la esperada cosecha. Las frutas

especiales, las dobles vainas, deben ser consideradas así como los mellizos, como directamente engendrados por los ancestros y portadores de una fuerza de vida; aún hoy se las considera como "padres" o "madres" de la próxima cosecha, o *illas*, cosas sagradas, *huacas*, cuyo poder hay que conciliar.

Las escenas de caza "mítica" deben estar relacionadas con el mito sobre el origen de la caza. En éstas el cazador es el ancestro mítico de cinturón de serpientes que vimos actuar en las escenas de unión con las mujeres y de expiación. Lo que aparece netamente en la iconografía mochica, son los diferentes roles y transformaciones del ciervo. El ciervo es uno de los animales más frecuentemente representados bajo su forma natural o mítica, desempeñando funciones muy variadas. Un ser fabuloso, el ciervo-serpiente-jaguar está presentado corriendo, con armas en la mano, o erguido bajo un arbusto. Un ser mítico que tiene cornamentas, orejas y cola de ciervo participa en las carreras, las danzas, los combates, los juegos y los entierros. Un ciervo se representa en una actitud humana, como prisionero, con una cuerda en el cuello, tiene sus crías entre las patas y está sentado frente a un jaguar mítico; además, figura en las escenas caóticas con los vivos y los muertos. El ciervo bajo su forma natural aparece en sacrificios en cerros y es cazado. El análisis de múltiples roles y funciones del ciervo debe ser continuado para poner en evidencia el juego de las asociaciones que remite de una escena a la otra, aclarar la lógica que conduce de un nivel de significado al otro y encuadrar la forma de pensamiento dialéctico característico de los indígenas (Schmidt 1929, lám. 165, 198, 204; Tello 1938, lám. 86, 204; Wasserman San Blas 1938, lám. 19, 20, 22, 51, 211, 212, 213, 214, 343, 344, 547; Kutscher 1950, fig. 13, 14, 15, 43, 51, 65; Kutscher 1954, lám. 13b, 14, 15, 42, 55, 67a, 73, 74, 78b; Donnan 1976, fig. 2c, 10, lám. 7b, fig. 51, 88, 94, 95; Hocquenghem 1983).

Esta rápida mirada sobre las escenas relacionadas con los ciervos y los muertos, y sobre los textos que pueden aclarar sus significados, es suficiente para percibir los lazos que unen las escenas de la iconografía mochica y los comportamientos profanos y sagrados de los indígenas. Las diferentes escenas fueron analizadas en relación con una técnica, una costumbre, un rito y un mito de los agricultores andinos y se reconstituyó el calendario ritual mochica (introducción). Las diferentes lecturas posibles de las imágenes mochicas y de los textos sobre las costumbres y creencias indígenas revelan que el sentido profundo de los comportamientos de los agricultores andinos es complejo... Habría que ser ciervo para desentrañar esta complejidad. El ciervo es demasiado rápido, demasiado elegante y demasiado versátil para ser imitado por una prehistoriadora que se siente tortuga, vacilante, pesada y persistente...

A pasos de tortuga, opuestos a los saltos del ciervo en los mitos, hay que regresar al calendario ritual andino.

El calendario ritual andino desempeña una función en las comunidades de agricultores que practican la irrigación, lo que implica un control del agua y el respeto de ciertas reglas naturales y sociales. Si estas comunidades no conocen la escritura, estas reglas se transmiten por la tradición oral, los mitos y los ritos, contados, practicados o representados. Las ceremonias celebradas cada mes del año, tienen el sentido de ritos de "pasaje" y de ritos "agrícolas". Estos ritos establecen correspondencias entre el ciclo de los astros y el de las estaciones, el ciclo de la vida y de la muerte de los vegetales, de los animales y de los hombres. Presentan los ciclos de los fenómenos naturales como el modelo explicativo de los ciclos de los fenómenos sociales. Por intermedio del rito, que crea una posible confusión entre un pasado mítico y una realidad presente, el calendario ritual afirma una noción cíclica del tiempo, reinstaura periódicamente las estructuras ideológicas y materiales, reproduce un orden ancestral. A primera vista la función de este calendario ritual es conservadora, no es extraño constatar que se perpetúa a sí mismo, que tiene un origen muy antiguo, que se representa en la iconografía mochica y se celebra aún hoy en día en las comunidades andinas que no fueron totalmente perturbadas por las "reformas agrarias", por las tentativas de "integración" al mercado nacional e internacional. Es preciso observar que si el calendario ritual persiste, es porque no está fijado y puede evolucionar. El rito no fijado por un texto y efectuado en diferentes momentos de la historia andina, puede asimilar factores de cambio e incorporarlos al mito que se transforma con el transcurso de los acontecimientos. La función conservadora del calendario ritual es entonces compensada por su función integradora. La celebración del rito, que afirma una noción cíclica del tiempo pero no anula la historia, es un momento privilegiado donde toda la comunidad puede objetivamente comprobar su propia reproducción, tener la concepción diacrónica de su identidad. Esta celebración permite al mito cargarse del sentido de los acontecimientos y de proyectar este producto en una futura utopía. De ahí las posibilidades de interpretaciones a varios niveles: mito, rito, acontecimiento histórico, costumbre, de las imágenes prehispánicas, así como de los textos de los cronistas, de los viajeros y de los etnólogos. De ahí también las posibilidades de discursos "míticos", "ideológicos" o "utopistas" que provocan los movimientos "tradicionalistas", "indigenistas" o "milenaristas" (Urbano 1977, Duviols 1980, Flores Galindo 1986). Estos discursos buscan todos entender la especificidad de la identidad andina, lo que explica la renovación del interés en los estudios sobre el calendario ritual donde se expresa esta identidad. Las diferentes utilizaciones de estos discursos tienden a reforzar la noción de una cultura andina "distinta". ¿Pero en qué medida hay que insistir sobre diferencias entre culturas? ¿En que medida hay que subrayar los paralelos? Puede ser mas valioso analizar los mecanismos que hacen posible los cambios (Bastide 1971) ¿Pero quién debe encargarse de estos estudios? A la arqueóloga no le toca responder, puede simplemente llamar la atención sobre el origen muy antiguo de algunas instituciones constitutivas de las comunidades andinas, como el calendario ritual; sobre sus funciones ambivalentes, conservadoras e integratorias; sobre los medios que permiten la reproducción, la adaptación o la transformación, y expresar su deseo de estudiar con los etnohistoriadores y etnólogos las diversas transformaciones y manipulaciones posibles de estas instituciones, que tienen implicaciones en el futuro de las comunidades andinas, a condición de precisar en qué contextos, con qué fines y con qué medios se puede continuar estas investigaciones.

B. LAS ESCENAS DE "BAILE" DE MUERTOS*

DATOS ICONOGRAFICOS

Una especie de mosca figura en dos huacos de un corpus que contiene más de ocho mil de ellos. Schmidt (1929, p. 203, fig. 1) publicó un huaco que pertenece a las colecciones del Museum für Völkerkunde de Berlin y representa una escena de "baile" de muertos. Personajes esqueléticos se agitan al son de flautas y de grandes sonajas. Encima de esta escena, en la parte superior del huaco, entre las dos inserciones de la asa estribo, se encuentra una mosca. Sin embargo Schmidt escogió un ángulo de vista que hace desaparecer al insecto, ya sea porque lo consideraba como un detalle poco importante, o porque no lo vio. Kutscher (1950, fig. 34) publicó un dibujo de esta escena donde figura la mosca, sin hacer un comentario sobre la presencia de este insecto y su relación con los personajes esqueléticos (fig. 45). Henry Reichlen, quien guió en 1970 nuestras primeras investigaciones sobre la iconografía mochica, tiene una diapositiva de un huaco que representa una escena de "baile" de muertos similar a la pintada en el huaco de Berlin, donde figuran dos moscas (Hocquenghem 1981a).

---

* La primera versión de este artículo fue publicada bajo el título "Las moscas y los muertos en la iconografía mochica", en *Ñawpa Pacha*, No. 19, p. 63-68, Berkeley, 1981.

Estos dos huacos, de la fase mochica III, indican una relación entre los difuntos y las moscas. Los datos icónicos permiten observar esta relación, pero no son suficientes para explicar su significación y no existe un documento sobre las creencias, los comportamientos sagrados y profanos de los mochicas que podría aclarar el significado de esta relación. Para tratar de reconstruir el significado de estas representaciones, es preciso ir más allá del análisis descriptivo de las escenas mochicas y tratar de hacer un análisis iconográfico con ayuda de las informaciones etnohistóricas y etnológicas sobre las creencias, los comportamientos sagrados y profanos de los agricultores andinos.

DATOS ETNOHISTORICOS Y ETNOLOGICOS

En los textos, así como en los huacos, las referencias a los insectos son raras. Una mosca es mencionada en la compilación de mitos, de ritos y de costumbres de la región de Huarochirí, hecha por Avila entre 1597 y 1609 (ed. 1966 y 1980, cap. 28). Es interesante observar que esta mención se encuentra en el capítulo sobre las almas y la fiesta de Todos los Santos, a propósito de los ritos funerarios. En el texto del fin del siglo 17 así como en la escena mochica, las moscas son asociadas a los muertos; el informador de Avila relata que:

> "Cómo eran las "ánimas" en tiempo de Pariacaca y de qué modo celebraban el día de Todos los Santos:
> Ya, sí, en capítulos anteriores hemos hablado cómo, al tiempo de ir a rendir culto a Pariacaca, lloraban y veneraban a sus muertos, les daban de comer, de esas cosas hablamos algo ya. Recordando esas ofrendas que entregaban a sus muertos, ahora, quienes aún no se han hecho buenos cristianos, suelen decir: "Ahí está: los españoles también en este "Todos Santos" sirven a sus muertos. Vayamos nosotros, igual que ellos y como lo hacían antes, sirvamos en la iglesia a nuestros muertos". Y llevaban comida a la iglesia, potajes especialmente preparados, como en los tiempos antiguos.
> Y cuando moría un hombre, recordando también los tiempos muy antiguos decían: "Nuestro muerto ha de volver dentro de cinco días. Esperémoslo". Y lo esperaban. Transcurridos los cinco días, el muerto aparecía. Y al término de esos cinco días, una mujer muy bien vestida, se dirigía hacia Yarutini. "Yo he de guiarlo; he de esperarlo", diciendo, partía; llevaba chicha y comida. Y así, dicen que a la salida del sol, en Yarutini, el muerto aparecía, llegaba. En los tiempos antiguos, afirman que dos o tres moscas muy grandes se posaban sobre la ropa nueva que llevaba la mujer. A estas moscas las llamaban "llasca anapilla". Y la mujer permanecía sentada muy largo rato, hasta que se iban algunos de los gusanos, que se llamaban "huancuy"; entonces, ella decía: "Vamos ya al pueblo". Levantaba una piedra, de las más pequeñas: "El es", decía. Y regresaba al pueblo llevando la piedra.
> Cuando la mujer llegaba, encontraba limpia la casa del difunto, muy bien barrida, y porque ya estaba así limpia, le servían de comer (a la mujer) y, luego que concluía de comer, le daban de beber. Y los deudos, también comían porque el muerto estaba comiendo. Por la noche, al hacerse la noche, cantaban cinco veces llorando, todo el ayllu. Concluídos los cantos, las cinco veces, arrojaban la piedra pequeña a la calle. "Ahora vete; no vamos a morir nosotros", le decían al muerto, al tiempo de arrojar la piedra. Ese mismo día trataban de adivinar con una araña, preguntándose: "¿De qué enfermedad se me habrá muerto?". Y si les respondían: "Porque éste se enojó o se enojó aquél; ésos, y también Pariacaca", sacrificaban un cuye a quien quiera hubiera sido ofendido o le dedicaban cualquier ofrenda. Son estas las cosas ciertas que sabemos de estos hombres, de cuando han muerto.
> Del mismo modo, también en Huarochirí o en Quinti, el día de Todos Santos, decían: "Vamos a poner en la iglesia sólo cosas calientes". Y así, llevaban a la iglesia papas cocidas, charqui con buen ají, maíz tostado, como para ser inmediatamente servido a la gente, y los depositaban en el suelo. Además, cada persona llevaba un cantarillo con chicha. Y cuando ellos ofrendan esas cosas y las ponen, seguramente sus muertos las reciben y comen y beben. Rememorando estas creencias, ha de ser, que llevan comidas no frías, de cualquier clase, y las ofrecen (en la iglesia). (Avila ed. 1966 cap. 28).

En el capítulo 27 el tema de los muertos y de las moscas se repite:

> "Cómo, en la antigüedad, se decía que los hombres volvían al quinto día después de haber muerto. De esas cosas hemos de escribir.

En los tiempos muy antiguos, cuando un hombre moría, dejaban su cadáver, así nomás, tal como había muerto, durante cinco días. Al término de este plazo se desprendía su ánima "¡sio!", diciendo, como si fuera una mosca pequeña.
Entonces la gente hablaba "Ya se va a contemplar a Pariacaca, nuestro hacedor y ordenador". Pero algunos afirman, ahora, que en aquellos tiempos no existía aún Pariacaca y que el ánima de los muertos volaba hacia arriba, hacia Yaurillancha. Y que, antes de que existieran Pariacaca y Carhuincho, los hombres aparecieron en Yaurillancha y Huichicancha.
Dicen, también que, en aquellos tiempos, los muertos regresaban a los cinco días. Y eran esperados con bebidas y comidas que preparaban especialmente para celebrar el retorno. "Ya regresé", decía el muerto, a la vuelta. Y se sentía feliz en compañía de sus padres, de sus hermanos. "Ahora soy eterno, ya no moriré jamás", afirmaba.
Por esta causa, los hombres aumentaron, se multiplicaron con exceso. Y era difícil encontrar alimentos. Tuvieron que sembrar en los precipicios, en los pequeños andenes de los abismos. Vivían sufriendo.
Y cuando era así, tanto, el padecer, murió un hombre. Su padre, sus hermanos y su mujer, lo esperaron. Se cumplió el plazo, llegó el quinto día y el hombre no se presentó, no volvió. Al día siguiente, en el sexto, llegó. Su padre, sus hermanos, su mujer lo esperaban muy enojados.
Viéndolo, su mujer le habló con ira: "¿Por qué eres tan perezoso? Los demás hombres, llegan sin fatiga. Tú, de este modo, inútilmente me has hecho esperar". Y siguió mostrándose enojada. Alzó una coronta y la arrojó sobre el ánima que acababa de llegar. Apenas recibió el golpe: "¡Sio!" diciendo, zumbando, desapareció; se fue de nuevo. Desde entonces, hasta ahora, los muertos no vuelven más." (Avila, cap. 27, 1966).

Taylor anota que el "alma" es un hispanismo *ánima* y en una nota marginal indica que antes de la aparición de Pariacaca y de Carhuincho, los hombres nacieron (o más bien salieron de sus *pacarinas*) en Yaurillancha y en Huichicancha. Indica que:

"...*llacsa* se refiere quizá al color verde-gris o, al carácter funesto y aterrador de estas moscas (cf. las entradas de Holguín que asocian *llacsa* a un estado de terror que hiela la sangre); en lo que concierne *anapalla*, no tenemos informaciones léxicas; sin embargo aún hoy en día, en la región de Chachapoyas, se da, a las grandes moscas que se supone representan las almas de los difuntos y que anuncian a sus prójimos la muerte de algún habitante de su casa, el nombre de *anana*."

Arguedas había traducido *huancay curu* como "gusanos que se llamaban *huancuy*" (Avila 1966, p. 157). Taylor dice "puede ser un lapsus para *huancoyru*... "abeja" o una confusión entre este término y *curu* "gusano" (Avila 1980, p. 187, nota 247).

Sisinio Hernán Aguilar, antropólogo peruano que enseña el quechua en la Freie Universität de Berlin, nos dice que los indígenas en la región del Callejón de Huaylas llaman a las abejas *chuspicuru*, a los gusanos *curu*, a las moscas *chuspi* y a los moscones *quenras* ("queresa" en español). En esta región los moscones llamados *quenras* o "queresa" son asociados a los espíritus de los muertos. Los indígenas los ahuyentan con un gesto de mano, pero no los matan nunca. Los mestizos vacilan en matarlos, aún cuando ya no se consideran indios. Los viejos cuando oyen zumbar a esas moscas, dicen que van a morir. El día de Todos los Santos, cuando esas moscas vienen a posarse en la comida depositada en las tumbas, los indígenas dicen que los difuntos vienen a probarla.

Francisco Carranza Romero (1973, p. 86) en su diccionario de Quechua de Ancash indica que las moscas grandes que depositan sus huevos en la carne son llamadas *quenrash*, "queresa" en español. Estas moscas están relacionadas con el alma porque se encuentran cerca de los cadáveres.

INTERPRETACIONES

John Rowe (comunicación personal) subraya el hecho de que las ceremonias incaicas en honor de los difuntos no eran celebradas en un momento determinado del año, fijado por el calendario. Advierte contra la información de Guamán Poma de Ayala (1936, p. 256-257) según la cual el mes de noviembre sería el mes de los difuntos, lo que sería basado en una falsa etimología. Nos parece sin embargo probable que las ceremonias celebradas todavía en nuestros días con el motivo de Todos los Santos sean de origen muy antiguo, adaptadas al calendario cristiano (Avila cap. 28, 1966, p. 157, 159; 1980, p. 185, 187). Asi que no podemos descartar la información dada por Guamán Poma de Ayala, que dice:

"Noviembre, Aya Marcay quilla, este mes fue el mes de los difuntos. Aya quiere decir difunto, es la fiesta de los difuntos, en este mes sacan los difuntos de su bóvedas que llaman pucullo, y le dan de comer y beber, y le visten de sus vestidos ricos, y le ponen plumas en la cabeza, y cantan y danzan con ellos, y le ponen unas andas y andan con ellas en casa en casa y por las calles y por la plaza, y después tornan a meterlos en sus pucullos dándole sus comidas y vajilla, al principal de plata y de oro, y al pobre de barro; y le dan sus carneros y ropa y los entierran con ellas y gastan en esta fiesta muy mucho. Y en este mes también se horadan las orejas los Ingas, y hacen uarachicos y rutochicos, las mujeres quicocu, llevan agua de calles puquio, y hacen fiesta de anacacuy cusmallicoy a los niños quinaupi churcuy. En este mes de noviembre, aya marcay quilla, mandó el Inga visitar y contar la gente de la visita general de este reino, y ensayar los capitanes y soldados a la guerra y repartir mujeres y casarlos; y en este mes cubrían casas y alzaban paredes; en éste mes se visitaban ganados de la comunidad y de sapsi y de indios particulares, y de henchir mujeres en los depósitos que llaman acllauasi, mujeres vírgenes para que trabajen y sepan hilar tejer ropa para el Inga y de los demás señores (Guamán Poma de Ayala ed. 1980, p. 179-181).

Cristóbal de Molina también relaciona la fiesta de Ayamarca con los ritos a los antepasados:

"Asi mismo, las personas que tenian a cargo los cuerpos enbalsamados, nunca se salían jamás ningún día sin quemar las comidas y derramar la chicha que para ello dedicado tenían, según y como la usaban cuando estaban vivos; y de las comidas que ellos comian cuando estaban vivos aquellos les quemaban, porque tenían entendido, y por muy averiguado, la inmortalidad del ánima, y decían que a donde quiera que el ánima estaba, recibía aquello y la comía como si estuviera vivo. Y así acababa este mes.

En este tiempo y siempre, los sacerdotes del Hacedor y del Sol y del Trueno, y los que tenían a cargo la huaca de Huanacauri, no se salían día ninguno de hacerles sus sacrificios, tres veces al día, quemando tres carneros; uno a la mañana y uno al mediodía y otro a la tarde, con otras comidas dedicadas que por ello tenían, entendido que aquello comían las huacas a donde estaban; las cuales comidas llevaban a los cerros ya dichos en la fiesta del Inti Raymi. Asimismo, las personas que tenían a cargo los cuerpos embalsamados, nunca se salían jamás ningún día." (Molina ed.1959 p. 66-65).

Cuando escribimos el artículo publicado en *Ñawpa Pacha,* no habíamos estudiado las ceremonias del equinoccio de la estación húmeda, del mes de abril y mayo (Cap. 7, 8, 9). Es posible ahora suponer que en los tiempos prehispánicos, los indígenas asociaban a los difuntos a sus ritos durante toda la estación húmeda. En noviembre, en el momento de culminación de las pléyades, los difuntos regresaban para vigilar el crecimiento de las plantas cultivadas. Este regreso de las almas de los muertos se festeja hasta hoy en día con motivo de Todos los Santos (fig. 49, 50; Elera 1984). Las escenas mochicas que representan a muertos y moscas pueden ser relacionadas con la ceremonia del regreso. Efectivamente, no solamente las moscas están relacionadas con el regreso de las almas, sino también las grandes sonajas con las cuales bailan los muertos que figuran en las escenas comparadas con los ritos de expiación celebrados al fin de la estación seca (Cap. 2, fig. 33, 45-47). Estos instrumentos musicales son utilizados todavía hoy en día para señalar el regreso de las lluvias, el comienzo de la estación húmeda (información personal de Enrique y Flor Pinto, ver también Pierre Verger (1945, fig. 48, 49). Los "bailes" de muertos, acompañadas por flauta y tambores asociados con actos sexuales que no conducen a la fertilización asi como los bailes de ciervos, deberían corresponder a las ceremonias relacionadas con la despedida de los difuntos después del equinoccio de la estación húmeda (Cap. 7B, fig. 141, 144-146 y 133).

Las informaciones etnográficas, etnohistóricas y las escenas de la iconografía mochica, indican una relación entre las moscas y los muertos, que conduce a suponer que para los indígenas actualmente y para los mochicas, estos insectos estarían ligados a las almas, a los espíritus de los difuntos. Esta asociación tendría como origen la observación del hecho de que las moscas son atraídas por los cuerpos en descomposición, donde van a depositar sus huevos y de donde salen los gusanos.

4. LA INICIACION
Solsticio de verano

A. LAS ESCENAS DE "CARRERA"*

DATOS ICONOGRAFICOS

En las escenas más complejas de carrera, los corredores son hombres o seres zoomorfos que se dirigen hacia un templo. En una pirámide está sentado un personaje importante, humano o mítico. Al pie del templo hay un viejo cubierto con un manto, o un pájaro nocturno antropomorfo, con un látigo en la mano. Delante del templo hay un tejido con frijoles *(Phaseolus lunatus).* Frijoles, frutas de algarrobo *(Propsopis nigra)* y frutas no identificadas del "árbol de la vida", que figura en las escenas de acomplamiento entre un ancestro mítico y una mujer, flotan entre los participantes en la carrera y algunos de los corredores se transforman en frijoles. Es preciso observar también que, en algunas representaciones, una iguana mítica reemplaza al personaje sentado en la pirámide hacia la cual se dirigen los corredores (fig. 51; Kutscher 1950, fig. 36; 38, 39, 50, Donnan 1978, pág. de título, fig. 48, 54, 56).

Los corredores, cuyas piernas extendidas indican velocidad, tienen en sus manos pequeñas taleguillas de formas variables o pequeñas ramas espinosas que se parecen a las ramas de algarrobo, o simplemente tienen el puño cerrado (fig. 51-57).

Parece que entran en competencia dos grupos distintos reconocibles por sus ornamentos de cabeza: grandes discos o grandes placas trapezoidales.

Seler, en 1923, proponía interpretar las representaciones mochicas comparándolas con las costumbres y las creencias de los incas, de las cuales algunas sobreviven hoy en día. Relacionaba los *chasquis,* mensajeros del Inca, con

---

* Parte de este artículo se publicó bajo el título "El Hombre y el Pallar en la iconografía Moche" en *Anthropologica,* No. 2, p. 403-412, Lima, 1984.

los personajes humanos y zoomorfos que parecen correr rodeados de frijoles y transformarse en estas semillas (fig. 54).

Larco Hoyle, en 1934, 1937, 1938-39, 1942, 1943, 1944a, b, 1946, 1965, 1966, sostenía que los personajes humanos y zoomorfos que parecían correr debían estar relacionados con *chasquis* y que los personajes que parecían jugar con frijoles debían estar relacionados con *kipucamayoc,* contadores del Inca. Las manchas naturales y las incisiones en los frijoles podían reemplazar los nudos de los *kipus* y permitir formar mensajes (Cap. 8B; fig. 58-61).

Vivante en 1941, 1942, 1943, 1944, 1946, 1948, 1959, Romero en 1941, 1943, Hissink en 1951 y Kutscher en 1950, demostraban que los mochicas no debían tener un sistema de escritura y que los frijoles debían servir como signos en un juego adivinatorio relacionado con un rito agrario. Hissink en 1951 y Kutscher en 1950 y en 1954, establecían un paralelo entre las escenas de carrera y las carreras ceremoniales incaicas y coloniales, que tenían lugar dos veces al año en noviembre y en mayo, en relación con la maduración de las semillas y de las frutas. Hissink subrayaba el posible doble sentido, rito agrario y rito de iniciación, de estas ceremonias.

DATOS ETNOHISTORICOS Y ETNOLOGICOS

Según el cronista Cristóbal de Molina, las carreras formaban parte de los actos rituales del *Capac Raymi.* Durante el primer mes del tiempo caliente y húmedo el mes de solsticio de verano, los jóvenes incas eran iniciados:

> "Y otro día por la mañana se levantaban y llegaban a una quebrada de un cerro llamada Quillay collca, que estaba poco más de media legua de donde habían dormido, y allí almorzaban; acabado lo cual, ponían en los bordones que llevaban en las manos un poco de lana blanca atada en lo alto, y en la cabeza del dicho tupac yauri, un poco de ycho; y así iban caminando hasta llegar al cerro llamado Anahuarque, que será dos leguas del Cuzco, a dar a la huaca que en lo alto del cerro estaba, llamada del dicho nombre. Era huaca de los indios del pueblo de Choco y Cachona. La razón porque iban desta huaca a hacer este sacrificio, era porque este día se habían de poner a correr quien más corriese, porque hacían esta ceremonia. Y dicen que esta huaca desde el tiempo del diluvio quedó tan ligera que corría tanto como un halcón volaba; a do llegados mancebos,

ofrecían a la dicha huaca un poco de lana que en las manos llevaban, y los sacerdotes del Sol, no el principal, y los de las demás huacas ya dichas, llamadas tarpuntaes, sacrificaban cinco corderos, quemándolos al Hacedor, Sol, Luna y Trueno, y por el Inca, a cada uno, digo, con las razones otras veces ya dichas; y los parientes tornaban a azotar con las dichas guaracas a los mozos ya caballeros, repitiéndoles que tuviesen gran cuenta con el valor y valentía de sus personas. Acabado lo cual se sentaban la gente y hacían el taqui llamado huarite con las huayllayquepa y caracoles ya dichos; y mientras se hacia, estaban en pie los caballeros, teniendo en las manos el dicho bordón llamado yauri, que eran las armas que se les daba y sus insignias que estaban en los bordones; algunas eran de oro y otras de cobre, cada uno como podía.
Acabado el dicho taqui, se levantaban todas las doncellas, llamadas ñusta callixapa, y cada una corriendo como más podía, hasta llegar al lugar aonde el día antes había dormido, y allí esperaban a los que se habían armado caballeros, con la chicha, para darles de beber, dando voces, diciendo: "Venid presto valientes mancebos, que aquí estamos esperando". Y luego se ponían por su orden, delante de la dicha huaca de Anahuarque, todos en hilera, parejos los dichos mancebos caballeros, y detrás de ellas otra orden puesta en hilera de hombres, los cuales servían como abanderados. Traían éstos los yauris y bordones ya dichos en las manos; y luego más esto se ponían otra orden de gente todos en ringlera cada uno junto al que había de ayudar si desmayarse, y delante de todos ellos un indio galanamente vestido, y daba una voz, y en oyéndola, comenzaban todos a correr con gran furia, como más podía: y así, si caían o desmayaban, se venían ayudando; algunos hacían pedazos las espinillas, y algunos morían dello, de las caídas. Y llegados donde estaban las dichas doncellas con la chicha, daban de beber. . . y a los mancebos armados cabelleros que así venían corriendo. La causa de este correr era para probar cual era para más, de todos los que se armaban caballeros". (Molina, ed. 1959, p. 72-74).

Las informaciones de Cristóbal de Molina permiten comprender la función de las taleguillas, de las ramitas y de los puños cerrados. Los corredores llevan en su mano derecha pequeños objetos, semillas o ramas que pueden

romperse o perderse si caen durante la carrera, y permiten identificar no solamente al corredor más rápido sino también al que siendo más ágil, supo evitar las caídas.

Molina menciona otra carrera, realizada cada año en la época de la cosecha. Los jóvenes guerreros que acababan de ser iniciados tenían que participar en una carrera, que implicaba traer los granos de maíz de las tierras cultivadas que pertenecían a *Mama Guaco.*

Las carreras ceremoniales incaicas tenían entonces lugar dos veces al año. Después de la culminación de las pléyades, durante el mes del solsticio de verano, el primer mes de tiempo cálido y húmedo, los jóvenes eran iniciados. Bajaban corriendo de los cerros, de las tierras altas sin cultivo, hacia los valles, las tierras bajas cultivadas. Pasaban de la adolescencia, la naturaleza salvaje, a la madurez, la naturaleza domesticada. Después de haber asumido la función de pastores, los jóvenes iban a asumir la función de agricultores. Los jóvenes nobles incas que no cumplen las tareas agrícolas, iban a ser iniciados como guerreros aptos para defender su comunidad. Al fin de los ritos de iniciación, en el momento de la reaparición de las pléyades, durante el mes del solsticio de invierno, al comienzo del tiempo frío y seco, los guerreros iniciados durante la estación húmeda se dirigían hacia las tierras de maíz de *Sausero* que pertenecían a *Mama Guaco* y corriendo traían las mazorcas para los graneros del Cuzco. Hacían prueba de su capacidad productiva, de su habilidad para defender la comunidad y asegurar su reproducción.

Vemos en las imágenes mochicas a los hombres corriendo solos pero, según los textos de Cristóbal de Molina, los jóvenes incas eran esperados por mujeres adolescentes. Los ritos incaicos parecen haber tenido una connotación de rito de iniciación sexual. En el siglo 17 los extirpadores de idolatrías mencionan las carreras rituales que tenían lugar dos veces al año, al comienzo de la estación húmeda y al comienzo de la estación seca. Estas carreras fueron percibidas por los españoles como ligadas a los ritos agrarios, a la cosecha, sin embargo ellos anotaron que los jóvenes corrían detrás de las adolescentes y que podían tener, con las que alcanzaban, relaciones sexuales. A fin del siglo 19 Tschudi observó ritos similares a las carreras rituales incaicas que, aún hoy en día, forman parte de las ceremonias andinas. Actualmente los jóvenes pastores participan en una carrera de caballo en la región de Ayacucho durante el día de San Juan, (Kutscher 1950, Hissink 1951, Palomino 1970).

El texto de Molina permite aclarar la función del personaje con látigo que aparece, no solamente en las escenas de carrera sino también, en las representaciones relacionadas con los ritos de purificación, el mundo de los difuntos y ciertos bailes (fig. 2a, 11, 51). Este personaje con látigo bajo su forma humana lleva un manto enrollado alrededor del cuello, como el de los viejos y los difuntos (Cap. 1, 7, 8, 9). Molina indica que durante los ritos de iniciación los jóvenes eran azotados por sus mayores:

> "Y así venían hasta una quebrada que se llama Quimraymanta y allí padres y tíos y curacas, con las huaracas que les habían dado, en nombre de las huacas, les azotaban en los brazos y piernas, diciendo: "Sé valiente como yo he sido, y hombre de bien; y estas gracias que yo tengo las recibas tú para que me imites." (Cristóbal de Molina ed. 1959, p. 68).

> "Armábase cada vez de ocho cientos mancebos para arriba. Y ya que estaban todos juntos en el dicho cerro llmado Yahuar hanan, toda la gente se volvía a hacer el dicho taqui, llamado yauri; acabado el cual quitaban las huaracas de los yauri, y volvían a azotar en los brazos y las piernas a los caballeros. Concluído lo cual, que sería ya la hora de vísperas, todos por su orden se levantaban para volver al Cuzco, trayendo por delante el suntur paucar y el carnero llamado raymi napa, en lugar de las insignias reales.
> Así por su orden llegaban al Cuzco, a la plaza llamada Auquispa, a do estaba la figura o estatua del Hacedor, Sol, Luna y Trueno, y el Inca asentado junto a la estatua del Sol, con los de su corte; y como iban entrando por su orden, iban haciendo la mocha al Hacedor y Sol y demás huacas y al Inca; y sentadas las parcialidades de Anancuzco y la de Hurincuzco, cada una a su parte, quedando en pie los mancebos que habían sido armados caballeros, por espacio de un rato volvían a hacer el dicho taqui llamado huari, donde tornaban a azotar por la dicha orden a los dichos mancebos y los mismo se hacía y con la misma orden con que le habían de suceder al Inca y señor; ya que era hora de recogerse, se iba el Inca a su casa con la gente cortesana, y los armados caballeros con sus padres y parientes, e iban al cerro llamado Yauira." (Cristóbal de Molina ed. 1959, p. 74-75).

El personaje con látigo, el viejo o el pájaro nocturno antropomorfo, deben representar al anciano o la autoridad que impone el orden. Estos personajes, por la edad y la apariencia, están ligados al mundo nocturno y húmedo, al mundo de abajo y del interior donde reina la autoridad del "dueño de la vida y de la muerte", el *Viracocha Pachacamac* de los incas. En las comunidades andinas, en nuestros días, personajes con látigo participan en las danzas durante la estación húmeda, son los *Ukuku*, los osos o los hijos del oso. San Gregorio es el Santo que con su látigo castiga a los transgresores del orden, los que no respetan las normas. En las cofradías de Catacaos uno de los cófrades tiene como atributo el látigo, está encargado de castigar a los que no respetan las costumbres (información personal de Aroma de la Cadena). Es preciso tratar de explicar la transformación del pájaro nocturno de las imágenes mochicas en oso, el *Ukuku*, de los mitos y de los ritos andinos actuales.

El oso de anteojos tiene, efectivamente, ojos similares a los de los pájaros nocturnos. Este oso viene del mundo oscuro, como el personaje mochica con el látigo, pero no del oeste, región de los ancestros que instauraron el orden, sino del este, región de los hombres salvajes del bosque, que no conocen las reglas y viven en el desorden. El oso no pertenece al mundo de los ancestros andinos ni figura en la iconografía prehispánica. Forma parte del mundo actual de los extranjeros, de los occidentales, que después de la conquista instauraron el desorden, el caos, que reina en los Andes desde hace 450 años. El oso es un extranjero y su hijo, el *Ukuku* que nació de una unión prohibida, es el producto de un desorden, la conquista, es un mestizo cuyo látigo sirve para sembrar el pánico y desorganizar la comunidad. El *Ukuku* tiene el mismo atributo que el pájaro nocturno, el látigo, sin embargo su poder es contrario y desordena (Allen 1983, Howard Malverde 1981, p. 150-163 y Cap. 8B).

Nos queda por aclarar la transformación de los participantes en las carreras en frijoles. Seler, en 1916, llamaba la atención de los americanistas sobre el "misterioso" papel que desempeñan los frijoles *(Phaseolus lunatus)* en la iconografía prehispánica andina, especialmente en las imágenes modeladas y pintadas en los huacos mochicas.

Lévi-Strauss en 1983, en un artículo titulado "Pitágoras en América", que trata de "la particular importancia que pueblos alejados en el tiempo y en el espacio daban a las semillas de tal o cual planta de la antigua familia de las leguminosas, subfamilia de las papilionáceas", insta a proseguir los estudios de las representaciones de frijoles.

En las imágenes mochicas, los frijoles bajo una forma natural, antropomorfa o zoomorfa, figuran en el contexto de las escenas de carrera, de combate y de juego (Cap. 5, 8B; fig. 58-61, 80, 57-161).

Las escenas de carrera fueron relacionadas con las carreras ceremoniales incaicas que tenían lugar dos veces al año: antes de los solsticios, después de la culminación de los pléyades y después de la reaparición de estas estrellas.

Durante el primer mes de la estación húmeda, las plantas cultivadas brotan de la tierra que fue fertilizada, en el momento del equinoccio de la estación seca. Una nueva generación de jóvenes es iniciada, los jóvenes reciben las insignias de su rango, las vestiduras, los ornamentos y las armas de los guerreros después de haber dado prueba de su vitalidad, participando en las carreras. Ellos bajan corriendo de las montañas, las regiones salvajes donde se encuentran las *pacarinas*, los lugares de origen. En esta época del año también los difuntos regresan a las tierras cultivadas para cuidar el crecimiento de las plantas (Harris 1982; Cap. 3). Durante el primer mes de la estación seca la cosecha es almacenada, renace un nuevo año, los jóvenes maduros y aptos a defender su comunidad renacen como hombres mayores (Cap. 10).

Las escenas de combate han sido relacionadas con los combates ceremoniales incaicos y actuales. Después del solsticio de verano, durante el segundo mes de la estación húmeda, las lluvias son abundantes y el caudal de agua crece en los ríos. Las plantas crecen y los guerreros deben hacer la prueba de su aptitud en defensa de la comunidad, demostrar su fuerza y combatir (Cap. 5).

Las escenas de juego fueron relacionadas con los juegos ceremoniales incaicos y actuales. Después del equinoccio y la desaparición de las pléyades, durante el segundo mes del tiempo frío y húmedo, las plantas ya no germinan, sino los granos maduran. Los guerreros juegan, y su juego debe ayudar a los difuntos a alejarse de las regiones domésticas, de la tierras cultivadas, a pasar al mundo de los muertos, de abajo, el mundo salvaje del océano que hay que atravesar antes de poder alcanzar el mundo de los ancestros míticos, de arriba, y los lugares de origen. El juego permite también predecir las voluntades de los difuntos respecto a la próxima cosecha, que es considerada su legado (Cap. 8B).

Los frijoles no son las únicas plantas cultivadas que figuran, bajo forma natural, en las escenas de carrera, de combate y de juego. En todas las escenas que fueron relacionadas con las ceremonias que establecen un contacto entre el mundo de los hombres y el de los ancestros, está presente una fruta y una semilla no identificada del gran "árbol de la vida". En las escenas de carrera aparecen ramas y frutas de algarrobo y en las de combate ajíes (fig. 80, 81, 207). Hemos tratado de mostrar que existe una relación metonímica entre las plantas cultivadas y los guerreros (Cap. 13, 14). Los curanderos, hoy en día, reconocen una homología entre algunas plantas y animales salvajes, la yerba cóndor reemplaza en las curas a éste. Habría que estudiar más a fondo los sistemas de clasificación del mundo animal y vegetal y sus relaciones.

Los frijoles no son la únicas plantas cultivadas que toman forma antropomorfa o zoomorfa. El maíz, la yuca duce, el ají, pueden figurar en la iconografía mochica con una cabeza característica, colmillos, arrugas, como los ancestros míticos del más alto rango, de los cuales estas plantas parecen ser los dobles vegetales. Las papas tienen una cabeza de muerto que las hacen aparecer como dobles de los difuntos, lo mismo pasa con el maní que se representa como los muertos y los inválidos, tocando la flauta.

Los frijoles llaman particularmente la atención, por que se relacionan con los hombres adultos, los guerreros. Los frijoles antropomorfos tienen cabeza, brazos y piernas, llevan vestiduras, ornamentos y armas de guerreros (fig. 58-60). Los frijoles zoomorfos tienen cabeza, colmillos, y cola animal, pero también desempeñan el papel de los guerreros en el mundo mítico (fig. 59). En el sistema de clasificación por homología de los mochicas, el frijol es el doble del hombre adulto, del guerrero, encargado de la defensa y de la reproducción de la sociedad y de sus instituciones.

Algunas observaciones podrían ayudar a comprender las razones que pudieron conducir a los mochicas a identificarse con los frijoles. Numerosos trabajos de etnobotánica efectuados a través del mundo muestran la influencia que puede tener sobre los sistemas de representaciones simbólicas, el contacto con la naturaleza y la práctica de la agricultura. La domesticación de esta planta contribuyó a la sedentarización en la costa del Perú. Los frijoles pasaron del estado salvaje al estado cultivado mucho antes que el maíz y se convirtieron en el alimento básico de esta región. Puede haberse establecido una relación entre la evolución del frijol y la de los hombres: sus orígenes comunes son la naturaleza salvaje y al domiesticarse mutuamente la planta recolectada por los cazadores-colectores se convirtió en la planta cultivada por los agricultores. La germinación, fácil de observar, de los frijoles es sin duda alguna el ejemplo de lo que se forma y se desarrolla. Si las semillas son percibidas como machos, es porque en las sociedades de agricultores andinos se reconoce que

son los seres masculinos los que engendran. El frijol depositado en la tierra, da origen a frijoles semejantes, pero que se distinguen unos de los otros por las manchas. Igualmente, el padre engendra hijos, que se le parecen, pero que tienen cada uno características individuales. Como alimento básico, los frijoles alimentan a la comunidad y aseguran la supervivencia; como guerreros, los hombres la defienden y garantizan su reproducción. En fin, el frijol se pudre, y el hombre muere, ambos vuelven a la tierra no cultivada. De la iniciación a la muerte, el guerrero y su doble vegetal pasan por el mundo de las tierras cultivadas, pero venidos de la naturaleza salvaje, de los Andes, vuelven allí a través del océano.

El lugar que parece ocupar el frijol en el sistema de representaciones de los mochicas, doble del hombre adulto, del lado de lo podrido, de la muerte, de abajo, de la naturaleza salvaje, es el de la haba, en el sistema de representaciones de los griegos, tal como lo percibe Détienne (1972, p. 96-100, 110-114). El carácter animado, su representación como guerrero que protege contra las agresiones, su rol en los ritos de pasaje corresponde a la naturaleza, a la función y al rol atribuídos a la soya, a la haba y al frijol americano en los casos señalados por Lévi-Strauss (1983). Existe por supuesto mucho más. Con el tiempo y los medios, el análisis y la interpretación de la iconografía mochica y de los mitos y ritos andinos, deberían permitir relacionar con mayor precisión los sistemas de representaciones de los agricultores del antiguo y del nuevo mundo. Los americanistas no deberían ser los únicos beneficiarios de las comparaciones posibles.

B. LAS ESCENAS DE "OFRENDA"*

DATOS ICONOGRAFICOS

A propósito de los huacos "retratos" mochicas, hemos observado que a cada serie de rostros corresponde una serie de personajes de cuerpo entero; pero en sentido inverso esta relación no ha sido comprobada (Hocquenghem 1977d). El hecho de no haber encontrado los "retratos" de algunos personajes fue atribuído a la no representatividad de las colecciones estudiadas, que no comprenden forzosamente un ejemplar de todos los tipos de vasijas producidas por los alfareros mochicas. Esperando encontrar los huacos "retratos" faltantes, hemos proseguido investigaciones en las colecciones poco conocidas. En 1977 Sergio Purin nos enseñó las fotos de las piezas mochicas pertenecientes a las colecciones de los Museos Reales de Arte y de Historia de Bélgica, de los cuales preparaba un catálogo. Una de ellas llamó particularmente nuestra atención; representa uno de los "retratos" que buscábamos (fig. 62).

Este huaco pertenece a la antigua colección Godefroy heredada de Henri Mantinet, industrial francés que trabajó en el Valle de Chicama aproximadamente entre 1870 y 1880. Mide 22.8 cm. de altura y está pintado en tres colores: beige, rojo y naranja.

El rostro presenta signos particulares: una boca redondeada con los labios salientes, mejillas hundidas, sienes profundas y arrugas. Corresponde a los de los personajes que figuran moldeados en varios huacos en las colecciones de Museo del Hombre de París, del Museum für Völkerkunde de Berlín, del Museo de Antropología y Arqueología de Lima, del Museum für Völkerkunde de Viena y de los Museos Reales de Arte y de Historia de Bélgica, así como en muchos huacos de las grandes colecciones mochicas (fig. 63-66). Esos ceramios pueden ser atribuídos a las fases II, III, IV, y V de la cultura mochica. Tienen formas variadas, unos un sólo cuerpo, otros dos, y entre éstos algunos son "silbadores", tienen asas estribos; otros asas simples y otros cuellos ampliamente abiertos.

Estas vasijas son hechas en molde. Un molde forma parte de las colecciones del Museum für Völkerkunde de Berlín. En la técnica de los alfareros mochicas, las partes en relieve saliente son añadidas después del moldeado, por ende el brazo derecho del personaje no está presente en el molde (Hocquenghem 1980a). El personaje está vestido con una camisa que le cae sobre las rodillas, su espalda y su cabeza están envueltas en una manta atada alrededor del cuello (figs. 63-66). En ciertos huacos ricos en detalles es visible en la frente un tocado y puede tener en la parte superior de la cabeza un ornamento en forma de ave. El tocado y el ornamento en forma de ave forman parte de los tocados masculinos. Aunque siempre es difícil determinar el sexo de los personajes de la iconografía mochica que tienen la cabeza cubierta con una manta pensamos, en este caso, que se trata de un personaje masculino (Hocquenghem 1972, 1977b).

El hombre tiene, en su mano derecha o izquierda o en ambas un pequeño personaje del tamaño de un niño que parece moverse como una criatura y

* La primera versión de este artículo fue publicada bajo el título: "Las ofrendas de niños. Tentativa de interpretación de una escena de la iconografía mochica" en *Indiana*, No. 6, p. 275-292, Berlín, 1979.

que presenta un cráneo muy deformado. En su mano libre el hombre tiene un pequeño mate o cuenco o la tiene vacía pero como para contener algo. En algunos huacos tiene simplemente la mano puesta sobre su pecho, pero a veces la levanta a la altura del hombro mostrando la palma (fig. 63-66).

En un huaco perteneciente al Museo Nacional de Antropología y Arqueología de Lima (fig. 67; Tello 1938, lám. 53), el hombre con niño está asociado a una escena pintada que representa a dos hombres que transportan en sus espaldas dos grandes bultos envueltos en redes, cuyo contenido no es visible; un tercer bulto está puesto en el suelo. Los portadores se apoyan en bastones y atraviesan una región montañosa donde crece la flora del desierto. Es preciso observar que los dos hombres llevan una vestimenta que facilita la marcha, una camisa corta, un taparrabo y una vincha con un ornamento frontal doble.

Bultos semejantes a los transportados por los dos hombres que caminan el desierto figuran en un huaco publicado por Doering (1952, fig. 172s) y en otro publicado por Larco Hoyle (1938/39, lám XXIX). En estas escenas se pueden ver en una banqueta un atavío de hombre, una piel de felino y mates con agujas que sirven para guardar y tomar la cal que hay que mezclar con las hojas de coca. Al lado de la banqueta está colocado un conjunto de armas y delante de ella se encuentra un personaje que proyecta sus labios adelante y levanta sus manos en la misma actitud que la del hombre con el niño. Está vestido con un traje parecido al de los hombres que llevan redes pero más ricamente adornado, los ornamentos de su vincha también se levantan. En su brazo tiene una taleguilla, una *chuspa* que aún hoy sirve para transportar amuletos y hojas de coca y de su cuello cae una piel de felino. Estas escenas tienen lugar en un paisaje de cerros desérticos bajo un cielo atravesado por un arco bicéfalo. En un huaco publicado por Kutscher (1950, p. 26), la misma escena está asociada a tres personajes que consumen coca (fig. 68-74).

DATOS ETNOHISTORICOS Y ETNOLOGICOS

En la época incaica, durante el período colonial y todavía en nuestros días, el chamán o el sacerdote indígena efectúa gestos rituales precisos. Besa el aire varias veces seguidas en dirección de lo que venera, honra o reza. Esta acción es la "mocha" que viene de la raíz quechua *mucha* que significa adorar.

Cuando presenta ofrendas, sus manos están elevadas a la altura de sus hombros o de su cara, sus palmas están dirigidas hacia adelante y es en esta

posición que Guamán Poma de Ayala representa al Inca sacrificando a los ancestros las *huacas* del Cuzco (Guamán Poma 1936, pp. 238, 246, 248, 264 y fig. 77).

El hombre que lleva el niño tiene labios que se adelantan redondeándose y las mejillas hundidas; podemos suponer que besa el aire, que "mocha", que adora o reza. Tiene su mano libre elevada, su palma dirigida delante de él y podemos pensar que presenta en ofrenda al niño. Las sienes profundas, las arrugas y la manera de envolverse en una manta que es típico de los enfermos, de los viejos y de los muertos, parecen indicar que ese sacerdote o ese chamán es un hombre de edad (Cap. 3A).

En las escenas pintadas, el personaje que está delante de la banqueta, donde están colocados el ornamento de cabeza, los bultos uno de los cuales contiene pequeños objetos, los mates de cal, las armas y la piel, se encuentra en la misma actitud que el chamán o el sacerdote. Pensamos que el personaje pintado también está "mochando", presenta una ofrenda compuesta de objetos mencionados.

El contenido de la mayoría de bultos podría ser hojas de coca, puesto que es todavía bajo la forma de grandes bultos rodeados de una red que éstas son transportadas en los Andes. Los pequeños objetos parecen ser orejeras y otros ornamentos de metal.

Según nuestro análisis, los portadores de redes que figuran en la escena pintada relacionada al hombre con el niño, transportan ofrendas a través de la sierra.

Es preciso intentar determinar en qué ritual se practicaban las ofrendas de niños, de vestimentas, de armas, de objetos diversos y de coca.

Guamán Poma de Ayala relata que durante los ritos del *Capac Inti Raymi*, la gran fiesta celebrada en diciembre, en el momento del solsticio de verano, los incas enterraban quinientos niños inocentes (Guamán Poma 1936, p. 259). El inca ofrecía a su padre el sol oro, plata y niños de diez años que no tenían defectos ni manchas y que eran muy bellos; éstos habían sido escogidos en todo el reino. En el Cuzco, la ceremonia se efectuaba en el templo de *Coricancha*:

> "Capac Inti Raymi; que en este mes hacían la gran fiesta y pascua solemne del sol que como dicho es, que de todo el cielo de

los planetas y estrellas, y cuanto ay es rey el sol; y así Cápac quiere decir rey, Inti: sol, raymi: gran pascua, más que Inti Raymi; y así hemos dicho de Coya raymi, de la fiesta de pascua de la luna, quilla. Que en este mes hacia grandes sacrificios al sol mucho oro y mucha plata y vajillas, que entierran quinientos niños inocentes y niñas, los entierran parados, vivos, con sus vajillas de oro y de plata, y mucho mullo y ganados; y después del sacrificio, hacían grande fiesta, comían y bebían a la costa del sol, y danzaban taquies, y grandemente de beber en la plaza pública del Cuzco y en todo el reino. Y ansí los borrachos mueren luego los mandan matar luego enrevesando envolviendo la cara a la mujer a reñirle o el quien riñe o que hable cosa mala o murmura, a esos les manda matar y dice: astaya aysay hapllocona ta yscaysoncota allilla cauaua (Astaya = interjección de ira o disgusto; vete en hora mala, quítate de allí; ayzay = llévalo por fuerza arrástralo; hallpacunata = a los hombres iracundos, pendencieros, descorteses; yscaysonccota = a los hipócritas; allilla = buenamente, bien; cauaua = mírame (A.P.), aunque beba ha de callar y dormir sin pecar cosa sabien (?) algo luego le mataba, y ansi en aquel tiempo no había borrachos como ahora, ahora lo perdonan diciendo que fue borracho al matador, y así recrece tanta borrachera y daño y no sirve a Dios, antes caen en más ofensa, y no se remedia esa culpa de la justicia, al que riñe o pelea estando borracho cincuenta azotes luego y trasquilado, y al que mató ahorcarle luego, es buena justicia. (Guamán Poma de Ayala 1980, p. 181).

Las mismas ofrendas eran presentadas al sol en el momento del solsticio de invierno durante la fiesta del *Inti Raymi;* llevaban entonces el nombre de *capacocha* (Guamán Poma 1936, p. 247). Cuando tenían lugar sacrificios de niños en el Cuzco, cada una de las principales *huacas* del reino los recibían también. (Guamán Poma 1936, p. 265, 271). En su dibujo "Idolos y huacas de los chinchay suyu" Guamán Poma de Ayala representa al Inca ofreciendo un niño a Pachacamac (fig. 78).

Según Cristóbal de Molina, el Cuzqueño, los niños eran sacrificados durante los ritos de la *Capacocha,* que marcaban el comienzo del reinado de un nuevo Inca (Molina 1943, p. 69-78). Criaturas y niños menores de diez años eran escogidos en todo el reino y enviados al Cuzco, así como vestimentas, llamas, objetos de oro, plata y conchas, el *mullu.* Los niños y los objetos daban dos vueltas alrededor de las representaciones de *Viracocha,* el "creador", del sol, de la luna y del trueno, que habían sido sacados del templo e instalados en la plaza del Cuzco. El Inca llamaba luego a los sacerdotes de los templos de las distintas regiones del país y les distribuía a cada uno un lote de niños y de objetos que debían llevar y sacrificar a las *huacas* que tenían a su cargo. Sólo las *huacas* principales recibían niños. En el Cuzco las ofrendas eran en primer lugar presentadas a Viracocha, luego, por orden de importancia, a las otras representaciones de los ancestros míticos. A cada uno era dirigida una oración: que el Inca goce de una larga vida sin enfermedad, que sea siempre vencedor, que sus descendientes no lo abandonen en la edad madura, que su reino sea feliz. Los niños recibían de beber y de comer, y las criaturas mamaban del seno de su madre para que se presenten satisfechos ante el creador. Después eran ahogados, luego enterrados con figurillas de oro y plata. Las vestimentas, los animales y la coca eran quemados. Molina añade, sin precisar si habla de los niños o de las llamas, que a "otros" se les sacaba el corazón y con la sangre que corría se pintaban los rostros de las *huacas* casi de oreja a oreja. Los restos de los sacrificios eran enterrados en un lugar llamado *Chuquicancha,* una elevación al este del Cuzco, encima de San Sebastián. Al terminar los sacrificios, los sacerdotes de las provincias abandonaban el centro del reino con su carga de ofrendas. Los cortejos no seguían la ruta del Inca y su séquito, sino avanzaban en línea recta a través de los Andes hacia su punto de destino. Por delante se encontraban los hombres que llevaban los bultos en sus hombros, los niños que podían caminar los seguían, luego las madres con sus criaturas. Los cortejos eran anunciados en alta voz y con gritos, y los que por casualidad se encontraban por el camino se echaban a tierra y no osaban levantar los ojos sobre las ofrendas. En los pueblos cada uno se quedaba en su casa.

INTERPRETACIONES

Estas informaciones sobre los ritos incaicos aclaran el sentido de los detalles de las escenas figuradas en los huacos mochicas. Nos parece que el cráneo deformado del niño debe indicar su particular belleza, de hecho en los Andes se practicaba la deformación craneana. El hombre tiene en su mano un pequeño poto, parecido a los que se utilizan hasta hoy para comer o beber, con el cual alimenta al niño antes de sacrificarlo. Nos parece que las representaciones de niños solos o de mujeres llevando o amamantando un bebé, también están relacionadas con las ofrendas de niños (fig. 75, 76). Los hombres que transportan una carga de ofrendas a través de la montaña son pintados con bordones y una vestimenta ligera, en vista de que el camino trazado en línea recta sin evitar los accidentes de terreno, debe ser difícil.

Según las escenas, no podemos deducir la época del año en que se practicaban las ofrendas de niños. Guamán Poma de Ayala nos dice que en la época incaica tenían lugar cada año en diciembre y en junio. Molina nos indica que formaban parte de los actos rituales que marcaban el comienzo del reino de un nuevo Inca. Nos parece que estas dos informaciones distintas no se contradicen. Pensamos que las ofrendas de niños podían practicarse como rito de pasaje, en el momento de los dos solsticios que marcan el comienzo de la estación húmeda y el de la estación seca y en ocasión del comienzo de un reino. Las ceremonias de entrega de los poderes al Inca podían también celebrarse en el mismo momento del solsticio.

Si nuestra interpretación se justifica, la *capacocha* sería un rito de entronización celebrado al comienzo de cada estación en el momento de los solsticios y al comienzo de un reino. Tendría como fin asegurar la transmisión de los poderes, de las fuerzas de vida, de las cuales depende la prosperidad de los hombres y de las instituciones. Probablemente formaban parte de los ritos de iniciación de los jóvenes. Duviols (1976a) ha indicado el significado socioeconómico de este rito que puede considerarse como el modelo de la recolección del tributo en el centro ceremonial y de su redistribución hacia las provincias.

Si podemos deducir, según paralelos observados en la forma de los ritos incaicos y mochicas, que ambos tenían el mismo significado, entonces las escenas de ofrenda de un niño, de ofrenda de vestimentas, de pieles de felinos, de pequeños objetos y de coca, y las de consumo de coca bajo un arco bicéfalo, ilustrarían un rito de entronización, de entrega de poderes, de fuerzas, que se celebraba en el momento de los solsticios, en ocasión de un nuevo reino y tal vez también del comienzo de los ritos de iniciación de los jóvenes.

Las pieles de felinos son los despojos de un animal poderoso. La coca da fuerzas y aún hoy los indígenas agotados encuentran el ánimo necesario para cumplir sus tareas masticando hojas con un poco de cal. Las hojas, que quedan verdes mucho tiempo después de haber sido cosechadas, simbolizarían la vitalidad.

El arco bicéfalo rodeado de puntos negros puede representar la vía láctea en el cielo estrellado. La Vía Láctea es percibida en los Andes como un río celeste, el *Mayu*, su observación permite determinar el momento de los solsticios (fig. 68, 69, 72; Urton 1978, p. 166: Zuidema 1974-76). Además en la Vía Láctea se encuentran según Polo de Ondegardo y Avila los modelos de

todos los seres existentes. El arco bicéfalo simbolizaría la fuente de vitalidad de lo que existe en este mundo.

Queda por identificar el ser mítico que recibe las ofrendas. No es un ancestro radiante según las versiones que conocemos de estas escenas (fig. 68, 69, 70), no parece poder relacionarse con el sol. Este ancestro mítico se caracteriza por un ornamento de cabeza semicircular con dos penachos que se levantan. Aparece en otras escenas (fig. 34, 99, 100, 102) donde se opone al ancestro radiante que podría relacionarse con el sol. Es el mismo ancestro que recibe ofrendas de conchas de estrombo, es el que concede el agua, el que anima el mundo. En la iconografía mochica los ritos solsticiales parecen relacionarse no con el sol sino con su opuesto el dueño de la vida y la muerte el *Viracocha Pachacamac* de los incas.

5. LA PROPICIACION DEL MUNDO DOMESTICO

A. LAS ESCENAS DE "COMBATE"*

DATOS ICONOGRAFICOS

Una de las escenas de la iconografía mochica, que se repite muchas veces en toda su complejidad y en cada uno de sus detalles, representa un combate y la captura de prisioneros.

Los guerreros en contienda llevan vestiduras semejantes, están protegidos de los proyectiles con cascos y escudos, sus camisas y sus faldas a veces están cubiertas de placas de metal, están armados con hondas, estólicas y porras (Hocquenghem 1970, y fig. 79-86).

No son peleas generalizadas las que están representadas, hay un orden y los combatientes de los dos bandos que aparecen se enfrentan de dos en dos (fig. 79-86).

Aunque corre sangre, indicando las heridas, y en el terreno quedan cuerpos inanimados (fig. 81), el objetivo de estos combates parece ser la captura de adversarios. Los prisioneros son llevados desnudos, con una soga en el cuello, por los vencedores quienes llevan como trofeo las armas y las vestiduras de los vencidos (fig. 87, 90-91 y Kutscher 1954, lám. 20A y B).

Llaman la atención algunos elementos iconográficos: los guerreros tienen cinturones adornados con semillas y atados a éstos llevan pequeños perros (fig. 88, 89), en el campo de batalla se encuentran jarras (fig. 84), las cactáceas y las tillandsias, que forman parte de la flora de esta región desértica están a menudo representadas arrancadas (fig. 79). Más extraño es el hecho de que en el paisaje flotan entre los guerreros frutas y semillas que no crecen en el desierto (fig. 80, 81, 88-89).

* La primera versión de este artículo fue publicada bajo el título "Los combates mochicas: tentativas de interpretación de un material arqueológico con ayuda de la iconografía, de la etnohistoria y la etnología" en *Baessler-Archiv*, Neue Folge, Band XXVI, p. 127-157, Berlín, 1978.

DATOS ETNOHISTORICOS Y ETNOLOGICOS

Según Rowe, quien ha reunido las informaciones de Cobo, Molina, Polo de Ondegardo, Acosta, Poma de Ayala y Betanzos, sobre las ceremonias de los incas, un combate ritual tenía lugar cada año, en el día de la luna nueva después del solsticio. Los jóvenes nobles que acababan de ser iniciados y recibir el taparrabo y orejeras, insignias de su estatus de hombres y de incas, se enfrentaban con hondas en la plaza del Cuzco (Rowe 1946, p. 309). Cristóbal de Molina, el Cuzqueño, precisa que los dos bandos que se oponían representaban las dos mitades de la ciudad y que los jóvenes guerreros mostraban entonces su valor y su fuerza:

> "el primero día de la luna, los que se habían armado caballeros, así de la parcialidad de Anancuzco como los de Hurincuzco, salían a la plaza con unas hondas en las manos, llamadas huaracas, y los de Anancuzco contra los de Hurincuzco se tiraban hondazos con una que llaman coco, que se da en unos cardones, y venían algunas veces a los brazos a probar las fuerzas, hasta que el Inca, que estaba en la plaza, se levantaba y los ponía en paz. Llamaban a esto chocano; hacían esto para que fuesen conocidos los de más fuerzas y más valientes." (Molina ed. 1959, p. 81).

En la época incaica mientras los miembros de la élite, los nobles, se encargaban de la realización de las tareas rituales, el resto de la población efectuaba las tareas profanas. Los ritos eran celebrados cada año, una ceremonia particular correspondía a cada una de las doce lunas y el calendario ceremonial era regulado según el calendario agrario (Rowe 1946, p. 308; Valcárcel 1946, p. 471 introducción).

Los nobles incas plantaban, cuidaban y cosechaban ceremonialmente el maíz, la planta noble por excelencia. En el primer mes del tiempo caliente y húmedo y el del solsticio de verano, se celebraba el *Capac Raymi*. Esta ceremonia como rito agrario debía estar ligada al crecimiento del maíz. Como rito de pasaje, debía corresponder a la iniciación de los jóvenes nobles. Después del solsticio, el segundo mes de este tiempo, se celebraba el *Camay*, que tiene

el sentido de "animar", o de "crear" (Taylor 1974-76, p. 231-244) durante el mes llamado *Juchuy Pokoyo* o "pequeña maduración". Teniendo la doble naturaleza del rito agrario y del rito de pasaje los combates del *Camay* se relacionaban al parecer tanto con el crecimiento del maíz como la prueba de fuerza y de valor de los jóvenes guerreros. Pensamos que era reconocida una cierta correspondencia entre la vida del maíz y la de los nobles, y que después del solsticio los jóvenes, así como las plantas jóvenes, debían mostrar sus fuerzas.

Sería preciso buscar sistemáticamente las informaciones sobre los combates rituales durante el período colonial: según Hartmann (1972, p. 135), Acosta menciona un juego peligroso o *Puccla* que se parece a las batallas rituales tales como las que podemos observar actualmente. Hopkins (1979-1982) relata una batalla ritual que tuvo lugar en 1772.

Chervin (1907-1908, p. 218) observó, a comienzos del siglo, que en la época del Carnaval tenían lugar en Bolivia simulacros de combates. Bandelier (1910, p. 88, 15) comprobó que en la región del lago Titicaca los indígenas libraban combates en ocasión de la fiesta de la Candelaria, en enero.

En nuestros días, batallas rituales han sido observadas, descritas y analizadas por numerosos etnólogos (Alencastre y Dumézil 1953, Gorbak, Lischetti y Muñoz 1962, Contreras 1955, Barrionuevo 1971, Hartmann 1972, Browrigg 1972). Tienen lugar cada año, tanto en Ecuador como en el Perú, entre Navidad y el Carnaval y presentan características comunes de una región a otra.

En el Perú los guerreros están vestidos con sus trajes tradicionales (Alencastre y Dumézil 1953, p. 22; Gorbak, Lischetti y Muñoz 1962, p. 247). En Ecuador, donde los combates se llaman *pucara*, los combatientes se protegen de los proyectiles con escudos, amplios sombreros, ponchos y pantalones de cuero (Hartmann 1972, p. 131). Sus armas son llamadas "incaicas" o "tradicionales": hondas, bolas, látigos y bastones que sirven como porras (Alencastre y Dumézil 1953, p. 20; Gorbak, Lischetti y Muñoz 1962, p. 248, Hartmann 1972, p. 131).

Los combates tienen sus reglas, se efectúan en varias fases interrumpidas por cantos y danzas; los guerreros son acompañados por músicos. Los participantes consumen alimentos, chicha y coca (Alencastre y Dumézil 1953, p. 20; Contreras 1955, p. 111; Gorbak, Lischetti y Muñoz 1962, p. 253-259).

En ritos similares en el Perú, no parece que haya jefes, pero los guerreros más valientes se enfrentan primero, dan el ejemplo (Alencastre y Dumézil

1953, p. 20, 25, 26; Gorbak, Lischetti y Muñoz, 1962, p. 249-250). En Ecuador, Hartmann (1972, p. 132) indica que hay dos jefes o "mandones" que se enfrentan antes que los otros.

Los vencidos son tomados prisioneros, se les quita sus vestimentas, sus armas y sus mujeres si ellas tienen la imprudencia de asistir al combate. Lo que no es devuelto unos días más tarde, es conservado por los vencedores, sin objeción de los vencidos. Aunque haya muertos y heridos, las familias de las víctimas no se quejan. Si hay que declarar los fallecidos a las autoridades y si éstas reclaman un culpable, toda la comunidad designa un chivo expiatorio cuya familia será mantenida por el pueblo si él debe purgar una pena de prisión. Los hombres que perdieron su vida durante la batalla no son objeto de un duelo marcado (Alencastre y Dumézil 1953, p. 20, 21, 28; Gorbak, Lischetti y Muñoz 1962, p. 249, 250, 258; Hartmann 1972, p. 132 y 1978; Barrionuevo 1971, p. 84; Contreras 1955, p. 117).

Todos los observadores anotan el carácter ritual de estas batallas: ellas "deben" llevarse a cabo y las autoridades no llegan a prohibirlas (Alencastre y Dumézil 1953, p. 22).

Los indígenas explican que el origen de los combates es muy antiguo, que sus abuelos participaban en ellos y que ellos mismos siguen enfrentándose porque es la costumbre (Alencastre y Dumézil 1953, p. 27; Gorbak, Lischetti y Muñoz 1962, p. 290; Barrionuevo 1971, p. 81).

Los participantes piensan que es posible, según el resultado del combate, predecir si la cosecha será abundante o no, si habrá o no habrá hambre en el año que vendrá (Alencastre y Dumézil 1953, p. 21, 29; Gorbak, Lischetti y Muñoz 1962, p. 289). El valor agrario del rito también es indicado por Hartmann (1972, p. 132) y por Barrionuevo (1971, p. 79). Brownrigg (1972, p. 96) anota que los guerreros combaten por el bienestar de toda la comunidad. La parte de la comunidad vencedora está segura de tener una cosecha abundante, inversamente la parte vencida teme pasar hambre. Para que no falte comida, es necesario que se derrame sangre, que haya muertos (Barrionuevo 1971, p. 79).

Las batallas se llevan a cabo lejos de las tierras cultivadas, en las alturas desoladas, generalmente dominadas por cerros al este (Gorbak, Lischetti y Muñoz 1962, p. 247). Estas cimas cubiertas de nieve son consideradas como las residencias de los ancestros que deciden el destino de los pueblos; éstos se

regocijan del valor de los combatientes y les conceden buenas cosechas (Barrionuevo 1971, p. 79). Estos cerros son conocidos también como lugares de origen. Su importancia en la cosmología andina se puede explicar en parte, pero tal vez de una manera un poco mecánica, si se tiene en cuenta el paisaje: Los Andes están orientados del norte al sur y para los agricultores andinos el agua, fuente de vida, baja de las cimas, del este, del levante.

El sentido de rito de pasaje, que tiene el combate del *Camay* parece haberse perdido en el Perú, toda la población masculina puede participar hoy en día en la batalla ritual. Alencastre y Dumézil, en 1953, han visto combatientes de 18 a 60 años. En la misma región, Gorbak, Lischetti y Muñoz han observado, en 1962, la presencia de guerreros de 10 a 70 años: entre 1953 y 1962 se observa una disminución del número de los participantes. Puede ser, si la costumbre tiene tendencia a perderse en el Perú, que jóvenes cada vez menores y hombres cada vez mayores eran obligados a combatir, para compensar el hecho de que algunos ya no observan las tradiciones.

En Ecuador, los combates siempre han conservado el sentido de rito de pasaje; en el *Pucara* participan hombres casados y combatir forma parte de los deberes del nuevo esposo (Brownigg 1972, p. 96).

INTERPRETACIONES

Hemos podido notar un cierto paralelismo entre los datos iconográficos sobre los combates mochicas y los datos etnohistóricos sobre las batallas rituales. En el transcurso de los dos mil años que han pasado desde la época mochica, aunque el modo de producción no varía en las comunidades tradicionales, tuvieron lugar importantes cambios. Por consiguiente, es difícil pensar que a una persistencia formal de las ceremonias, corresponda una persistencia de contenido. El sentido puede haber sufrido cierta evolución, transformación, adaptación. Murra subrayó también las diferencias que existen entre los ritos de una élite y los de los campesinos (Murra 1960, p. 393-407). Sin embargo, las supervivencias formales indican que puede ser interesante aclarar los sentidos posibles de los combates mochicas, a la luz de los que tenían las batallas rituales en el momento de la conquista y que se han conservado.

Según los datos arqueológicos e iconográficos, habíamos supuesto que los combates mochicas eran ceremonias rituales celebradas por los miembros de una élite. Los datos etnohistóricos parecen confirmar nuestra hipótesis; batallas rituales forman parte de los ritos andinos y en el momento de la conquista, cuando existía una élite indígena, se llevaban a cabo entre los jóvenes nobles.

Habíamos observado, en las escenas de combates, frutas y semillas que flotaban entre los guerreros aún cuando no formaban parte del paisaje. Esos mismos elementos vegetales aparecen en las escenas de carreras y de sacrificios estudiados por Kutscher (1951 y 1955b) en un paisaje desértico. Para Kutscher estas frutas y semillas indican una relación con la agricultura. Pensamos también que simbolizan el hecho de que los ritos presentados son, en cierto grado, ritos agrarios. Los datos etnohistóricos y etnográficos confirman esta interpretación pues las batallas rituales forman parte de los ritos agrarios andinos.

El paisaje de cerros desolados, en el cual se desarrollan las escenas de combates, así como las de carreras y de sacrificios, significa sin duda alguna que las alturas eran consideradas ya desde los tiempos de los mochicas, como las fuentes del agua, de la vida, las residencias de los ancestros, los lugares del origen.

Actualmente, se considera que las batallas formaban parte de las antiguas costumbres ancestrales. Se daban en la época de la conquista y al igual que todas las ceremonias seguían reglas establecidas por la tradición (Rowe 1946, p. 308). Puesto que encontramos combates en la iconografía mochica, parece, como lo afirman los indígenas que este rito fue respetado de generación en generación desde siglos.

Podemos suponer por analogía que los dos bandos que se enfrentan en las escenas de combates, como los que se oponían en los combates del *Camay*, representan las dos partes, *hanan* y *hurin*, que constituyen las comunidades en los Andes. Esta interpretación fue sugerida en 1951 por Karin Hissink a propósito de los dos bandos que rivalizan también en las escenas de carreras.

Según las escenas mismas, no supimos determinar en qué período del año se llevaban a cabo los combates. Como estos ritos tienen formas parecidas a las de los ritos incaicos y actuales, podemos pensar que se practicaban también después del solsticio de verano, en el segundo mes del tiempo caliente y húmedo.

Para los mochicas, así como para los incas y los cañaris de Ecuador, los

combates pueden haber tenido el sentido de ritos de pasaje. Sin embargo, no podemos deducir este significado sólo del análisis de sus representaciones.

Las escenas de danzas entre guerreros, que tienen una larga soga (fig. 94-96), se puede relacionar con las danzas que tenían lugar al terminar los ritos del *Camay* (Cap. 5B). Las representaciones de guerreros que beben o toman coca pueden ser comparadas con el consumo de chicha y de coca durante los descansos entre los enfrentamientos observados en nuestros días, sin embargo tomar coca, chicha y alimentos forma parte de todas las ceremonias andinas (fig. 85).

Hoy en día, después de la batalla ritual, los indígenas son capturados durante unos días y luego son devueltos a sus familiares. Los incas vencidos en los enfrentamientos del *Camay*. No pagan con sus vidas su debilidad; en el momento de la conquista los sacrificios humanos parecen haber sido limitados a los de niños. Según la iconografía, los prisioneros mochicas capturados en los combates eran sacrificados (Cap. 6A, 97-102, 105, 106).

Los datos de la iconografía, de la etnohistoria y de la etnología nos conducen a interpretar las escenas de combates, modeladas y pintadas en los huacos encontrados en las tumbas mochicas, como representaciones de:

a) un rito agrario
b) un ritual de pasaje para los jóvenes miembros de una élite, compuespuesta de dos mitades: hanan y hurin,
c) una ceremonia celebrada cada año después del solsticio de verano.

B. LAS ESCENAS DE "BAILE" CON UNA SOGA

DATOS ICONOGRAFICOS

Una escena repetida varias veces representa un baile de guerreros con una gran soga (fig. 94-96). Los guerreros bailan al son de flautas y de pequeñas sonajas que se atan a las piernas.

DATOS ETNOHISTORICOS

Molina indica que al terminar el combate del *Camay* los guerreros incas bailaban con una gran soga:

> Y así con gran contento y regocijo pasaban este día, en el cual empezaban el canto y baile yanayra, lo cual duraba dos días por la misma orden; concluído lo cual salían todos a barbechar sus chacras, que en su lengua, al barbechar llaman chacma, lo cual duraba doce días, que con los dos pasados hacían catorce, y a los quince días, a la llena de luna, todos habían de estar de vuelta de sus heredades. . . al Cuzco. Y aquella noche entendían en hacer el dicho baile y taqui llamado yanayra, por todas las calles y cuadras del Cuzco desde que anochecía hasta que amanecía, y a la mañana sacaban los que a cargo tenían las huacas del Hacedor, Sol, Luna y Trueno, y los cuerpos muertos a la plaza, do los ponían en sus lugares, y el Inca salía a ponerse en el suyo porque era junto al Sol. Y a esta sazón toda la demás gente había ido a una casa que llaman Morourco que estaba junto a la casa del Sol, a sacar una soga muy larga que allí tenían cogida, hecha de cuatro colores: negra y blanca, bermeja y leonada, al principio de la cual estaba hecha una bola de lana colorada gruesa, y venían todas las manos asidas en ella, los hombres a una parte y las mujeres a otra, haciendo el taqui llamado yanayra; y llegados a la plaza los delanteros, asidos a la misma guasca, llegaban a hacer reverencia a las huacas y luego al Inca; y así iban haciendo lo propio como iban entrando, e iban dando vuelta a la plaza en rededor; y desque se habían juntado los cabos el primero con el postrero, iban haciendo su taqui por su orden, que cuando lo acababan quedaba hecho un caracol, y soltando la guasca en el suelo, dejándola enroscada como culebra, porque era hecha a manera de culebra. Llamaban a esta soga moro uro; iban a sentarse a sus asientos y los que tenían a cargo la guasca la llevaban a su casa. (Molina ed. 1959, p. 82-83).

INTERPRETACIONES

Nos parece posible pensar que las escenas de bailes de guerreros con una gran soga que figuran en la iconografía mochica representen un baile ritual que se daba durante el segundo mes de la estación húmeda y caliente, cuando el agua permitía llenar las reservas de agua y irrigar.

En el baile incaico participan las mujeres, en las imágenes mochicas solo figuran los hombres. Veremos que las mujeres mochicas juegan en la iconografía un papel menos importante que las mujeres incas en las ceremonias descritas por los cronistas.

6. EL SACRIFICIO
Pasaje del Sol por el cenit

A. LAS ESCENAS DE "SACRIFICIO" *

DATOS ICONOGRAFICOS

Un huaco del Museo Nacional de Antropología y Arqueología de Lima ilustra la relación entre los combates y los sacrificios (fig. 97). En este ceramio, según Tello (1938, lám. 202), un animal mítico parece introducir un tubo en el cuello cortado de su víctima, un prisionero, reconocible por su desnudez y por sus manos atadas detrás de la espalda. El sacrificador tiene en una mano el tubo y en la otra un recipiente destinado a recibir la sangre que brota de la herida. El tubo descrito por Tello podría ser la carótida del prisionero, pero la interpretación de este autor es reforzada por el hecho de que en otros huacos los sacrificadores tienen pequeñas jarras y tubos (Hocquenghem 1978). En enero de 1978, Immina von Schuler nos señaló que había encontrado, entre los tiestos no clasificados en los despósitos de las coleciones del Museum für Völkerkunde, un interesante fragmento mochica: un pequeño personaje, finamente modelado y pintado que mide solo cinco centímetros de altura. Este está desnudo, con el cuerpo pintado, en la posición de los prisioneros, con los brazos hacia atrás, y como ellos, lleva los cabellos caídos en la espalda, su cuello está ampliamente cortado y en la herida fue introducido un tubo. Este personaje nos recordó inmediatamente el huaco descrito por Tello (fig. 106).

Este tipo de sacrificio por degollación (fig. 104-105) se encuentra en las escenas publicadas por Kutscher (1955a, p. 24, 25 y 1955b) y por Donnan (1976, p. 117-119). Una escena pintada en un huaco mochica, poco conocida por ser publicada a propósito de una escena nazca por Tello en 1931, indica que estas representaciones de sacrificios y de ofrendas a los seres míticos están directamente relacionadas con los combates (fig. 98, 100, 101, 102).

INTERPRETACIONES

Los personajes que reciben las ofrendas presentadas en una copa y una calabaza son el ancestro mítico radiante con un casco de guerrero y el ancestro mítico con un ornamento de cabeza en forma semi-circular con dos penachos que se levantan, los personajes que presentan las ofrendas son la mujer mítica y el búho mítico (fig. 98, 99, 100, 101, 102, Hocquenghem y Lyon 1980). El ancestro radiante podría relacionarse con el sol, ancestro de los incas. El ancestro con el ornamento semicircular, como es el mismo que recibe las ofrendas de conchas de estrombos y de coca (fig. 34, 70) podría relacionarse con el *Viracocha Pachacamac* dueño de la vida y de la muerte de los hombres andinos.

La mujer mítica que acompaña tanto al ancestro radiante como al ancestro que asociamos a *Viracocha Pachacamac* podría relacionarse con la luna.

El búho mítico lleva un tocado similar al del ancestro que, según nuestra interpretación sería el dueño de la vida y la muerte. Esto y su naturaleza de pájaro nocturno lo relaciona con el mundo del interior y de la noche. Tiene una vestimenta de guerrero toda cubierta de flecos de metal que debe resplandecer que lo asemeja al trueno, descrito por Polo de Ondegardo, que se puede ver en el cielo nocturno con su porra y que emite rayos cuando se mueve.

Los frutos presentados en la calabaza no se han podido identificar pero son los frutos del "árbol de la vida" que crece de la unión del ancestro de cinturón de serpientes acompañado por el perro y la iguana mítica con la mujer (fig. 26). El líquido presentado en la copa podría ser la sangre de los prisioneros sacrificados. La vida de los prisioneros sería entonces sacrificada a los dos ancestros mayores.

Hoy en día las comunidades andinas se rigen por un sistema complejo de relaciones de intercambio, y estas relaciones establecidas entre los vivos se extienden más allá de la muerte: entre éstos y sus antepasados. Los indígenas ofrecen a sus difuntos y a los poderosos ancestros. que dominan los pueblos; chicha, alimentos, coca y sus propias vidas a cambio de la fertilidad de sus tierras.

*** La primera parte de este artículo fue publicada bajo el título "Los combates mochicas: tentativa de interpretación de un material arqueológico con ayuda de la iconología, la etnohistoria y la etnología" en *Baessler Archiv*, Neue Folge, Banda XXVI, p. 127-137, Berlín, 1978.**

En las épocas mochica e incaica, los agricultores, aseguraban las tareas productivas, y los especialistas, las tareas administrativas y rituales. La élite mochica conservaba sus privilegios sacrificando a sus jóvenes guerreros, ofreciéndolos a los ancestros míticos para que éstos concedan en cambio una cosecha abundante. La realización del sacrificio sangriento aseguraba la propiciación del mundo domesticado.

B. LAS ESCENAS DE "NAVEGACION"*

DATOS ICONOGRAFICOS

Una de las escenas mochicas que se repite en toda su complejidad y en partes o detalles representa a una pequeña tripulación que transporta en una embarcación ceramios, bultos, prisioneros, algunos de éstos con el cuello cortado (fig. 107-119 y Baessler 1902-03, fig. 268; Schmidt 1929, fig. 155, 196; Wasserman San Blas 1938, fig. 176, 477, 478, 479, 41, 152; Kutscher 1950, fig. 17, 69; 1954, fig. 60b, 66b; Reichlen 1956; Larco Hoyle 1966, fig. 49, 61; Anton 1962, fig. 18; Willey 1971, fig. 3-68; Benson 1972, fig. 2-6, 4-2, 4-3, 4-4; Donnan 1976, fig. 71, 72; 1978, fig. 160, 161, 162, 163; Rowe 1974, fig. 391b; Della Santa s.d. LXXII; Purin 1980, AM 39-87).

En las escenas míticas él que dirige a la tripulación es el ancestro de cinturón de serpientes que parece ser un mellizo del ancestro que también tiene un cinturón de serpientes y a quien vimos acompañado del perro y de la iguana. Los mellizos se encuentran frente a frente junto a la embarcación (Kutscher 1954, fig. 60b y fig. 119). Además de su mellizo, el ancestro de cinturón de serpientes que se reconoce por su vincha con dos penachos que se levantan, transporta a la mujer mítica (Hocquenghem y Lyon 1980, y fig. 109, 111-117).

En algunas versiones el ancestro de cinturón de serpientes, que dirige la embarcación, pesca. En las versiones que se desarrollan en el mundo real también se transportan a ceramios y prisioneros y se pescan peces que los hombres temen, los que atacan y muerden (fig. 108). Las embarcaciones están rodeadas por focas, peces y aves marinas, lo que indica que la navegación se efectúa en el océano (fig. 112, 113, 118).

---

* La primera versión de este artículo fue publicada bajo el título "La iconografía mochica y los ritos andinos" en *Cahiers des Ameriques Latines*, No. 20, p. 113-129, París, 1979.

El análisis de los datos icónicos muestra que las escenas mencionadas de "navegación" y de "pesca" representan en realidad un acto sagrado más que un acto profano, que debe corresponder a un mito o un rito. Ancestros y celebrantes transportan a través del océano un cargamento de ofrendas, vasijas, jarras, frutas, madera y prisioneros de los cuales algunos han sido sacrificados, y se enfrentan a fuerzas marinas.

DATOS ETNOHISTORICOS Y ETNOGRAFICOS

Las técnicas de navegación y de pesca:

A primera vista estas escenas informan sobre las técnicas de navegación y de pesca de los mochicas. Varios autores han observado que las embarcaciones son de totora y son manejadas con ayuda de remos hechos de largas cañas partidas en dos a lo largo (Donnan 1976, fig. 71). Acosta (1616, libro III, cap. XV) observó estas embarcaciones, en 1590. Eran hechas de manojos de totora bien atadas con cuerdas. Los indígenas las llevaban en sus hombros, las echaban al agua y saltaban encima. Se alejaban hasta dos leguas de la costa remando y pescaban una parte de la noche y del día con redes y cordeles. Hoy en día en la costa norte del Perú cerca de Huanchaco, los pescadores utilizan todavía ese tipo de embarcaciones que llaman "caballito de totora".

Los ritos de pasaje y la travesía del océano:

Una segunda observación de estas escenas, relacionadas con el océano, informa sobre los ritos de pasaje. Doering (1931) y luego Kutscher (1950, fig. 69, 72) observaron una relación entre las barcas míticas y la luna. Para estos autores las representaciones de la travesía del océano simbolizaban el pasaje de la luna sobre el Pacífico. Para estos autores la luna es masculina, tratamos de mostrar que la luna en la iconografía mochica se asocia con una mujer, es femenina (Hocquenghem y Lyon 1981, fig. 117).

En un estudio sobre las relaciones entre los muertos y los vivos en la cosmovisión mochica, hemos tratado de mostrar que los personajes míticos que atravesaban el océano en barcas de totora son ancestros. Son el ancestro de cinturón de serpientes acompañado por la iguana mítica y la mujer que relacionamos con la luna. El ancestro que transporta al otro mundo es un mellizo del ancestro de cinturón de serpientes que se reconoce por su vincha con dos penachos (Cap. 12). En los Andes, actualmente se dice que las almas de los muertos deben atravesar una extensión de agua que se encuentra en dirección de la puesta del sol, antes de poder alcanzar el lugar de descanso, que es tam-

bién el lugar del origen. Es posible ver entonces, en estas representaciones de navegación en el océano, la ilustración de un rito de pasaje de los sacrificios y de los ancestros, del mundo de los vivos al de origen (Hocquenghem 1979b).

El calendario ceremonial y la travesía del océano

Un tercer análisis de las escenas relacionadas con el océano debería permitir establecer una correspondencia entre las imágenes mochicas y el calendario ceremonial andino.

Cristóbal de Molina (1959, p. 86-87) relata que cada año después del solsticio de verano, en el momento de la luna nueva, los incas entablaban el combate ritual del *Camay* y al día duodécimo de ese mes lunar comienzan a celebrar el *Mayocati*.

> En el medio del Cuzco pasa un río pequeño llamado Capimayo o Huacapano mayo, el cual baja de unas quebradas que están en lo alto del Cuzco; hacían en él unas represas a trechos del agua para tenerlas represadas, no obstante que era invierno, para que con más fuerza llevase los sacrificios que en él se habían de echar. Y así para este día tenían aparejado todos los géneros y maneras de comidas que ellos usaban, todas las maneras de ajíes, gran cantidad de cestos de coca, todas las maneras de ropas de colores que ellos vestían, y calzados que usaban, llautos y plumas que se ponían en la cabeza; ganados, flores, oro y plata, y de todas las cosas que ellos usaban, todas las cenizas y carbones que guardados tenían de los sacrificios que en todo el año habían hecho. Todo lo cual echaban en el dicho río, y soltando la primera represa, bajaba con tanta fuerza que ella misma iba quebrando las demás, y llevando los sacrificios.
>
> Quemábanse este día en sacrificio un cordero, echando las cenizas dél y el carbón, con lo demás, en el dicho río. Estaba de la una parte y de la otra mucha gente al remate de la ciudad del Cuzco, en un lugar que llaman Pampa pichupa, adonde echaban los dichos sacrificios; echándoles una hora poco más o menos antes que se pusiese el Sol, y los indios que estaban de la una parte del río y de la otra, en echando los sacrificios en el río, el Inca señor, que presente estaba, les mandaba fuesen con el dicho sacrificio hasta Ollantay tambo, que con el rodeo que llevaban, será del Cuzco diez leguas. Había puestos en parada indios de los pueblos por do había de pasar con hachos de paja, hasta llegar al dicho pueblo para que de noche alumbrasen, para que no se quedase ninguna cosa del dicho sacrificio en el río; y alumbrando los que lo iban siguiendo, y llegados al puente del dicho Ollantay tambo, que es un río grande que va a la Mar del Norte, al llegar de los dichos sacrificios echaban de la puente dos cestos de coca llamados pilcolongo y paucarongo , y así dejaban ir solos a los dichos sacrificios. Y aquel día y otro los que lo habían llevado estaban bebiendo y holgándose y haciendo el taqui chupay gupllo.
>
> La razón porque echaban el río estos sacrificios, era diciendo que pues el Hacedor de todas las cosas les había dado tan buen año, tuviese por bien el venidero dárselo bueno, y que de aquellas cosas que les había dado, le hacían ofrenda y sacrificio porque no los tuviese por ingratos, suplicándole lo recogiese de su mano, doquiera que estuviese; y así acaso estaba en la mar, que ellos llamaban mama cocha, lo recibiese doquiera que estuviese, y por esta razón echaban los dichos sacrificios en el río, diciendo les llevaría a la mar. Y al cabo de dos días, los que habían seguido el sacrificio hasta el dicho puente volvían al Cuzco trayendo en sus manos, los que más habían corrido, una lanza hecha de sal, y otros halcones de sal; y los postreros y que menos habían corrido, unos sapos de sal, para que viesen cuán poco había corrido y cuan poco habían sido, y fuese causa de hacer burla dellos y de algún regocijo. Y lo que quedaba del mes, cada uno entendía en sus haciendas (Molina ed. 1959, p. 86-87).

Podemos establecer paralelos formales entre las imágenes mochicas y el rito incaico. Un cargamento de ofrendas es transportado en el agua. Miembros de las élites incaica y mochica acompañan las ofrendas durante la primera parte de su camino. Los incas corren por las dos riberas del río hasta su confluente, los mochicas navegan en las barcas hasta las islas guaneras, cerca de la costa. Algunas escenas representan una isla con un templo en el cual están echados dos cuerpos y delante del cual hay un chamán así como ofrendas. A los pies del templo, en la playa se ve un estanque con focas y una barca encallada (Kubler 1948, fig. 29; Hocquenghem 1977b, fig. 10). Otras escenas representan una isla, el templo, el chamán y una caza de focas (fig. 120, 121).

Los transportadores de ofrendas regresan con los dones de la "madre de las aguas", los incas traen sal, los mochicas debían volver con las focas que cazaban a golpes de grandes porras y que depositaban en los estanques de las is-

las guaneras (Kutscher 1950, fig. 18; Benson 1962, fig. 45; Donnan 1976, fig. 14; 1978 fig. 55). Es muy probable que los frutos de la pesca desde las orillas de las islas guaneras y desde los barcos completaban el tributo del mar llevado de vuelta a casa (fig. 118). Una de las escenas nos parece estar relacionada con el origen de los peces; el mismo ancestro se peina sobre el océano, en el mar nadan una raya y dos peces míticos que tienen cada uno un *tumi*. Dos peces y una raya nadan también alrededor de dos barcas que contienen cada una un remo y un cargamento (Schmidt 1929, fig. 202; Benson 1972, fig. 2-18; Donnan 1976, fig. 116; 1978, fig. 257). Peinar una cabellera es un gesto de creación. Muchos mitos americanos tratan de un héroe que multiplica los peces lavando su cabellera (Lévi-Strauss 1947, p. 299). Un mito de la costa norte del Perú explica que los hombres se multiplican "como los piojos en la cabellera de una *huaca* del valle de Pacasmayo" (Calancha 1638, p. 606; Rowe 1948 p. 51). En la iconografía mochica un ancestro mítico se peina y de sus cabellos caen, según las representaciones, piojos u hombres (Donnan 1976, fig. 66, 67). El mellizo mítico que lava su cabellera encima del océano podría entonces engendrar los seres del océano que se relacionan con el otro mundo. Si este es el caso, cumple la función inversa a la de su gemelo que engendra los seres de este mundo (Cap. 12).

En base a estas comparaciones podemos suponer que los mochicas, al igual que los incas, devolvían al dueño de la vida y de la muerte lo que éste les habían concedido. Veremos que para poder seguir su viaje en el otro mundo y renacer el ancestro de cinturón de serpiente acompañado por la iguana mítica va a tener que enfrentarse con los seres zoomorfos del océano, cangrejos y peces (Cap. 10, Kutscher 1983, fig. 159A, 260; Castillo y Hocquenghem 1986).

Molina precisa el período del año durante el cual es celebrado el rito del *Mayocati:* veinte días después del combate del *Camay* que se lleva a cabo el día de la luna nueva, después del solsticio de verano. Las ofrendas y los sacrificios incaicos y mochicas debían entonces ser confiados al agua entre el duodécimo y cuadragécimo día después del solsticio.

Guamán Poma de Ayala (1936, p. 238-239) indica que los incas ofrecían durante el mes de febrero un importante sacrificio de oro, de plata y de *mullu* a sus *huacas* principales. Esto ocurre, según Guamán Poma de Ayala durante la temporada de las lluvias en las alturas, cuando las plantas crecen pero reina el hambre, el tiempo cuando los niños y los viejos mueren porque los malos humores de los cuerpos se mezclan con los vapores nefastos que suben de la tierra.

En nuestros días los indígenas, en el carnaval levantan un árbol que cargan de frutas y alimentos, es la fiesta del "Cortamonte". (Mayer 1979, p. 16 y comunicación personal de Teresa Valiente). Los indígenas consideran los días que preceden al equinoccio de la estación húmeda como propicios a las ofrendas, a los "pagos" a los ancestros, para obtener la multiplicación de sus bienes y dicen que la tierra se abre en este período del año (Isbell 1976, p. 53-54, Mariscotti 1978, p. 34, 103).

INTERPRETACIONES

Si tenemos en cuenta las informaciones de los cronistas y de los etnólogos, las representaciones de la travesía del océano que figuran en los huacos mochicas tendrían lugar antes del equinoccio de la estación húmeda. Los prisioneros sacrificados junto con las ofrendas de los productos del trabajo de los hombres son transportados a las islas guaneras y confiados al agua que los llevará al "hacedor" o "creador" el poderoso *Viracocha Pachacamac* el que anima al mundo, el dueño de la vida y la muerte, éste en cambio permite la reproducción de la sociedad.

Hemos subrayado paralelos entre las imágenes mochicas y los actos rituales incaicos y actuales. Es preciso indicar también ciertas diferencias, explicar algunas anomalías. Los mochicas degollaban a los guerreros vencidos en el combate ritual. Los incas limitaban las ofrendas de vidas humanas, no mataban a los guerreros vencidos durante el *Camay* y presentaban en su lugar llamas a los ancestros. Los indígenas, hoy día, ofrecen a sus ancestros, animales, frutas, chicha, flores, harina de maíz o pequeños pasteles secos, incluso golosina.

Los mochicas confiaban el resto de sus ofrendas y de sus sacrificios al Pacífico, que se encuentra en el poniente. Los incas los confiaban al río que va a perderse en el "Mar del Norte", en realidad en el Atlántico. Los mochicas podían traer de sus viajes a las islas guaneras: focas, pescado, sal y guano. Los incas no traían más que sal del confluente de Ollantaytambo. Entre el medio ambiente, la realidad geográfica de los incas, y su cosmovisión, su sistema de representaciones simbólicas, existen ciertas contradicciones que es preciso estudiar. Nos parece que estas contradicciones indicarán consistentemente un esfuerzo de adaptación de los mitos y de los ritos de la costa a la región del Cuzco. Los indígenas hoy día confían al agua las placentas y dicen todavía que los ahogados llevados por la corriente de los ríos tienen una suerte especial en el más allá, sin embargo echan al viento las cenizas de sus ofrendas.

7. LA INVERSION DEL ORDEN
Equinoccio de la estación húmeda

A. LAS ESCENAS DE "PREPARACION" DE UN CUERPO

DATOS ICONOGRAFICOS

Numerosos personajes han sido identificados como chamanes; son representados solos o cerca de un cuerpo extendido que es el objeto de una "cura" o de una preparación para el otro mundo. El chamán aparece con una manta que le cubre la cabeza y rodeado de los objetos utilizados todavía hoy para tratar los cuerpos de los enfermos o de los moribundos. El cuerpo extendido es del sexo femenino, en la mayoría de los casos, pero también puede ser de sexo masculino (fig . 122-125; Hocquenghem 1977b).

En una vasija conservada en las colecciones del Museum für Völkerkunde de Berlín, aparece un cuerpo moldeado acostado sobre una estera. La mano derecha está colocada sobre el sexo, la mano izquierda tiene semillas de nectandra, al lado de la cabeza se encuentra una concha de estrombo. De esta manera este cuerpo masculino parece preparado para la tumba, para la entrada al otro mundo (fig . 127).

En las colecciones del Museo de América en Madrid se conserva un ceramio moldeado (Nº 1033) que representa chamán mítico, un pájaro nocturno, curando al ancestro de cinturón de serpientes acompañado por el perro y la iguana mítica que lleva una concha de estrombo (Cuesta Domingo 1980, fig. 117, p. 281).

Una de las escenas más complejas de preparación del cuerpo está pintada y moldeada sobre una vasija que pertenece a las colecciones del Museo Nacional de Antropología y arqueología de Lima (fig. 128, Tello 1938, fig. 70, Donnan 1976, fig. 80). En esta vasija, al lado del chamán mítico y del cuerpo del ancestro es posible observar varios objetos: un ceramio grande en forma de copa o "florero", según la terminología de los especialistas, una copa más pequeña que contiene pequeños conos, un casco de guerrero y un objeto enrrollado y atado con una cuerdecilla. Otra escena, presentada en el mismo ceramio, muestra un hombre sentado delante de jarras tapadas con hojas alrededor del cuello y una llama atada a un poste (fig. 128).

Otra escena pintada sobre un cerámio conservado en las colecciones del Museum für Völkerkunde de Berlin (fig. 129, Schmidt 1929, fig. 190/2, Kutscher 1950, fig. 56) trata de la preparación del cuerpo del mismo ancestro por el chamán, que tiene la cara de un pájaro nocturno (fig. 130). Se nota un animal fabuloso con una cabeza en cada una de sus extremidades y un cuerpo compuesto de segmentos con patas. Además se asocia esta escena a la representación de un templo, en el cual parece estar encerrado el ancestro cuyo cuerpo fue preparado. Con este ancestro, al interior del templo, se encuentran unas serpientes monstruosas. La entrada del templo está guardada por la iguana mítica y un felino monstruoso. Un insecto armado como un guerrero vuela encima del templo mientras que una araña parece tejer un hilo. Finalmente en una zona de sombra que se nota cerca del templo se puede observar una cabeza mítica sin cuerpo. En las escenas de caza de focas, en las islas guaneras, vimos templos en los cuales se encontraban cuerpos extendidos: la preparación del cuerpo del ancestro con cinturón de serpiente asociado al perro y a la iguana debería realizarse en estas islas (fig. 120-121).

DATOS ETNOHISTORICOS Y ETNOLOGICOS

Para tratar de entender el significado de las escenas de preparación de los cuerpos, siguiendo siempre el mismo método, tenemos que buscar las informaciones etnohistóricas sobre los tratamientos que se daban a los cuerpos de los enfermos y difuntos. Como estas escenas tienen lugar en las islas guaneras donde se conducían los sacrificios se puede suponer que tratan del rito funerario y no de una simple "cura". Guamán Poma de Ayala dejó unas descripciones de los ritos funerarios y de duelo en el incanato. Por rito "funerario" entendemos los actos ceremoniales relacionados con el difunto y por rito de "duelo" los que se relacionan con los vivos frente a la muerte.

> "Entierro de los Chinchaysuyos. Cómo fueron enterrados los indios chinchaysuyos del tiempo del Inca. En muriendo, hasta

cinco días no lo enterraban, esa noche velaban y ayunaban la sal y otros regalos, luego mataban un carnero, y los comían crudos o cosidos, pero no habían de tener sal y ají, y bebían sangre cruda o que hacían llapisca con papas y sangre cruda y al difunto le dan de comer y de beber, mucho más al inga y a los señores cápac apo, allí es la grande comida de sangre cruda y carne cruda; por comer aquello van todos a llorar, y cantando sus canciones y bailes y música, lloran y dan voces y gritos y llantos, al que llora más a ese le emborrachan y bebe más y toma más ración de carne y de comidas; y a la maestra del cantar y tener buena voz de llorar, a esa le cabe una pierna de carnero. Todo son borracheras, y al difunto dicen que le lavan el cuerpo y le visten todos sus vestidos y plumas y joyas de plata o de oro, y le ponen en unas andas y van a la procesión; como dicho es cantan y van a la procesión como dicho es cantan y van saltando y llorando cada ayllo y parcialidad como su costumbre. En los cinco días le llevan a enterrar con la procesión y así dice pichicanmi; y en los diez días otro tanto, dice chuncamni. Y la viuda toda cubierta de luto no se le parece su cara y le trasquilan; y en los seis meses otro tanto; y en el año otro tanto; y la buena viuda hace durar esta fiesta dos años. Y en cada fiesta del difunto mucho sermón de los indios ancianos y curacas chamachicoconas. Allí les ajuntan a todos sus parientes cercanos, con grandes castigos les amenazan y les mandan que sean trabajadores y humildes a la justicia, y al Inga y a los principales." (Guamán Poma de Ayala, 1980, p. 206-209).

"La manera del enterramiento de los yungas indios de los llanos hasta Quito y Novo Reino es un enterramiento solo muchic alcomico, come perro; le entierra con perros, como matarle carnero, asimismo el valle de Jauja, Uanca, alcomico, Quito, alcomico, todos éstos les enterraban a sus difuntos con perros y el sacrificio otro tanto; primeramente indios de los llanos lloran diciendo nanu-nanu-nanu, comen y beben hasta tornarse locos, atónitos y ayunan como los serranos, y si halla carne lo comen, pero anda mucho pescado y camarón. Lo primero al difundo le destripan y le quitan toda la carne, y las tripas y carne lo meten en una olla nueva, y los huesos amortaja con una manta de algodón y la cose y ciñe con sogas de cabuya que llama toclla, muy aliñado; luego le pinta con colores de encima al difunto y la carne, y el difunto lo mete en su bóveda y le hace asentar con sus padres y madres y parientes, sin allegar a otro ayllo; y así se entierran los yungas.

Lo que usaban en tiempo de los Ingas y en este tiempo lo están usando los indios en este reino, después de haber enterrado sus difuntos la viuda y parientes y hermanos en los cinco días van a lavar al tinoc-yaco, se lavan ellas y toda su ropa, y después prueban para saber si han de morir presto; a donde se lavan tienen en todos los pueblos sus ermitas antiguas, una bóveda que tiene dos puertas que entra una puerta y sale por otra puerta, y si tarda de salir dicen que es mala señal y que han de morir muy presto; y otros hacen unas acequias redondas, de arriba entra un caño de agua y de abajo se hace una acequia sola, y que de arriba suelta el agua la viuda, y si se junta igualmente el agua dicen que es buena señal y que no ha de morir y si se tarda el agua por el otro caño y no se ajunta, igual dicen que es mala señal que ha de morir presto; y en esto del aprobamiento dejan sus lutos o chumbis, o uinchas, o las ojotas por señal. Y en algunos pueblos hacen las pruebas en las acequias a donde se lavan, y tuercen unos hilos a lo izquierdo de blanco y negro, allí deja la viuda el hilo como lazo puesto, tirado a la otra parte de el agua, y a la otra, de manera que lo vean las personas; con ello encanta y ceremonias y pacarico, beben y bailan, y toda la noche hacen idolatría". (Guamán Poma de Ayala 1980, p. 211-213).

Los ritos funerarios celebrados con motivo de la muerte de un personaje importante, por ejemplo la del Inca, eran más pomposos pero similares a los que señalaban la muerte de un hombre común. Guamán Poma de Ayala no menciona la transformación de los cuerpos en *mallqui*, pero indica que el hombre común se convertía en *aya*, un cuerpo, y el Inca en un *yllapa*, un relámpago.

"Entierro del Inga. Cómo fue enterrado el Inga y aplazaron sin menearle el cuerpo, y le pusieron los ojos y el rostro como si estuviera vivo, y le vestían ricas vestiduras, y al difunto le llamaron yllapa, que todos los demás difuntos les llamaban aya; y le enterraban con mucha vajilla de oro y plata, y a los pajes y camareros y mujeres que él quería le matan, y a la mujer la más querida la llevaba por señora coya; y para ahogar éstos, primero les emborrachaban y dicen que les hacían abrir la boca y les

soplaban con coca molida hecho polvo, todos iban embalsamados y los ponía sus lados, y tenían un mes el cuerpo. Y en todo el reino hacen grandes lloros y llantos con caciones y músicas, bailando y danzando lloraban, y acabado el mes enterraban y lo llevan a la bóveda, que llaman pucullo, con grandes procesiones y solemne. Todo aquel mes hasta enterrarlo ayunaban sal todo lo acostumbrado, y ofrecen oro y plata y ganados, ropa, comida, en todo el reino. Otro tanto se hace con los señores principales Cápac apo, y no a otro ninguno en todo el reino. Acabado de enterrar, el otro mes entran a la penitencia y ayunan todos los hijos legítimos o bastardos, y los principales, todo el reino; el tercero mes entran a sacrificar al templo de Curicancha a la casa del Sol a sus oraciones los legítimos, o dos, o tres, o cuatro hijos del dicho Inga Cápac, para que sea elegido por el Sol, para ver a quién le elige, y le llama el sol, al menor o al mayor, si le llama al menor aquel alza la borla, es Señor y rey Cápac Inga, y los otros que quedan, quedan por auquiconas, príncipes, y sobrinos y nietos son príncipes, obedecen al elegido sus hermanos y los demás Señores del reino". (Guamán Poma de Ayala ed. 1980, p. 206).

Según las informaciones de los extirpadores de idolatrías del siglo 17 Arriaga y Villagómez, los cuerpos de los indígenas difuntos eran conservados por sus descendientes y llevaban el nombre de *mallqui*. Los diccionarios quechuas y aymaras de Holguín, Santo Tomás y Bertonio, traducen *mallqui* como planta, árbol, y de estas palabras derivan los verbos plantar y germinar. Esta idea de asociar el cuerpo del difunto a una planta se mantiene hasta nuestros días, los Laymi y los Qallawaya de Bolivia, entierran sus muertos con los gestos que tienen para plantar (Harris 1982, Bastien 1978, p. 152, Sherbondy 1986). El cuerpo preparado para el otro mundo es entonces percibido como una semilla que va a crecer (Cap. 9). La muerte es el engendramiento en el otro mundo, el de la germinación de la regeneración.

INTERPRETACIONES

Los textos de Guamán Poma de Ayala indican que las ceremonias relacionadas con la muerte se celebran en tres etapas distintas, la primera se puede considerar como el funeral y concierne el difunto. La segunda se refiere al comportamiento de los vivos frente a la muerte, son los ritos de duelo propiamente dicho. La tercera tiende a reorganizar, reestructurar la comunidad perturbada por la desaparición de uno de sus miembros, son ritos de duelo que tienen como fin reemplazar al muerto. Las escenas de preparación del cuerpo ilustran los ritos funerarios.

Al comparar las escenas mochicas (fig. 127-129) con los textos, se deduce que el ceramio en forma de gran copa podría contener el agua para lavar el cuerpo. Esta vasija grande y de abertura ancha sería una representación de las lagunas, fuentes de purificación y regeneración (Cap. 1A, Friedberg 1964). Los pequeños conos servirían para pintar el cuerpo. El casco formaría parte de la vestimenta del difunto, lógicamente las jarras y la llama formarían parte de las provisiones para el banquete funerario. Cerca del cuerpo preparado (fig. 127) se notan las semillas de nectandra y la concha de estrombo que simbolizaría la reproducción (Cap. 2A).

La significación de los detalles que aparecen en la escena compleja con el templo también se aclara. El ancestro preparado para entrar en el otro mundo es el mismo que se une con las mujeres en las escenas que comparamos con los ritos de unión, celebrados en el equinoccio de la estación seca (Cap. 1A, 1B). El ancestro que se une a las mujeres, que consideramos como un dueño, del sistema de irrigación, tiene colmillos de felino y un cinturón de serpiente. Estos atributos representan su inmortalidad y su fuerza (Cap. 15). Si este ancentro se encuentra encerrado con lo que simboliza su inmortalidad y su fuerza, es una indicación de su momentáneo aniquilamiento, su muerte.

El insecto no está identificado, el estudio de los invertebrados queda por hacer, pero sabemos que insectos que vuelan se relacionan con los espíritus de los difuntos (Cap. 3B). La araña, que reúne con un hilo espacios separados, puede representar el pasaje de un mundo a otro, veremos que figura en otra escena que se puede comparar con el pasaje del mundo de los muertos al de los vivos (Cap. 10, fig. 171, 172, 175).

Queda sin explicar lo que significa el animal monstruoso, sus tenazas lo asemejan a un ser acuático, sus dos cabezas los relacionan con la doble serpiente que nos ha parecido ser una representación de la Vía Láctea (Cap. 4B). La Vía Láctea nocturna tiene en los Andes un aspecto benéfico, un aspecto maléfico se liga con el Arco Iris diurno. El invertebrado de dos cabezas es quizás un ser doble como los arcos andinos; como éstos se relacionaría con el mundo acuático y aparecería para marcar el pasaje al otro mundo, la muerte.

Otras representaciones de la iconografía mochica pueden compararse

con los ritos funerarios, entre otros los que muestran la preparación del ajuar funerario (fig. 131, 132 a, b).

En el contexto individual los ritos funerarios se celebran en el momento de la irrupción de la muerte, pero la comunidad debe celebrar en un momento del ciclo anual la separación con el conjunto de sus difuntos que fueron acogidos en el momento de la culminación de las pléyades (Cap. 3B). Según las imágenes mochicas este rito, que se celebra en las islas guaneras, tendría que tener lugar alrededor del equinoccio de la estación húmeda. También pensamos que como rito opuesto al de la unión, la separación debería celebrarse en el momento del equinoccio de la estación húmeda. En este momento los días comienzan a acortarse, el frío a hacerse sentir, las pléyades van desapareciendo, el sol pierde fuerzas. En esta época las fuertes lluvias que caen sobre los Andes tienen que disminuir, en caso contrario se producen catástrofes.

B. LAS ESCENAS DE "ENTRADA" AL OTRO MUNDO

DATOS ICONOGRAFICOS

Unas escenas representan la entrada de un cuerpo en el otro mundo (fig. 133, Arboleda 1981, Donnan 1982, de Lavalle 1985). En la versión más completa un acto de sodomía entre un hombre y una mujer y un acto de masturbación entre muertos se asocian con ciertas actividades de éstos, reconocibles por sus aspectos de esqueletos. Esta escena se desarrolla en dos niveles. Al nivel superior tienen lugar los actos sexuales mientras que los muertos tiran sobre los vivos objetos redondos, que parecen ser piedras, tocan flautas y, detalle que aquí nos interesa, tratan de empujar en el nivel inferior a un ser que conserva su cuerpo. El ajuar funerario ya se encuentra en el nivel inferior. Están presentes dos animales nocturnos, un murciélago y un búho. Al nivel inferior cerca del material funerario se notan un perro y una llama, animales que hasta hoy en día se dice que siguen al muerto en su viaje en el otro mundo, para ayudarlo y cargar sus bienes (Hocquenghem 1979, Valderrama y Escalante 1980). Dos muertos se ocupan en jalar el cuerpo hacia abajo, otros dos yacen en lo que parecen ser tumbas, un grupo de muertos baila al son de las flautas.

Estas escenas tratan obviamente de la entrada al otro mundo pero para entender la significación de sus diferentes detalles, el más importante siendo los actos sexuales que no conducen a la fertilización de la mujer que aparecen

moldeados en numerosos ceramios (fig. 134-140), tenemos que revisar las informaciones etnohistóricas y etnológicas a propósito de los ritos de duelo.

DATOS ETNOHISTORICOS Y ETNOLOGICOS

Las fuentes escritas no dan muchas informaciones sobre los ritos de duelo, quizás el más preciso es Guamán Poma de Ayala que menciona algunas inversiones: las mujeres tienen que cortar sus cabellos largos y los hilos utilizados son torcidos hacia la izquierda. Valderrama y Escalante (1980) notan en los ritos actuales del entierro inversiones en los comportamientos de los vivos, pero no hacen mención a los comportamientos sexuales. Ortíz Rescaniere (comunicación personal) cuenta que durante una de sus primeras estadías en Vicos, como joven antropólogo, le tocó asistir a un velorio y observó maneras de comportamiento en los jóvenes contrarias a las costumbres: no respetaban a los ancianos. También notó que los jóvenes salían de la casa para volver más tarde con actitudes vergonzosas, habían tenido relaciones sexuales que podrían haber sido invertidas. Estas informaciones indican que los vivos frente a la muerte practican ritos de inversión del orden establecido, como lo habíamos pensado en el estudio de las escenas de uniones sexuales que no conducen a la reproducción (Hocquenghem 1977).

Queda por comprobar que los ritos de separación se celebraban colectivamente durante el mes del equinoccio de la estación húmeda. Según Guamán Poma de Ayala en este mes:

> "Sacrificaban carneros negros a sus ídolos y dioses, uacabilba, orcocona, que estaban nombrados por los Ingas y hacían muy muchas ceremonias con los pontífices-uallauiza, condeuiza. . .y con los laycoconas, hechiceros que hablaban con los demonios, y hacían lo acostumbrado ayunando no sé qué días; el comer de la sal y de la mujer nunca tocaba, ni comían fruta alguna, ni usaban taquies y hacían ceremonias idólatras". (Guamán Poma de Ayala ed. 1980, p. 168).

Los sacrificios y las penitencias pueden corresponder a los sacrificios y a las penitencias mencionadas a propósito de los ritos individuales de duelo pero tenemos que identificar la identidad de los "demonios" con los cuales se comunicaban los sacerdotes en el mes del equinoccio de la estación húmeda.

Un estudio de las costumbres funerarias y de las relaciones entre los vi-

vos y los muertos entre los Laymi de Bolivia, permite reconocer la verdadera naturaleza de los "demonios" del mes de marzo (Harris 1982). Como todos los agricultores andinos, los Laymi festejan en noviembre el regreso de los difuntos en ocasión del día de los Muertos; y en el mes de marzo, festejan el carnaval. Para ellos estas dos fiestas están ligadas, ya que marcan respectivamente el comienzo y el fin del tiempo cálido y húmedo. Durante la primera, los músicos tocan con flautas melodías de tonos tristes, los *waynu*, que atraen las lluvias. Durante el carnaval, se crea una atmósfera de misterio, de confusión, por el hecho de que los hombres y mujeres llevan vestimentas que ocultan su identidad sexual. Además, durante el carnaval, una amenaza pesa sobre los pueblos, es peligroso quedarse solo, los "demonios" pueden llevarse a los que se apartan. Al final del carnaval estos "demonios", machos y hembras, son expulsados. Hombres y mujeres cubiertos con pieles de cabras negras, adornados con flores y plantas, los personifican. Bailan en las calles, entran a las casas, toman, luego son acompañados o llevados hacia un lugar desolado, deshabitado, donde se despojan de sus disfraces abandonándolos. De este modo los demonios desaparecen, han sido expulsados. Los músicos dejan sus flautas y toman sus pequeñas mandolinas, los *charangos*. Esto es el *Tapakay*, último acto ritual del carnaval que permitió a Olivia Harris descubrir que los "demonios" son en realidad los espíritus de los difuntos. Después del *Tapakay*, cuando quiso escuchar el sonido de las flautas que había grabado, los Laymi horrorizados se lo impidieron: el *waynu* es la melodía que gusta a los "demonios" y éstos, que acaban de ser despedidos al otro mundo, podrían regresar.

INTERPRETACIONES

Las informaciones e interpretaciones de la etnología refuerzan las que propusimos a base de los datos iconográficos, los "demonios" del mes del equinoccio de la estación húmeda son los difuntos alejados por los vivos. Estos son colectivamente llamados en el momento de la culminación de las pléyades, cuando se necesita la lluvia, y alejados cuatro meses más tarde, cuando las lluvias tienen que disminuir. En noviembre los difuntos no son temibles, pero en marzo son un peligro para los vivos, tienen que volver al otro mundo, alejarse de la comunidad.

Las representaciones de actos sexuales que no conducen a la fertilidad (fig. 134-140) como los bailes de muertos y los bailes de ciervos con muertos o solos, se deben relacionar con los bailes de los "demonios", se deben referir a la ceremonia del alejamiento de los difuntos (fig. 141-146).

El mundo de los muertos es siempre concebido como inverso al de los vivos. Cuando Olivia Harris, con toda inocencia quizo describir su país, "Inglaterra", a los Laymi, dijo que venía del otro lado del mundo, de una región donde es de día cuando en los Andes es de noche y donde las estaciones son inversas. Los Laymi no se mostraron sorprendidos sino angustiados. Mucho tiempo después confiaron a la etnóloga que todo el pueblo había sospechado que ella venía del mundo de los muertos (Harris 1982, nota 24).

Los disfraces y el importante papel desempeñados por las mujeres en los ritos relacionados con la separación y el alejamiento de los muertos en la comunidad Laymi, se pueden considerar como inversiones y comparar con otros ritos similares observables en los Andes como es el caso de los bailes con hombres disfrazados de mujeres. Federico Schwab en un artículo que data de 1943 describe los danzantes disfrazados de mujeres y se interroga sobre la posible significación de estas costumbres. Las observó en Huancayo durante el mes de mayo pero notó que suelen darse en otras fiestas durante la estación húmeda. Nos parece que las inversiones están indirectamente ligadas a los ritos agrícolas, debido a que los difuntos son considerados como responsables de la cosecha (Cap. 10). Si los ritos de inversión marcan el pasaje del mundo de los vivos al mundo de los muertos, pretendiendo ayudar a los difuntos a someterse a un orden inverso al que se sometieron en la vida, se entiende porque las representaciones de actos sexuales "al revés", masturbaciones, felaciones y sodomías, se asocian con las escenas mochicas de entrada al otro mundo y forman parte de los ritos de duelo,sean individuales o colectivos.

8. LA REESTRUCTURACION
Pasaje del sol por el nadir

A. LAS ESCENAS DE "REBELION"

DATOS ICONOGRAFICOS

Kutscher (1950, fig. 43) publicó una escena compleja, pintada en un ceramio bien conservado de las colecciones del Museum für Völkerkunde de Munich, que representa vestimentas, ornamentos y armas antropomorfizadas que se rebelan contra los hombres y los toman prisioneros (fig. 147). Lehmann ha presentado una escena semejante, pintada en un vasija conservada en las colecciones del Museum für Völkerkunde de Berlín (fig. 148). Los detalles de esta escena se repiten en numerosos ceramios (Kutscher 1950, fig. 70). Kroeber, en 1930, publicó parte de los frescos que adornaban los muros del templo de la luna, en Moche, donde el mismo tema está también presente (fig. 149-152).

En la escena más compleja que conocemos (fig. 147), la rebelión de los objetos se desarrolla bajo la mirada del búho antropomorfo y la ancestra femenina (Hocquenghem 1984; Lyon 1981a). El orden es restablecido bajo el control del ancestro radiante y de sus súbditos, los guerreros míticos zoomorfos que capturan a los objetos rebeldes y al antepasado mítico femenino. Delante del ancestro radiante está sentado, con las manos levantadas, un hombre de cuyo cuerpo brota un árbol (Lyon 1981a).

Las diferentes representaciones de la rebelión de los objetos fueron señaladas, publicadas y comparadas con los mitos indígenas que tratan del mismo tema, por numerosos americanistas, entre otros Seler, Lehmann, Krickeberg, Hissink y Kutscher. Queda por establecer la relación entre estos mitos, estas imágenes y el calendario ceremonial andino.

DATOS ETNOHISTORICOS Y ETNOLOGICOS

Los informantes de Avila relatan que en la región de Huarochirí los indígenas asociaban una rebelión de los objetos con las tinieblas que siguieron a la muerte de Cristo:

> "En otro tiempo el sol murió. La obscuridad duró cinco días. Entonces las piedras empezaron a golpearse las unas con las otras, los morteros y las piedras de moler a comer los hombres y las llamas a arrearlos. Ahora nosotros, los cristianos, consideramos que esto sería las tinieblas que siguieron la muerte de nuestro señor Jesucristo, ellos (los gentiles) admiten esta posibilidad" (Avila ed. 1980, cap. 9).

La muerte de Cristo es recordada por los cristianos durante la Semana Santa, que termina con la primera luna llena después del equinoccio de la estación húmeda, durante el mes del pasaje del sol por el nadir. En Huarochirí se festejaba en este tiempo frío y húmedo a Pariacaca y a los ancestros (Avila cap. 9, ed. 1987). Esta fiesta tenía lugar un mes antes de la fiesta de Chaupiñamca que era la fiesta de la cosecha, celebrada en mayo, y después de la conquista más o menos para Corpus (cap. 9). Un mes antes de la fiesta de Chaupiñamca, en el momento del pasaje del sol por el nadir, se festejaba en Huarochirí la *Auquisna*, la fiesta de Pariacaca, que puede relacionarse con la Pascua grande de los cristianos, la Semana Santa. En tiempos prehispánicos el pasaje del sol por el nadir lo observaban los sacerdotes, conforme a la sombra que marcaba este astro sobre una pared. En la víspera de la fiesta se despedía a los muertos del año presentando ofrendas y sacrificando una llama. Se observaba el corazón de la llama para saber como se encontraban los difuntos. Esta fecha era una de las tres fechas en que bailaban los sacerdotes, y la última porque, concluído el baile, se procedía a elegir los que iban a tomar los cargos de bailar el año siguiente (Avila cap. 9). En Huarochirí los sacerdotes bailaban en noviembre, el mes de la culminación de las pléyades; en la fiesta de Pariacaca, el mes del pasaje del sol al nadir; y en la fiesta de Chaupiamca, el mes de la desaparición de las pléyades. Finalmente esta fiesta de conmemoración de los difuntos se terminaba con augurios que permitían pronosticar la suerte de los muertos en su viaje por el otro mundo (Cap. 8B).

INTERPRETACIONES

Las escenas de rebelión y de restablecimiento del orden deben ser re-

presentaciones del transtorno, el *Pachacuti* andino, que resulta de un desequilibrio en la sociedad y de la reimposición de las reglas que aseguran la reproducción social, simbolizada por el *mallqui*, el cuerpo del difunto que se transforma en árbol. Se puede notar que este árbol, que crece del cuerpo del difunto, es el mismo que el que brota de la unión del ancestro acompañado por el perro y la iguana mítica, con la mujer (fig. 26, 27, 28. Cap. 1 B). Es el árbol de la vida, el árbol de las generaciones.

Las escenas de juegos con palitos y pallares (fig. 157-161 Cap. 8B), se pueden comparar con los juegos rituales que, según las informaciones de Avila, permiten pronosticar: cómo resultará la cosecha, cuál es la suerte de los difuntos en el otro mundo y decidir cómo reemplazarlos y efectuar la reestructuración necesaria después de pasar un ciclo, sea al nivel individual, sea al nivel colectivo.

Comparando las imágenes mochicas con los ritos de Huarochirí se puede reconstruir la significación de las escenas de "rebelión" y de ciertas escenas de juegos: éstas representan ritos celebrados durante el mes del pasaje del sol al nadir, son los penúltimos ritos de duelo. Tienen como fin asegurar que los difuntos se encuentren en buen camino en el otro mundo y de reestructurar la sociedad, redistribuyendo los cargos y los bienes de los que se fueron. Estos ritos colectivos corresponden a la segunda etapa de los ritos relacionados con la muerte descritos por Guamán Poma de Ayala. De hecho, rebeliones y la necesidad de controlarlas, surgen después de la muerte de un individuo o cuando la comunidad necesita reestructurarse. En estos momentos el orden debe ser recordado, y lo es de dos maneras, una en el momento del rito de duelo, cuando se dan discursos sobre las costumbres que deben ser respetadas y otra cuando se afirma que el mismo orden, sólo que invertido, rige el mundo de los muertos. Los ritos de duelo permiten a la vez admitir y controlar el desorden, el potencial de fuerzas anárquicas que la irrupción de la muerte amenaza liberar, y afirmar las reglas ofreciendo un modelo inverso del mismo orden (introducción).

B. LAS ESCENAS DE "JUEGO"*

DATOS ICONOGRAFICOS

En 1941, comenzó una viva discusión entre Larco Hoyle y Vivante, a propósito de la interpretación de una escena presentada en un huaco mochica. En un pasaje desértico unos ancestros están sentados de dos en dos y frente a frente, en una mano tienen un frijol y en la otra palitos; entre ellos, en la arena, se encuentran frijoles y unos palitos esparcidos (fig. 157-161). Según Larco, son escribas, según Vivante, jugadores.

Larco Hoyle (1934, 1937, 1938-39, 1942, 1943, 1944, 1946, 1965, 1966) sostenía que los mochicas utilizaban una especie de escritura "ideográfica". Para este autor la escritura consistía en un conjunto de rayas y círculos que eran grabados con la ayuda de punzones, sobre "pallares" *(Phaseolus lunatus)*. Los mensajes eran transportados por mensajeros que corrían turnándose, para ser luego descifrados por los escribas, y finalmente conservados en montículos de arena, al abrigo de los gusanos. Los "pallares" presentados en los cerámios mochicas están marcados. Los "pallares" antropomorfos simbolizan la dinámica del mensaje. Los personajes que corren en el desierto son mensajeros y los que están sentados con los "pallares" y palitos son los escribas. Los palitos sirven para construir la red que permite ordenar los "pallares" y leerlos, también pueden servir como instrumentos para enterrarlos o desenterrarlos. La tesis de Larco está basada en argumentos muy frágiles y resulta poco convincente. Los "pallares" tienen normalmente manchas naturales y son estas manchas, y no marcas, las que aparecen representadas en la iconografía mochica. Por otro lado los "pallares" pintados en los huacos mochicas no son suficientemente diferentes unos de los otros para poder servir de soporte a la tesis de Larco; no obstante pueden indicar valores (Muelle 1942). Sisinio Hernán Aguilar nos contó que cuando era niño, en la región de Huaraz, escogía entre los "pallares" de su madre, los que presentaban manchas raras y tenían por eso valor para jugar con ellos con sus compañeros.

Para Vivante (1941, 1942, 1943, 1944, 1946, 1948, 1958, 1959) y Romero (1941, 1943), apoyados luego por Rowe (1942), Kutscher (1950, 1951), Hissink (1950), estas escenas se pueden interpretar como representaciones de un juego de azar. La argumentación de Vivante está fundada sobre un estudio de los antiguos juegos incaicos, descritos por los cronistas, y de los juegos indígenas actuales, observados por los etnólogos. Vivante analizó la *Chucana*, el *Tanaco* (Cobo 1890-95, t. IV, p. 228), el *Aucai*, la *Apaitalla* (Murua 1922, I. II p. 13), el *Awarkunden* o *Llügün* de los araucanos (De Augusta 1934 p. 335, Moesbach 1930, cap. 1, p. 4, n. 2), la *Amuica* de los pampas (Vivante 1943), el *Ancho* del noroeste argentino (Lafonte Quevedo 1927), el *Suká* o *Chuké* de los indios chaco, los pilagas, ashluslays, matacos, tobas, tapietes, chiriguanos, chanés y chorotis (Nordenskiöld 1910, 1919; Rosen 1924), los

*** La primera versión de este artículo se publicó bajo el título "El juego y la iconografía mochica" en *Baessler Archiv*, Neue Folge, Band XXVII, p. 325, 346, Berlín, 1979.**

juegos del norte del Perú que podrían ser reminescencias de la *Apaitalla* (Urteaga 1928, p. 101, 102; Romero 1943). El *Awarkunden* se juega tirando frijoles con una cara pintada de negro y contando los puntos con palitos. El *Chuké* se juega tirando palitos que al caer forman una figura cuyo valor permite avanzar un frijol sobre un cierto número de casillas.

Nordenskiöld (1919, p. 156) había observado el parecido entre el nombre *Chuké* o *Chuquanti* entre los chanés y el nombre *Chuncara* entre los incas, de acuerdo a Cobo y Garcilaso de la Vega. En base a estas comparaciones había emitido la hipótesis del origen quechua del juego de los indios del Chaco.

Vivante (1942, 1946) percibe relaciones adicionales entre el *Awarkunden* y las escenas mochicas. Regresa a su primera interpretación y reconoce que es difícil determinar con certeza la función de los "pallares", que puede servir tanto como dados o como fichas, y por ende la función de los palitos (Vivante 1958-1959). Para él, el juego mochica, como el *Awarkunden* o el *Chuké* debe tener un carácter propiciatorio en el marco de los ritos de la fertilidad agraria.

Kutscher (1950, p. 79-80) también compara las escenas mochicas con el juego del *Chuké*.

Hissink (1951) recuerda una vez más las relaciones entre las escenas mochicas y el juego del Chuké, repite los argumentos lingüísticos de Nordenskiöld, atribuye al juego del Chaco un origen andino y supone que para los mochicas, así como para los indígenas actuales, este juego debía tener el sentido de un rito agrario.

Según los datos iconográficos, nos parece que los "pallares" utilizados en el juego mochica no están retocados y efectivamente pueden servir como dados o marcas. Los palitos, en algunos casos, están esparcidos en el suelo como si hubieran sido tirados. En las escenas pintadas, los jugadores tienen los dos brazos levantados en un gesto amplio y pueden tirar tanto sus palitos como sus "pallares"; tienen indiferentemente los palitos o los "pallares" en la mano derecha. En realidad, en las escenas representadas en dos dimensiones la mano derecha se distingue difícilmente de la mano izquierda. Como no creemos que los mochicas extremaban el realismo hasta representar zurdos, atribuímos este hecho a un defecto de perspectiva. Para saber si son los palitos o el "pallar" los que están en la mano derecha y cuales son tirados, hay

que encontrar una representación de jugadores en tres dimensiones. Hemos encontrado un jugador modelado en una vasija que pertenece a la colección del Museum für Völkerkunde de Berlin, número VA3815 (Schmidt 1929, fig. 141; Kutscher 1950, fig. 21, fig. 162). Este personaje en su mano derecha levantada tiene los palitos, en su mano izquierda caída un "pallar".

Karsten (1920, 1930 p. 36-37) observó que los indios del Chaco comienzan a preparar palitos que van a servir como dados, después del equinoccio de la estación húmeda, que marca el cambio del tiempo. Los indígenas juegan cada año en el momento en que las frutas del monte escasean, cuando se acaba el algarrobo, la base de su alimentación. Los indígenas explican que si se ponen a jugar animadamente, es para ayudar a las nuevas frutas a madurar, a multiplicarse, a enriquecerse. En el juego hay siempre un ganador a quien la suerte le sonríe, esta suerte será compartida por toda la comunidad. A pesar de su apariencia, el Chuké no es un simple juego de azar; el *"mohsek"* el espíritu del "algarrobo", es el que anima los palitos y determina la suerte en el juego.

Las escenas de juego mochicas deben ser representaciones de ritos relacionados con la fertilidad agraria. Es necesario aún determinar de forma precisa el período del año y el fín con que era celebrado este juego ritual en los Andes.

DATOS ETNOHISTORICOS Y ETNOGRAFICOS

Cada año, durante el mes que seguía al equinoccio de la estación húmeda, el Inca jugaba con los miembros de la élite cuzqueña, Guamán Poma de Ayala indica:

> "Abril, Inca Raymi Quilla, en este mes ofrecían unos carneros pintados a las dichas uacas ídolos dioses comunes que habían en todo el reino y con ello tenían muchas ceremonias y el dicho Inga tenía muy grandes fiesta; convidaba a los grandes señores y principales, y a los demás mandones y a los indios pobres y comían y cantaban y danzaban en la plaza pública en esta fiesta cantaba el cantar de los carneros puca-llama-y cantar de los ríos, aquél sonido que hacen éstos son natural, propio cantar del Inga, como el carnero canta y dice -yn- muy grande rato con compás y con ello mucho convite y banquete y mucho vino yamur aca. Este mes está la comida madura, y

ansí comen y beben y se hartan la gente del reino a costa del Inga. Y este mes las aves del cielo y los ratones tienen que comer - todo el mes juegan los señores principales al juego de riuichoca (tejo) al uayro de ynaca pichica, de hilancula, y de Challcochima, juegan otros juegos y regocijos tiene todo el reino en este mes de abril y yncaraymi y, se horadan las orejas en este mes todos hauayncas como Cápac Inga, uaccha Ingas, con ellos tienen gran fiesta entre ellos, y se convidan unos con otros así como rico como pobre". (Guamán Poma de Ayala, ed. 1980, p. 171).

En este momento del año la nueva cosecha no estaba todavía madura y para alimentar a sus súbditos el Inca tenía que abrir sus graneros y distribuir las reservas del imperio. Guamán Poma de Ayala no hace aclaraciones sobre el significado de los juegos *(Riui, Choca, Uayro* de *ynaca, Pichisa)* que menciona en su calendario ceremonial.

Santo Tomás (1560, ed. 1951 p. 360) indica que *Guayroni* significa jugar a un juego de azar, jugar con dados y que *Guayraccapa* es el jugador.

Holguín (1608, ed. 1952 p. 196, 284, 285) anota que *Pichca* es sinónimo de *Guayru* o *Huayru. Ppichcca* es un juego de los indígenas *Huayru* el punto máximo, el mejor, el que gana. *Ppichca,* es un juego de dados, el cinco. *Pichcana* es un palito con que se juega. *Ppichcani, Ppichcacuni* es jugar a este juego.

Morúa (1590, ed. 1946, t. III cap XXV p. 233, 224) dice que los indígenas juegan con un solo dado que llaman *pichca.* Este dado, tiene cinco puntos en un lado, uno en otro, dos en otro, tres en un cuarto lado y en el opuesto cuatro, la punta con una cruz que vale por seis puntos y la base que vale veinte. Tanto los hombres como las mujeres participan en este juego y las apuestas no son "cosas de dinero" sino cuyes. Por otra parte, Morúa menciona un sitio, sobre un cerro llamado *Anahuaque,* según el nombre de una de las mujeres del Inca Pachuti Inca Yupanqui que lo había fundado. Se decía que en este lugar, durante los tiempos libres, había sido inventado un juego llamado *Apaitalla* En el suelo se trazaban líneas y surcos que seguían la pendiente. Los frijoles eran soltados desde arriba y la suerte era indicada por el camino que tomaban los frijoles, el que llegaba primero y más abajo ganaba.

Cobo (1653, ed. 1890-95 t. III p. 174-175) informa sobre el origen del

nombre *Guayro;* entre las mujeres del Inca Tupa Inca Yupanqui se encontraba una de origen *Guayro* que era sumamente bella y que el Inca amaba y favorecía más que a su esposa legítima. . . Una vez cuando éste descansaba en el valle de Yucay, se puso a jugar con unos señores a la *Pichca,* una especie de dado . Había casi ganado el juego, le faltaba sólo un punto, el as. Sino lo sacaba, no ganaba nada, si lo sacaba, ganaba y se terminaba el juego. Dijo entonces a la dama *Gayro* que estaba presente: Hermana, me falta un punto para ganar el juego, ¿qué haremos? Si quieres repitamos desde el principio, recomenzaremos, si no, juguemos en tu nombre si esto te agrada. Aunque vio que la apuesta era de gran valor, le contestó: Bueno, Señor; tira el dado en mi nombre y dí *Guayro* y *Guayro* será el as. El Inca dijo: Que sea así, en tu nombre, que se gane o se pierda y cuando el Inca tiró el dado, los presentes dijeron en voz alta: *Guayro, Guayro.* Finalmente cuando cayó la suerte, salió el as que se había pedido. El Inca y los señores estaban felices y la dama aún más. Luego el Inca le dió la joya que había ganado. A partir de este hecho el Inca ordenó que el número uno lleve el nombre de Guayro en toda la tierra, en recuerdo de la suerte y del provecho que logró en nombre de esta dama. De este modo, hasta el día de hoy, en la mayor parte del reino al número uno se lo llama *Guayro,* Así como nosotros decimos as. Por otro lado, Cobo (1890-1895, L. IV, p. 228) anota que la *Pichca* era como un juego con un dado de cinco puntos, la *Chuncara* era como un juego con frijoles, un tablero, una piedra plana en la cual se labraban cinco huecos, y un dado. Según la manera de caer del dado los frijoles avanzaban en las casillas.

Garcilaso de la Vega (ed. 1953, L. II p. 117) recuerda que antes de 1560, *Chunca* significaba diez, pero también cualquier juego. *Chuncasum* quería decir jugar y el *Chunca Camayu* era el jugador.

Bertonio (1612, ed. 1956, I p. 162, 273; II p. 42, 92, 163, 270) traduce *Chunca* como *Tagua* de madera. *Pisca* es un dado de madera, con el cual los indígenas juegan a lo que parece ser un juego de damas. *Phisca* es un dado de madera con el cual los indígenas juegan a la *Taua. Phisca-Sina* es un dado o *Tagua. Phisca-Sitha,* quiere decir jugar a la *Tagua* y *Huayru-Sitha* jugar con pequeñas piedrecitas, haciéndolas pasar sucesivamente por huecos según los puntos obtenidos con un gran dado de madera. La acción de jugar a este último juego se expresaba también por los verbos *Huncu-Sithe, Halancola-Sitha, Halancola-Tha.* Se trata de un juego de azar que comprende una tabla dividida en diferentes casillas o *Halancola,* por las cuales se hacía pasar, según ciertas reglas, pequeñas piedras según los puntos obtenidos con el dado de madera (Rivet 1926, p. 396).

Juan y Ulloa (1748, III, p. 549) relatan que *Guayro* designa un tiro de dado en un juego de azar llamado *Pasa*. El dado en este juego está tallado en un hueso y tiene siete caras. Una que tiene una marca especial, lleva el nombre de *Guayro;* las otras cinco han sido numeradas en orden y la última se encuentra en blanco. Hay que tirar el hueso al aire y se ganan tantos puntos cuantos indica la cara que está encima, pero si el dado cae en lo que se llama *Guayro,* entonces se gana diez puntos y se los pierde cuando aparece la cara blanca.

El *Uayru* y la *Pichisa* señalados por Guamán Poma de Ayala, son entonces los dos nombres de un juego incaico que, según las observaciones de los españoles, era un juego de azar. Se juega con una especie de dado de madera de forma alargada con caras de valores desiguales, y entre éstos aparecen el as y el cinco; se juega también con frijoles, semillas o pequeñas piedras que sirven como marcas y con un tablero con casillas o caminos. El cronista indígena cita este juego a propósito de las fiestas celebradas durante el mes de abril y sabemos que las ceremonias incaicas tenían el sentido de ritos agrarios.

Las correspondencias formales entre el juego representado en los huacos mochicas y los juegos del *Uayru,* la *Pichisa* y el *Chuké,* y, además el hecho que los incas tanto como los indios de Chaco juegan cada año esperando la nueva cosecha de la cual depende la suerte de la comunidad permiten suponer que los mochicas tenían un juego ritual. Los mochicas también debían jugar al fin de la estación húmeda con el fin de obtener una cosecha abundante y de predecir, según el desarrollo del juego, la suerte que les era reservada por sus ancestros para el próximo año.

Si el juego era en realidad un acto ritual practicado cada año después del equinoccio, también formaba parte de los ritos de duelo.

Arriaga (1621 ed. 1920 p. 60) describe los ritos de duelo tal como eran al comienzo del siglo 17 y anota que diez días después de la muerte de alguien, su *Ayllu* y sus parientes se reunían para ir a lavar al pariente más próximo del muerto y las vestimentas de éste. Luego se hacía una comida donde se tenía que escupir el primer bocado. Cuando pasan los efectos de la chicha, vuelven a la casa y la barren. La noche siguiente esperan, bebiendo y cantando, el alma del difunto que, como dicen, debe venir a comer y beber. Cuando están borrachos, dicen que el alma está presente y le ofrecen chicha. Al día siguiente declaran que esta alma pasó al *Samay huaci,* la casa del descanso y ya no regresará. Este rito funerario, el *Pacaricuc,* puede durar cinco

días, durante los cuales, dice Arriaga, hay que ayunar absteniéndose de sal y de pimienta, pero comiendo maíz blanco, carne y jugando a la *Pisca.* Ese nombre viene de los cinco días. La *Pisca* se juega con palitos rayados. Según lo que comprende Arriaga, este juego no tiene otro fin que el de mantener a los jugadores despiertos. Villagómez (1919 p. 171) repite palabra por palabra esta descripción de la *Pisca.*

En el diario de Marcos Jiménez de la Espada, con fecha del 3 de febrero de 1865, está mencionado el juego del *Guairo,* en relación con las costumbres de duelo en los Andes del norte, la región de Papallacta en Ecuador. Los bienes del difunto son jugados al dado con cinco caras y dos bases. La apuesta ganada es consumida por todos los participantes del rito.

Ambrosetti (1902, L. LIV, p. 83) indica que en los Andes del sur, en la región de la Puna de Jujuy en Argentina, los indígenas juegan a la *Taba.* En el día de los muertos, los parientes se reunen en el cementerio y extienden sobre la tumba un poncho en el cual colocan los alimentos ofrecidos al difunto. El más viejo de los visitantes dirige las oraciones, entre continuas libaciones de alcohol y rociando la tierra que cubre el cadáver. Luego, por medio de un sistema muy original, tratan de escoger la oración más propicia, y para este fin juegan a la *Taba,* tirándola por encima de la sepultura. El que gana pronuncia la oración con los brazos cruzados, mientras que el que pierde hace una demostración de su aflicción.

Boman (1908, p. 519) informa que en la Puna de Jujuy, en el momento del lavado de las prendas del difunto, personas designadas juegan a la *Taba.*

Karsten (1920, p. 74-85; 1930, p. 7-26; 1957, p. 242-257) y Rivet (1926, p. 385-401) aportan muy interesantes informaciones sobre el juego del *Guayru* o *Huayru,* de la *Pischca* y además de la *Taba,* tal como son jugados en los velorios en Ecuador, en el Perú y en Bolivia.

Los jugadores de *Guayru* se colocan frente a frente, a ambas partes del cuerpo del difunto, y lanzan con grandes gestos un objeto de hueso o de madera de unos seis o diez centímetros de largo, en forma de pirámide con base truncada que presenta, según las regiones, cuatro o seis caras. El dado descrito por Karsten y el dado de Azogues descrito por Rivet tienen cuatro caras, el dado de Delag descrito por Rivet tiene seis caras. Las caras llevan cada una un nombre y un número diferente de pequeñas marcas, círculos y puntos, y el dado hexagonal tiene una cara lisa. Los bienes del muerto, sus animales, son

jugados en partida. Primero se juega el ganado, luego las aves, finalmente los cuyes. Si el dado cae sobre la base y se mantiene vertical, es que el jugador tiene mucha suerte y gana. Si el dado cae sobre una de las caras marcadas, debe pagar el monto indicado en dinero, que servirá para comprar el alcohol que será consumido durante el entierro. Esta costumbre de pagar debe ser relativamente reciente y practicada solamente en algunas regiones. Si el dado cae sobre la cara no marcada, el jugador debe ser castigado y su adversario le golpea en los dedos.

Los jugadores de *Taba* se colocan al lado del cadáver y tiran el dado por turno. Este dado tiene cuatro caras, pero sólo cuentan la base superior, un poco cóncava, que hace ganar y la base inferior que hace perder el juego. Se supone que el jugador ayuda al alma a alcanzar el cielo. El difunto da gracias al ganador, dejándole llevarse uno de sus bienes. No jugar durante un velorio es faltar a los deberes con los muertos y arriesgarse uno mismo a morir. Lo apostado, quien sea el ganador, es repartido entre todos los participantes.

Demetrio Roca Walparimachi (1955) publicó en los *Archivos Peruanos de Folklore* informaciones sobre los velorios en el departamento del Cuzco. Describe la ceremonia del *Pisqay* o juego ceremonial. La *Pisca* es un dado de piedra alargada, con un extremo más ancho que el otro. Las dos bases son cuadradas y las cuatro caras son trapezoidales. La base más ancha vale diez y la otra cinco, *pisca.* Las cuatro caras valen uno, dos, tres y cuatro, pero el cuatro vale ocho. Se nombra a un contador, el cual se sienta al lado del muerto. Pide maíz de diferentes colores para marcar los puntos. Los jugadores se reparten en dos campos, doce hombres y doce mujeres. Un "servicio", un asistente, pasa el dado de un jugador al otro. Se cuenta los puntos de los hombres, luego los de las mujeres y su suma constituye el "trabajo". Todos los asistentes deben jugar. Si exceden en número de los veinticuatro, hay que jugar más de un partido. Los ganadores oran, los perdedores son censurados por "no querer rezar". Los parientes próximos del difunto no juegan. En otros casos se recita oraciones cada vez que sale el diez. A veces los participantes gritan *Waylo* cuando sale el as y rascan la cabeza del jugador. Otras veces los participantes gritan *T'oqo* y el contador toca al jugador con su cinturón diciendo "falta, falta". El juego del *Piscay* se practica también cinco días después de la muerte, en el momento de lavar las prendas del difunto. Esta ceremonia tiene lugar cuando la familia puede ofrecer aguardiente y cubrir los gastos de la recepción. El dado es conservado por una familia, la cual lo presta o alquila, o en un lugar guardado por el alcalde o en la iglesia, y puede ser retallado.

Peñaherrera y Costales (1959 p. 118-119) explican el origen de los nombres de las seis caras del dado de los Salasacas del Ecuador, que se parece al dado de Deleg publicado por Rivet. La *Mama Pichka* con 16 círculos viene de cinco; *Chuscu* con 4 círculos viene de cuatro; *Quimsa* con 3 círculos viene de tres; *Ishcay* con 2 círculos viene de dos; *Llatan* con 1 círculo viene de desnudo. La cara *Huayllo* tiene un círculo grande con dos pequeños círculos concéntricos y además un círculo mediano con dos círculos concéntricos.

Hartmann y Oberem (1968) se interesaron en el juego del *Huainu* de la región de Sigsig, provincia de Azuay, en Ecuador. El informador dice que durante los velorios se juega con un dado, un damero y fichas, delante de un "cuadro de ánimas". Los dados de la región de Sigsig tiene seis caras como los descritos por Rivet y por Peñaherrera y Costales. Un damero en hoja de agave fue dibujado por el informador y mide unos 22 cm. de largo por 14 cm. de ancho. Las casillas son casas donde se llega siguiendo dos caminos, uno corto y el otro largo. Las marcas son granos de maíz o frijoles. Hay dos jefes de juego que son los primeros en jugar. La apuesta es dinero u oraciones que deben recitar los que pierden. El dinero que se gana sirve para cubrir los gastos de la ceremonia. Nos parece que el cuadro de las ánimas no es un accesorio directamente relacionado con el juego del Huayro, sino forma parte de los velorios y de las ceremonias en el día de los muertos. Efectivamente, en el Perú cuadros de ánimas son expuestos en los velorios por familias donde se practica todavía el rito de la *Pichqa,* el lavado de las prendas del muerto, pero donde ya no se practica el juego. En cambio, vimos que en familias más conservadoras el juego de la *Pisqa* se practica siempre, pero sin instalar cuadros de ánimas (Roca Wallparimachi 1955). Se necesitarían más informaciones sobre estos cuadros para poder determinar si están o no ligados al juego del *Huairo* o *Pishca* y si son de origen andino o español. Sea lo que fuere, estas representaciones de huesos, de cráneos, de esquelétos, de "Santo Muerte", sin imágenes de ancestros cuyos espíritus presentes son invocados durante los velorios, los entierros y los días de los muertos (Cavero 1955).

Carmen Muñoz Bernard, posee un dado de *Huayro* (fig. 163) que compró en Pindilig, provincia de Cañar, en la sierra del Ecuador. Mide ocho centímetros de largo, su base tiene cuatro centímetros de diámetro y su cara superior dos centímetros de ancho. Tiene seis caras laterales que presentan marcas semejantes a las de los dados publicados por Rivet, Hartmann y Oberem y descritos por Peñaherrera y Costales. Carmen Muñoz Bernard piensa que hasta fechas muy recientes se jugaba todavía al *Huayro* en Pindilig, pero que esta costumbre ahora desapareció. Su dado pertenecía a Mama Hotancia que dijo

haber jugado al *Huayro* encima del vientre de los muertos y explicó cómo se contaba con los granos de maíz. Esta anciana guardaba el dado y lo prestaba cuando se lo pedían; lo vendió a la etnóloga porque pensaba que a su muerte su hijo lo iba a botar y que más valía que alguien que se interesaba en él, lo conservara.

INTERPRETACIONES

Es posible resumir las características principales del juego de duelo andino. Lo juegan en el momento de la muerte de un adulto, hombres y mujeres. Se necesita un dado de madera, hueso o piedra, con varias caras de valores diferentes, un damero de piedra, madera, u hoja de agave o también dibujado en el suelo, y fichas, granos o pequeñas piedras. Los bienes del difunto son jugados en los partidos y hoy día los participantes abonan dinero para ayudar a cubrir los gastos de los ritos funerarios. El juego, a pesar de su apariencia, no es un simple juego de azar. Es el espíritu del muerto que manifiesta su voluntad, permitiendo al dado caer de una manera o de otra. El objetivo del juego ritual es el de ayudar al alma del muerto, permitiéndole pasar al otro mundo. A cambio de este servicio, ésta, que alcanzó la "casa del reposo", favorece a los vivos, concediéndoles sus riquezas. El ganador debe compartir su suerte con sus compañeros, consumiendo con ellos los bienes del difunto.

El juego está relacionado con las prácticas de adivinación, puesto que permite interpretar los deseos del muerto. Este carácter adivinatorio del juego es todavía más acentuado si se tiene en cuenta el hecho de que hoy día *Huayro, Huaynu, Huaynuru, Wayluru,* son nombres actuales de una semilla de color rojo y negro que se supone posee propiedades sobrenaturales. Estas semillas protegen contra la mala suerte, son ofrecidos a los ancestros míticos, las *huacas* y forman parte de las pócimas que dan fuerzas y son utilizadas, como los granos de maíz y hojas de coca, con fines adivinatorios. Karsten (1957, p. 191, 247) identifica estas semillas como los de la *Erythrina americana* y Quispe (1968, p. 22) como los del *Cytharexylon herrerae.*

En la iconografía mochica, los palitos que reemplazan a las diferentes caras del dado están asociados a los muertos y figuran en una representación de tumba (Donnan y Mc Clelland 1979, fig. 7). Podemos suponer que para los mochicas, jugar formaba también parte de los ritos de duelo.

El estudio del significado del rito de duelo aclara el del rito agrario. Si los indígenas del Chaco, los incas y los mochicas jugaban después del equinoccio de la estación húmeda en el momento cuando las reservas de alimentos se acababan, es quizás para que los jugadores afortunados que pudieran compartir su suerte con toda la comunidad, lo cual era signo que los ancestros a cambio del rito efectuado, iban a conceder cosecha abundante. Pero es también porque después del equinoccio de otoño los canales de irrigación están cerrados, ya no corre el agua, se calla el trueno y las pléyades van a desaparecer, así como los muertos atraviesan del otro mundo.

El rito agrario y el rito de duelo indican que el juego tiene una función en el marco de los intercambios entre los hombres y los ancestros y difuntos. Tiene también una función en el marco de la redistribución de los bienes de la comunidad.

Cristóbal de Albornoz (Duviols 1967) indica que el Inca jugaba tierras con los *Camayos* (chamanes o sacerdotes) los que participaban del poder de las *huacas* porque las servían. El Inca permitía que las tierras de las *huacas* sean puestas en juego, cuando los sacerdotes las perdían recibian otras a cambio. En este caso el Inca jugaba tirando un *Machaguay*, una especie de serpiente hecho de tres cuerdecillas de lana que terminaban en pequeñas bolitas, que hacen recordar a las actuales boleadoras. Lo que se jugaba eran *illos,* quizás las *illas,* representaciones de los espíritus que animan los bienes y que les permite multiplicarse y fructificar. Cuando el Inca tenía necesidad de reestructurar las tierras del imperio utilizaba el juego para hacerse devolver los bienes de las *huacas* y ofrecerles otros a cambio. Los sacerdotes tenían que perder obligatoriamente, signo de que las *huacas* estaban de acuerdo con la reestructuración de sus posesiones. El juego ritual permitía establecer un nuevo contrato que redefinía al beneficiario de la tierra.

Cobo (Zuidema 1967, p. 42-43) cuenta la segunda parte de la historia de Tupac Inca Yupanqui y la dama Huayro, que tuvieron juntos un hijo. Cuando este hijo llegó a la edad de convertirse en hombre su padre buscó la forma de proveerlo de bienes, aun cuando era un hijo secundario. El Inca avisó a los miembros de su consejo que iba a jugar ceremonialmente con su hijo algunas de sus tierras. El consejo aceptó el juego para complacer al Inca, jueces y padrinos fueron nombrados, y para dar más autoridad a la ceremonia, los nobles participaron. El Inca perdió y su hijo exigió que le sean dadas las cinco comunidades de Nunoa, Ururo, Asillo, Asangaro y Pucará del Urcosuyu, las tierras de la señora Huayro que se encuentran en el *Collao.* Parecería que el juego ritual marcaría, ceremonialmente, la entrada en posesión de una herencia.

Si el juego representado en los ceramios tenía una función similar a la del juego inca, debía ser utilizado por los mochicas para legalizar ritualmente las reestructuraciones y atribuciones de tierras. Estos intercambios, estos cambios de mando sobre bienes materiales debían ser presentados como la voluntad de los ancestros que se manifestaba a través del desarrollo del juego, y no como decisiones de la élite.

Zuidema (1967) interpreta el juego como una representación de la lucha entre elementos masculinos y femeninos, entre lo alto y lo bajo, entre el conquistador y el conquistado, entre el águila y la serpiente. Nosotros lo entendemos más bien como el medio ritual utilizado para reconocer un intercambio de servicios, o de bienes,entre elementos opuestos y complementarios que constituyen la sociedad andina. De hecho en el juego dos bandos son implicados bajo la dirección de dos jefes. En las imágenes mochicas y en los relatos de los cronistas son hombres los que juegan. Hoy los hombres y las mujeres, los unos frente a los otros, participan en el juego. Hay que notar que en la iconografía mochica las mujeres juegan un papel secundario, que parece ser más importante en la época incaica, y sigue aumentando hoy en día; la evolución de la posición de la mujer en la vida ceremonial andina queda por investigar.

9. EL LEGADO DE LOS ANTEPASADOS
Desaparición de las pléyades

LAS ESCENAS DE "COSECHA"

DATOS ICONOGRAFICOS

Las plantas cultivadas, el maíz y la yuca, son presentados por el ancestro que se localiza al interior del cerro, el dueño de la vida y de la muerte que es asociado a dos grandes serpientes, o por sus representantes (fig. 166,167). Cuando este ancestro aparece con las plantas cultivadas en las manos, se muestra bajo su aspecto benéfico. Hay que recordar que estos dones son los frutos de un intercambio. Conocemos el otro aspecto, aterrador y amenazante, de este mismo antepasado con el cuchillo ceremonial, el *tumi*, y las cabezas cortadas de aquellos sacrificados que le fueron ofrecidos (fig. 191, 192).

En una vasija conservada en las colecciones del American Museum of Natural History de New York, publicada por Donnan (1978, fig. 11), está modelado un personaje masculino que tiene una mazorca de maíz antropomorfa en su mano derecha. En el cuerpo de la vasija, una escena pintada representa a dos hombres delante de una banqueta en la cual se encuentran dos mazorcas de maíz antropomorfas. Las dos mazorcas de maíz tienen cabezas y tocados similares a los de los hombres (fig. 165).

Algunas escenas representan plantas cultivadas, maíz, ají y maní, comidas por pequeñas roedores, monos o loros (fig. 169). Las plantas cultivadas figuran solas, bajo su forma real o bajo su forma mítica (fig. 168) y también crecen del cuerpo de un sapo mítico (fig. 170).

DATOS ETNOHISTORICOS Y ETNOLOGICOS

En 1977 y 1979, indicamos que las representaciones relacionadas con las plantas cultivadas debían ilustrar mitos y ritos agrarios y estar relacionadas con la cosecha. Es preciso determinar el período del año en que los agricultores andinos celebraban la cosecha.

Betanzos (ed. 1880) anota que el mes de la cosecha llevaba el nombre de *Aymorayquis quilla* y que:

> "En este mes constituyó e mandó Inca Yupanqui que se hiciese otra fiesta al Sol, muy solemne, en la cual se hiciesen grandes sacrificios, a fin de quél les había dado la tierra y el maíz que en ella tenían, que desde entonces comenzaron a coger sus maices, comenzase la fiesta y durase hasta el fin del mes de junio".

La cosecha tenía que ser terminada y almacenada en el momento de la reaparición de las pléyades, que marca el comienzo del primer mes del año nuevo.

Molina indica que el mes de la cosecha llevaba el nombre de *Ayirhua* y lo hace corresponder al mes de abril. Sabemos sin embargo que hay que aumentarle un mes al calendario ceremonial presentado por el cronista del Cuzco.

> "Al mes de Abril llamaban Ayirhua cojían las chacras en él y también las encerraban y recogían a lo cual llamaban aymoray. Los que habían armado caballeros, salían a la chacra de Sahuasera a traer el maíz que en ella se había cogido, ques por bajo el arco a do dicen Mama Huaco, hermana de Manco Capac, el primero que sembró el primer maíz, la cual chacra beneficiaba cada año para el cuerpo de la dicha Mama Huaco, hacidno la chicha que era necesaria para el servicio de dicho cuerpo, y así lo traían y lo entregaban a las personas que del dicho cuerpo tenían cargo, que estaba embalsamado; y luego, por su orden traían el maíz de las chacras del Hacedor, Sol, Luna y Trueno, e Inca y Huanacauri, y de todos los señores muertos. Traíanlo en unos costales pequeños con un cantar llamado araví, con unos vestidos galanos; y andaban a traer el dicho maíz toda la demás gente del Cuzco, excepto el primer día, que lo traían los mozos armados caballeros. Quemaban los sacerdotes, llamados tarpuntaes, un cordero en sacrificio, rogando al Hacedor diese siempre buenos años; duraba esto cuatro días, acabados los cuales todos iban a sus haciendas. Y así se acababa el año por el orden dicho y volvía el mes de Mayo, empezando la fiesta del Sol." (Molina ed. 1959, p. 88-89).

Guamán Poma de Ayala anota que la cosecha tenía lugar en mayo:

> "Mayo, Aymoray Quilla, en este mes ofrecían otros ganados pintados de todos los colores. En esto de Aymoray hay otras fiestas chicas, dicen que hallando una mazorca que nacen dos juntas –o papas– y de recoger la comida y llevarlo a casa o al depósito, para guardarse en las cullunas chauays pirua, que son barriles hacen muy mucha fiesta y borrachera, cantan: harauayo harauayo ylla sara camauay manatucocta surcoscayqui ylla mama acoya. En este mes se visitan las comunidades y sapsi del maíz y papas y toda la comida y los ganados comunes, y sapsi, y lo castigan no dando buena cuenta y de todo charqui, lana, misquillicoymata, pezaca, chaura, uicona, uanaco, qiuyo, chalua, cuchucho, usuta, uasca, apa, maytocunacan, caua, lullocha, y dando buena cuenta cantan los llama-miches, diciendo: llamaya llamayayn yalla llamaya y se huelgan en este mes abundancia de comida se hinchen todos los depósitos y las casas de los pobres y se visita los yuyos que han secado, y lo que ha trabajado para guardar para que ayga que comer todo el año; para que no ayga hambre en los pobres en todo el reino tienen esta cuenta en este mes de mayo aymoray quilla." (Guamán Poma de Ayala ed. 1980, p. 171).

La relación mas completa de los ritos de la cosecha es la presentada por Cobo, que repite las informaciones de Molina y precisa que las carreras tenían lugar al fin del mes de mayo. Añade una descripción de un rito más popular celebrado en honor a los antepasados de la cosecha siguiente:

> "Hacíase también este mes ciertas ceremonias a la mamazara, que era una guaca universal que cada uno tenía en su casa, y hacianlas en esta forma: que cada uno tomaba de su Chácara cierta parte del maíz más señalado, en poca cantidad, y con ciertas ceremonias lo ponía en un troj pequeña llamada Pirua, envuelto en las más ricas mantas que tenían, y allí lo velaba tres noches; y después que habían tapado dicha troj, la adoraban y tenían en gran veneración, diciendo ser madre del maíz de su chácara y gran parte para que cada año se diese y conservase. Hacianle cada año por este tiempo un sacrificio particular, en el cual preguntaban los hechiceros á la dicha Pirua, si tenía fuerza para el año siguiente; y si á los hechiceros

se les antojaba decir que no y que esa era la respuesta que daba la troj, llevaba aquel máiz a quemar a sus chacaras con ciertos ritos, y hacían otra Pirua con particulares ceremonias diciendo que la renovaban por que no pereciese la semilla del maíz; y si respondía que tenía fuerza para durar más tiempo, la dejaban hasta otro año. Esta guaca era universal deste modo; que aunque dado caso que la había en todas las casas, cada uno hacía veneración a sóla la suya, sin tener cuenta con la del vecino. Llamábanla mamazara, que quiere decir madre del maíz." (Cobo, ed. 1964, t. II, p. 215).

Los informadores de Avila indican que en la región de Huarochirí, a comienzos del siglo 17, los indios celebraban la cosecha en el momento de la fiesta de *Chaupiñamca*, la *Chaucasma*, para hacerla coincidir con la fiesta del Corpus. Danzas y cantos alegraban a *Chaupiñamca*, especialmente una danza en la cual los hombres dejaban ver su sexo (Avila, ed. 1966, 1968, Cap. 9 y 10). Un baile con "huayo", máscaras hechas con las caras cortadas de los enemigos vencidos, se relaciona con la cosecha (Avila, ed. 1966, cap. 24). A estos "huayos" se ofrecían bebidas y comidas y se transportaban en andas, presentándoles ofrendas de maíz, papas y muchas otras cosas. Durante esta fiesta se hablaba un lenguaje distinto, torciendo la boca.

Hoy día los ritos de la cosecha tienen lugar durante todo el mes de mayo, hasta que cada pueblo haya cosechado y almacenado todos los productos de sus tierras. En este mes, en todos los Andes se festejan las Cruces. En un artículo muy bello, publicado en 1943 y titulado "La fiesta de las cruces y su relación con antiguos ritos agrícolas", Federico Schwab demostró la supervivencia del antiguo rito agrario en la fiesta cristiana de la "Invención de la Cruz", celebrada el 3 de mayo en recuerdo del descubrimiento de la cruz del Cristo. Indicó cómo se practicaba este rito en la región de Huancayo y lo comparó con el rito incaico que acabamos de citar. Como no podemos describir esta ceremonia mejor que Federico Schwab, usamos sus propias palabras para detallar la fiesta actual de las cruces y analizar la supervivencia del antiguo rito andino:

"En la fiesta de la cruz de Huancayo nos llamó la atención el carácter bullicioso con que ésta se celebró y la presencia de una serie de elementos ostensiblemente relacionados con cultos precristianos. Cabe advertir que en Huancayo, así como en muchos otros pueblos del Perú, se festejan muchas cruces, hecho que revela el significado altamente local de esta fiesta. Al este de la ciudad de Huancayo y al final de una amplia alameda, la avenida Guiraldes, hay un cerro que domina los barrios adyacentes y del cual se goza un magnífico panorama de toda la ciudad y del valle del río Mantaro. Sobre este cerro, que hoy día se llama Cerro de la Libertad, se levanta una capilla. Por esto, la fiesta dedicada a esta cruz se llama la de la cruz de la Libertad. Y es ésta de la que vamos a tratar. Los organizadores de dicha fiesta son los pobladores del barrio de la Libertad que se extiende a ambos lados de la avenida Guiraldes y al pié del cerro al cual debe también su nombre. Antiguamente, dicho barrio había formado una aldea independiente.

Los preparativos de la fiesta se efectúan con muchos días de anticipación. Los participantes activos forman dos grupos que entre sí rivalizan. Hay toda una jerarquía de cargos, es decir personas que corren con los gastos correspondientes al adorno y arreglo de las respectivas secciones. Se llaman priostes, mayordomos, capataces, etc. La víspera se marcan los sitios, en la avenida Guiraldes, en que al día siguiente se fijarán los palos y se levantarán los arcos engalanados con guirnaldas de papeles multicolores y banderitas. Más tarde los mayordomos acompañados de una banda de músicos suben al cerro y sacan la cruz de la capilla para llevarla en procesión a la iglesia donde es velada hasta el dia siguiente. En la tarde de este día, toda la avenida Guiraldes se anima. Además de los arcos mencionados, las casas a ambos lados están profusamente adornados con ramas verdes y flores de papel. Delante de ellas, en fila interminable se han establecido las vianderas y cocinan comidas populares o asan anticuchos en braseros rutinarios. Largas hileras de botellas de aguardiente de uva o caña, de vino y de cerveza prometen dar a la fiesta su debida animación. En verdad, el alcohol no tarda en ejercer sus efectos. La gente despierta de su languidez; los indios, generalmente introvertidos y parcos de palabra, se liberan y se vuelven comunicativos. Su corta risa insinúa la broma. Delante de algunas casas se juntan parejas que se divierten bailando danzas populares al són de un arpa y algunos violines. La efervescencia de la fiesta va creciendo. Abajo, allí donde la avenida desemboca en la calle Real, se oyen los acordes de un banda, el estallido de cohetes. Pronto,

a todo el ancho de las alamedas aparece una multitud que acompañada por una banda de músicos y comparsas de bailarines disfrazados, regresan de la iglesia, llevando la cruz para devolverla a su sitio en la capilla del cerro. No es una procesión solemne. Los músicos tocan melodías populares que no tienen nada de litúrgico. La muchedumbre avanza con pasos cada vez más ligeros. Parece como si tuviera prisa para terminar, lo más pronto, su misión. La subida al cerro se hace casi corriendo. En la pequeña planicie delante de la capilla, la gente se aglomera, mientras los mayordomos hacen entrar la cruz al son de la música y el estallido de cohetes. En seguida, el cura aparece en la puerta y ofrece una breve oración.

Hasta ahora, la fiesta se manifestó en todo su curso, en su sentido original y pagano; la aglomeración de masas humanas; el contraste de su agitación con su vida normal y apacible; el derroche y el consumo de comida y bebida[1]. Siendo el motivo de esta fiesta la conmemoración del hallazgo de la Santa Cruz, se espera encontrar por parte de la concurrencia aquella devoción con que se suele asistir a actos religiosos. Pero al contrario, en la muchedumbre predomina cierta exaltación dionisíaca. Uno se siente trasladado a otros tiempos y la capilla y el cura con su oración parecen algo extraño entre esta masa humana reunida en la cumbre del cerro. Acentúa esta impresión la presencia de los grupos de disfrazados. Estos se componen de hombres que representan mujeres y otros que llevan únicamente máscaras de cuero blanco o negro con grandes ojos incrustados y barbas. La misión de los últimos se limita a rodear a los primeros y cuidar que nadie ose quitarles algunos de los numerosos prendedores de plata con que están adornados. Los primeros, es decir, los hombres disfrazados de mujeres, visten polleras indígenas de color negro y sobre éstas, al costado derecho, una especie de delantales ricamente bordados. Bordados son también sus mantos confeccionados de telas finas. La expresión de quietud que les dan las caretas de color carne, con

1. Acerca del concepto de la fiesta en general véase Roger Caillois, *El hombre y lo sagrado.* México, Fondo de Cultura Económica, 1942, Cap. IV, pp. 109-145. En este libro, el autor define el contenido abstracto de las manifestaciones religiosas a base de casos concretos proporcionados por la etnología.

grandes ojos pintados, aumenta el aspecto misterioso que ofrecen. Sobre la cabeza llevan sombreros de paño envueltos en velos blancos o negros. En sus manos cubiertas de guantes tienen pañuelos blancos.

Terminada la oración, las comparsas seguidas por la gente empiezan a bajar el cerro. Ya antes dijimos que dos grupos participan en la fiesta. Cada uno de ellos había levantado su árbol. Uno casi al pie del cerro y el otro algo más distante en la avenida Guiraldes. Ahora los participantes se dividen. Las comparsas disfrazadas forman un círculo alrededor del primer árbol y comienzan a bailar en su contorno para tumbarlo. Un hacha pasa de mano a mano y cada uno ejecuta algunos golpes, mientras los restantes continúan el baile. El que derriba el árbol tiene que costear la fiesta en el siguiente año. El segundo grupo baila al mismo tiempo alrededor del otro árbol.

Mientras tanto sigue la fiesta en toda su agitación a lo largo de la avenida Guiraldes. La masa se abandona a sus impulsos, se derrocha lo poco que se posée, se baila, se come y se bebe.

Este espectáculo, los elementos que acabamos de señalar, es decir su carácter agitado en sí, los bailarines disfrazados de mujeres, la danza alrededor de los árboles, de los cuales uno estaba adornado con galletas, la división en dos grupos, nos sugirió que la fiesta de la invención de la Santa Cruz debe haberse fusionado en el Perú con una fiesta autóctona anterior relacionada probablemente – ¡la presencia de los danzarines disfrazados de mujeres!– con algún rito agrícola. Ya el sentido altamente local que la fiesta tiene en el Perú habla a favor de semejante tesis. En el Perú se conoce esta fiesta generalmente con el nombre de "fiesta de las cruces". La sustitución, en el uso lingüístico, del singular por el plural es revelador. La fiesta cristiana original, es decir la conmemoración del día en que Constantino descubrió la Santa Cruz, no solamente perdió su significado concreto que, en el fondo, expresa una idea abstracta, o sea el advenimiento del cristianismo, simbolizado en la cruz, sino también su universalidad. Ya no se celebra esta Santa Cruz, símbolo del cristianismo, sino las múltiples cruces que los doctrinarios plantaron, al comenzar su obra de conversión, en los antiguos lugares sagrados de cada pueblo. Para los indios de entonces, la Cruz, no podía ser símbolo universal; más bien seguían adorando en ella sus atávicas divinidades locales. Y como

la religión de los antiguos peruanos se dividía en un sinnúmero de cultos locales, se comprende que la fiesta de la Cruz se adaptó a ellos, adquiriendo también carácter local. Así en el Perú se habla hoy día generalmente de la fiesta de las cruces.

Este cambio del sentido, este vínculo con los lugares sagrados se manifiesta igualmente en que en muchos pueblos no solamente se celebra una fiesta sino varias. Ya dijimos que la Cruz de la Libertad es sólo una de las muchas que se festejan en Huancayo. Estos pueblos se habían formado indudablemente mediante la fusión de antiguas aldeas independientes, de las cuales cada una tuvo su culto local. Puede ser que así se explica que la fiesta de las cruces, aunque parta de la fecha fijada originariamente, o sea el tres de mayo, se celebra durante todo este mes. Esta movilidad puede tener su causa en que se quiere evitar que las diferentes fiestas coincidan en un sola día. Pero también podría relacionarse con el carácter agrícola de la antigua fiesta indígena que, como veremos, se celebraba durante todo el mes de mayo.

Vamos a ver ahora, si en el caso concreto de la fiesta de las cruces de Huancayo hay elementos que afirman su relación con el antiguo aymaray. La existencia de una antigua fiesta agrícola se revela ante todo en el ambiente general que presenta la fiesta, es decir en su agitación y el derroche de sus participantes. La fiesta de la invención de la Santa Cruz instituída como día conmemorativo debería durar sólo un día. La fiesta de las cruces, en cambio, dura por lo menos tres días. Durante, tres noches se velaba, según Cobo y Acosta, la zaramama colocada en el troje. Asimismo, la decoración de las casas con ramas verdes y flores de papel, los arcos engalanados con guirnaldas y la danza alrededor de los árboles corresponden al carácter de una fiesta agrícola. Sin embargo no es fácil obtener plena seguridad acerca de la procedencia de dichos elementos. Muy bien podría tratarse de costumbres españolas que por naturaleza análoga fuesen adaptadas por los indios; pues hemos visto que las flores ocupaban un sitio predominante en la celebración de la Cruz de Mayo en España. Es también oscuro el origen de la danza alrededor de los árboles, Existen numerosos paralelos con usos semejantes practicados en las fiestas de cosecha en Europa. Por desgracia carecemos de bibliografía precisamente del folklore español, de modo que no ha sido posible aclarar este punto. Es posible que los indios hayan continuado en esta costumbre el baile llamado ayrihua, relatado por Arriaga, baile que se ejecutaba con ramas de sauce en que se colgaban muchas mazorcas de maíz. Apoya esta posibilidad una observación de Barón E. Nordenskiold[2] sobre costumbres de los indios de Tarija (Bolivia) durante la cosecha del maíz. Dicho investigador cuenta que éstos levantan un árbol en el campo y cuelgan en él mazorcas de maíz que se distinguen por su tamaño o que son gemelas. Las llaman pachamamas y creen que de ellas depende la buena cosecha. Se trata, desde luego, de las zaramamas y es probable que el término pachamama, madre tierra, o sea la deidad que entre los antiguos peruanos nos personificaba la tierra, apuntado por Nordenskiöld, se deba sólo a un malentendido. En Huancayo, uno de los árboles alrededor del cual se bailaba estaba adornado con galletas. Puede ser que los doctrineros hayan perseguido en esta región el rito de las zaramamas y que éstas fuesen sustituídas entonces por otros objetos. Pero el reemplazo de las zaramamas podría explicarse también con la extinción del sentido de todo el rito. Si las mazorcas carecen ya del sentido concreto que les da el rito, es fácil sustituirlas por cosas que tienen mayor atracción dentro de las nuevas circunstancias de la fiesta. De todos modos las analogías que existen entre el rito antiguo, la costumbre de cosecha de maíz observada en Bolivia y la danza alrededor del árbol en la fiesta de las cruces sugieren la evidencia de relaciones entre la última fiesta y la antigua de la cosecha del maíz.

Otro factor que se destacó por su aspecto extraño en la fiesta de la Cruz de la Libertad de Huancayo, eran los bailarines disfrazados de mujeres. Hemos mostrado que los antiguos peruanos personificaban las fuerzas que fomentan el crecimiento del maíz en forma de muñecas hechas del mismo maíz y vestidas con toda la indumentaria de la mujer aborigen. Entre las muchas danzas y bailarines que describen los cronistas no hay ninguna que podría semejarse a aquellos que toman parte en la fiesta de las cruces. Este hecho nos induce a creer que debe tratarse de una forma posterior a la Conquista. Perseguidas las

2. Barón E. Nordenskiöld, "Travel on the Boundaries of Bolivia and Argentina", *The Geographic Journal*, XXI (1903), pp. 517, 518 (citado por Frazer).

mamazaras, ¿Acaso los indios empezaron a representarlos, personificándolos en personas humanas, es decir, en mujeres? Actualmente estas comparsas intervienen también en otras fiestas. Así aparecen en el departamento de Puno, ejecutando la danza llamada Puli-puli, cuyo significado no hemos podido determinar. Es interesante que el Dr. Emilio Romero[3], al describir esta danza, opina que ésta debe estar en relación con ritos agrícolas: "Esta danza la bailan grupos de indios vestidos con polleras de delgadas telas de algodón que cuelgan desde la cintura hasta los pies. Llevan una chaquetilla bordada de colores y en la cabeza un enorme sombrero cargado de plumaje de aves raras, espejitos y cintas multicolores. Este baile lo ejecutan dando vueltas en rueda, y los danzarines tocan al mismo tiempo la quena, grande y chillona, de broncos sones monótonos que terminan en aullidos. Los indios dan varias vueltas en círculo y luego cambian la dirección de la vuelta en otro sentido. Así bailan horas largas, con la misma música y la misma figura. Es un baile monótono, cansado y grotesco. Tal vez signifique la alegría de las cosechas y el sombrero cargado de adornos sea un símbolo de la tierra cubierta de todas sus galas. La pollera del indio acaso signifique la fecundidad de la tierra. Hemos visto en algunas de estas danzas tomar parte a las mujeres, lo cual nos hace presumir que ellas tengan su origen en la alegría de las cosechas y con las cuales llevan ofrendas a la madre naturaleza. Probablemente la influencia española puso espejitos en los sombreros y cintas multicolores, cuando en su origen esta danza debió tener plumas de aves extrañas, flores y ramas: pues los sombreros parecen arbustos cargados de frutos y flores. Esta danza sin tener el sentido de la anterior ni la riqueza mímica de la de los chukilas, ofrece interés porque parece simbolizar las labores de la agricultura: "José N. Beltrán[4] apunta la misma danza observada en la provincia de Melgar del departamento de Puno. Según él, los bailarines disfrazados de mujeres están acompañados de "viejos" a modo de capataces. Respecto a estos últimos dice: "Hay dos clases de viejos: unos usan vestidos multicolores, con máscaras de cara de diablo,

3. Emilio Romero. *Monografía del Departamento de Puno,* Lima, 1928, pp. 207-208.

4. José N. Beltrán. *Estampas indias,* Cuzco, H.G. Rozas Suc., 1941, p. 101.

grandes penachos de lana de llama en sus cabezas y bastones: bailan por delante del grupo. Otros visten totalmente con un pellejo negro, que simula pelambre de oso, llamado "uncumari", el cual está provisto de un lazo, que, introduciéndose por en medio de la gente, coge con la cuerda indicada a los chiquillos, pretendiendo arrastrarlos trás los danzarines."

"Otra descripción de bailarines disfrazados de mujeres la hemos encontrado en la monografía de la villa de Paca, provincia de Jauja, de Juan Segundo Salguero[5]. En Paca, estos danzarines bailan en la fiesta del Niño que se celebra en este pueblo el 1º de enero de cada año. Los bailarines de Paca coinciden exactamente con los de Huancayo, cosa natural porque ambas villas están situadas en el valle del Mantaro, dentro del antiguo dominio de los indios huanca. "Los bailarines llevan una careta de hilo de metal finamente tejida, con los perfiles propios de una mujer y hasta con los colores saltantes de la mejilla: el resto de la vestimenta es exactamente igual a la que usa la "mujer del centro" (sombrero, monillo, lliclla, mantilla)."

A esto danzarines llaman "las viejas". Este hecho merece consideración, porque parece relacionarse con la danza de los Puli-Puli descrita por el señor Beltrán, en la que figuran "los viejos". Ahora bien, Frazer[6] ofrece abundante material sobre una costumbre muy difundida en toda Europa. Hay muchas variaciones de ésta, pero su idea fundamental consiste en personificar los espíritus de los cereales en la persona de un viejo o de una vieja. A veces se personifican también en el campesino mismo que corta el último trigo del campo que están cosechando; y a este campesino o campesina lo llaman "viejo" o "vieja" respectivamente. Estas analogías nos inducen a considerar la posibilidad de que esta danza fuera traída por los colonos españoles junto con el cultivo del trigo. Por tratarse de una costumbre basada en el mismo complejo de ideas que el rito de las mamazaras, la costumbre española y el rito peruano podrían haberse fusionado en el curso del tiempo, dando origen a una nueva forma de mezcla. Sin embargo, no debe rechazarse

5. Juan Segundo Salguero, "La Villa de Paca", *Ensayos geográficos,* T. II, dirig. por Javier Pulgar. Lima, Universidad Católica del Perú, 1939, p. 40.

6. J.G. Frazer, Ob. Cit., pp. 131-170.

de hecho la posibilidad de que se trate de una costumbre de origen indígena, a la cual los españoles diesen posteriormente el nombre de su propia costumbre, en virtud de la semejanza entre ambos."

Otro indicio de que la fiesta de la Cruz se fusionó en el Perú con antiguos ritos de cosecha, se hace manifiesto en las ceremonias con que se celebra dicha fiesta en Huancavelica. Sergio Quijada Jara[7], en su estudio de dicha fiesta, hace referencia a las "mayorías que por lo general son solteras y que llevan cirios, hualljas, y flores para la Cruz". Por lo demás, la fiesta de la Cruz de Huancavelica parece bastante depurada de influencias precristianas. Sin embargo, la función de mujeres en cargos importantes constituye quizás el último resto de antiguos ritos en las que las mujeres como personificación de fuerzas de la naturaleza desempeñó un papel primordial.

En la fiesta de la Cruz de Huancayo no hemos podido comprobar, que los participantes tienen o no conciencia clara del contenido ritual de las ceremonias. Nos inclinamos a creer que más bien supervive un oscuro sentimiento de lo misterioso; sentimiento que varía en sus matices según el grado de ilustración que tiene el indio o el mestizo. Por otro lado, el rito de las mamazaras y el pensamiento mágico subsisten aún en toda su integridad en ciertas regiones del Perú. Antonio Jara S.[8] en su monografía de la provincia de Quispicanchis, departamento del Cuzco, lo relata del siguiente modo: "La mamasara o "maíz madre" se distingue de las demás por su tamaño y por el de sus granos; a ésta los indios suelen vestirla a manera de muñecas con culis y una pequeña lliclla, prendida con alfileres polícromos; conservando el choclo en su propio tallo. La mamasara, como su nombre indica, es, considerada como "madre del maíz" que tiene virtud de engendrar y procrear ese alimento en abundancia. Por tales razones, los indios, una vez concluído el sara tipiy, se dedican a bailar portando, cada uno una saramama, bebiendo y cantando hasta que, al último, las mamasaras son colocadas con mucha reverencia en los montones de maíz y luego en los huachos o surcos de los "tendalillos", para después ser colocadas, todavía con mayor respeto, en las pirhuas o taqques que servirán de almacenes, hasta la época de la siembra, en la cual el "maíz madre" es desgranado o hecho muju chasca (asemillado) y por fin enterrado en el surco fértil a los sones de las famosas huancas y jarahuis, cánticos melancólicos y tristones con los que piden a la tierra lo mismo que al cielo, a la lluvia, etc. les prodiguen sus bondades." En esta relación es interesante observar que en la esfera religiosa se conservó hasta estos días precisamente el complejo mágico que corresponde a la capa más primitiva de la cultura aborigen, mientras que las formas superiores, como el culto al Sol, etc., desaparecieron con la adopción del cristianismo. Este hecho se debe a que las creencias mágicas ocupan un plano especial, independiente de la religión por lo demás practicada. Así se explica la profunda raigambre que tiene costumbres y supersticiones de esta naturaleza.

Finalmente algunas palabras sobre la división en dos grupos que observamos en los integrantes de la fiesta de las cruces de Huancayo. Este fenómeno constituye indudablemente la supervivencia de una institución por lo demás muy general en toda el área andina del Perú y de Bolivia. Esta institución dividía a los pueblos en dos partes llamados respectivamente Hurin-saya y Hanan-saya[9]. No es este el lugar para extendernos en detalles sobre el significado de esta división Basta señalar que la existencia de los dos grupos en la fiesta de la Cruz de la Libertad indica que los pobladores establecidos al pié del Cerro, en el barrio llamado hoy de la Libertad, formaron originariamente una aldea independiente, dividida en dos partes.

Concluimos este estudio con algunas palabras sobre una institución indígena que es digna de un trabajo especial. Nos referimos a los cargos, es decir, la participación voluntaria del indio o del mestizo en la organización y, sobre todo, en los gastos de las fiestas, ya sean religiosas o profanas. Ya dijimos que de estos cargos hay toda una jerarquía; y el indio no teme desembolsos, por más grandes que fueren, para cumplir con el cargo que se le encomendó. Creemos que también esta costum-

7. Sergio Quijada Jara, "Del Folklore Huancavelicano. Fiestas de las Cruces". *El Comercio*, Lima, 30 de junio de 1943 (Edición de la Tarde).

8. A. Antonio Jara S. *Quispicanchis*. Cuzco, H.G. Rozas Suc., 1941, p. 127.

9. Ricardo L. Latcham. *Los Incas, sus orígenes y sus ayllus*. Santiago, 1928, pp. 193 y ss.

bre revela que supervive todavía en el indígena el sentido original de la fiesta. En la institución de los cargos perduran probablemente las antiguas cofradías religiosas que ejecutaban las grandes danzas rituales y que organizaban las ceremonias tribales."

En 1984, en Chosica, el mes de mayo es todavía el mes de las cruces. La cruz de San José, que domina la pequeña ciudad, es iluminada de noche por una luz de neón. El primer domingo de este mes la luz se apaga, la cruz es bajada rodeada de una pequeña procesión y depositada en la casa del *mayordomo,* encargado para este año de pintarla de verde. El verde es el color de las cruces, explica Enriqueta que tiene ocho años y cuya abuela desde hace cuarenta años se encarga de "vestir" la cruz. El penúltimo domingo de mayo la cruz es vestida con tres suntuosas telas y transportada a la Iglesia. El último domingo del mes es designado un nuevo mayordomo que se encargará de la cruz durante el próximo año. Se celebra una gran misa, la cruz sale de la Iglesia en procesión y antes de volver a subirla a la cima, se le quita sus adornos de fiesta y se la reviste con tres telas más simples. La procesión que acompaña a la cruz hasta la cumbre es muy importante, todos los chosicanos dicen que quisieran subir. Efectivamente, muchos suben al son de la música y alrededor de las seis de la tarde, al atardecer, la cruz brilla nuevamente. Mucha gente regresa para no caminar de noche, pero otros se quedan a bailar en el cerro. Alrededor de las once se escucha la música que baja del cerro y pasa por la ciudad, acompañando a los *mayordomos* a sus casas.

"Aquí ya nadie dice que la fiesta de las cruces está vinculada con la de la cosecha, pero en las alturas sí", dice la abuela de Enriqueta. "Aquí es más la competición de quién pagará más para adornar la cruz y ofrecerle dinero". "Las cruces están a cargo de asociaciones", dice "pero a veces es un particular quien levanta una cruz, para "pagar", sin duda alguna, para cumplir con una promesa. Hay una cruz que acaba de ser levantada por un canceroso que fue a ver los *maestros* de la costa norte, en Chiclayo, y que regresó curado."

En Vitarte, 20 kilómetros más abajo, hacia Lima, un programa de radio había organizado una reunión de migrantes de Huancavelica. En un terreno de fútbol se reunieron los danzantes de tijeras, los diablos de la región del centro. Había mucha gente, todos serranos. Delante de un estrado donde saltaban los danzantes, había una vieja camioneta de los años cincuenta, cubierta con ají y yuca. Es la fiesta de las cruces, pero es también la de la cosecha, dice una mujer, y este año es bueno.

Actualmente en Lima, luego de realizada una invasión de terrenos por migrantes, en el mes de mayo los miembros del nuevo pueblo joven levantan una cruz en el cerro más cercano, lo que representa su unidad.

INTERPRETACIONES

Las informaciones de los cronistas y de los etnólogos permiten aclarar el significado de las imágenes mochicas. La escena publicada por Donnan (fig. 165) puede ser comparada con los ritos de la *mamazara.* Hay que notar que en la iconografía mochica las *illas,* los espíritus de la cosecha son seres masculinos y subrayar el hecho de que son los hombres los que aparecen en la ceremonia de la cosecha. Una vez más las mujeres no desempeñan en los mitos y en los ritos mochicas el importante papel que asumen en las ceremonias descritas por los informadores de Avila.

En 1979 comparamos las creencias relativas al viaje por el otro mundo, que debían efectuar las almas de los muertos, con algunas representaciones mochicas. Los agricultores andinos dejan restos de la cosecha a pequeños roedores y loros, como prueba de su generosidad. Durante la travesía en el otro mundo, estos animales vendrán a atestiguar el buen comportamiento del muerto. Las representaciones de roedores y loros que comen plantas cultivadas pueden relacionarse con los ritos de la cosecha que es cuando se les deja granos y no se les espanta, a diferencia de cualquier otro momento del año (fig. 169).

Las representaciones de bailes con máscaras hechas con las caras cortadas de los que amenazan el orden, pueden compararse con el baile de los "huayo" de Huarochirí (fig. 164, 31-32, Cap. 2).

Las representaciones mochicas y las interpretaciones que podemos proponer con ayuda de las informaciones etno-históricas y etnológicas, permiten aclarar ciertos gestos rituales actuales. La danza alrededor de un árbol y el color obligatoriamente verde de las cruces se explica si se tiene en cuenta el hecho de que los antepasados se consideraban como nuevos brotes, árboles de origen de nuevas generaciones. Un antepasado-árbol, un *mallqui,* figura en la parte superior de la escena de rebelión de los objetos, en la cual se restablece el orden (Cap. 8A, fig. 147). El árbol y las cruces, son los *mallquis,* los antepasados. Esta asociación pudo establecerse en parte porque las cruces son de madera, como los árboles, y se elevan como troncos con dos ramas y

en parte porque los sacerdotes colocaban cruces en los lugares sagrados de los indígenas, las *huacas*, residencias de los ancestros. Es efectivamente bajo la forma de cruces que los niños de Chusqui dibujaron los *Wamanis*, los ancestros, para Billie Jean Isbell (1978, fig. 8). Los paños ofrecidos a las cruces, los ornamentos de plata, son el equivalente de las preciosas ofrendas de textiles depositadas con los cuerpos de los antepasados, antes y después de la conquista. Las vestimentas de las cruces, cambiadas seis meses después de la fiestas del mes de mayo, recuerdan la antigua costumbre de ofrecer las vestimentas y los ornamentos a los difuntos, seis meses después de su entierro. Seis meses después de la fiesta de las cruces, en noviembre, se celebra el regreso de los difuntos. Se los recibe con ofrendas de comidas y ciervos cazados en su honor. De acuerdo a Guamán Poma de Ayala los ritos de duelo se prolongaban por dos años, y cada seis meses se presentaban nuevas ofrendas a los difuntos (Cap. 7, 8, fig. 153-156).

Los ritos del tercer mes del tiempo frío y húmedo parecen corresponder a los últimos ritos de duelo, las celebraciones del culto a los ancestros que permiten aprovechar de su legado, la cosecha. El lenguaje torcido, "al revés", hablado en Huarochirí debía ser el de los difuntos en el otro mundo. Los hombres difrazados de mujeres o los viejos que se comportan de una manera inversa a la normal deben ser relacionados con los ritos de inversión celebrados en los momentos de conexión con el otro mundo.

Estudiar las continuidades no significa ser insensible a la historia, y negarse a ver los cambios. Lo que tratamos de reconstituir, a través del estudio de los textos que tratan sobre mitos y ritos andinos del siglo 16 hasta nuestros días, es la ideología andina como reflejo de las transformaciones socio-económicas que marcaron la historia de los hombres en los Andes. No es sólo la reconstrucción de la cultura mochica lo que nos interesa hoy, sino las claves que esta reconstrucción podría ofrecer para comprender la cultura andina que se desarrolla actualmente. A pesar de la imagen que se tiene, de los arqueólogos, no es el mundo de los muertos el que nos fascina, sino el de los vivos.

10. LA REPRODUCCION

Reaparición de las pléyades y solsticio de invierno

LAS ESCENAS DE "ALUMBRAMIENTO"

DATOS ETNOHISTORICOS Y ETNOGRAFICOS

Molina menciona que el comienzo del año en los Andes se celebraba con los ritos del *Inti raymi* durante el mes de mayo:

> "Y comenzaron a contar el año mediado Mayo, dia mas o menos, a primero día de la luna, el cual mes del principio del año llamaban "hacicayllusque", en el cual hacían ceremonias siguientes, llamadas intip raymi, que quiere decir "fiestas del sol". (Molina ed. 1959, p. 33-34).

El *Inti Raymi*, la fiesta del sol, corresponde según Guamán Poma de Ayala, al mes de junio.

> "Junio. Cuzqui Quilla; este mes, hacían la moderada fiesta del Inty Raymi; y se gastaba mucho en ello, y sacrificaban al sol y enterraba al sacrificio llamado capacocha, que enterraban a los niños inocentes, quinientos, y mucho oro y plata y mullo y en este dicho mes en todo el reino los dichos corregidores tocricoc o jueces, michoc, toman cuenta a los dichos indios de cada casa de lo que tienen de sus haciendas, y comidas hasta yuyos, yerbas secas, y llipta, y leña, paja, y de todo lo que deben y alimento de las mujeres como de los hombres para su mantenimiento, hasta verle cada casa si crían conejos y patos, y si tiene ganados. Acabada esta dicha visita, la otra visita tornan a hacerla otra visita en el mes de diciembre, otro tanto a los oficiales y a los comunes indios de este reino, para que en el reino ayga abundancia de comida para que se sustenten unos y otros, así pobres como ricos, han de comer todos; y los huér-

fanos nunca parecían de comida, porque tenían sus sementeras y les sembraban sus ayllos de su parcialidad." (Guamán Poma de Ayala ed. 1980, p. 175).

Calancha nos indica que la constelación que permitía contar el año era la de las cabrillas (ed. 1974-82, p. 835). Las cabrillas comienzan a ser visibles al finalizar el mes de junio*. El sol emprende su curso del norte al sur en el momento del solsticio del tiempo frío. Es también el mes de la reaparición de las pléyades y del solsticio de invierno, el primer mes de la estación seca, la época del reposo de la tierra. Este mes puede ser considerado como el de un renacimiento. Aún en nuestros días en el mes de junio los indígenas se desean un buen *huata* (año). La relación entre el ciclo de las pléyades y el del año es todavía más fuerte en la Amazonía, donde los Napu Runa del alto Napo cuentan: "El grupito de estrellas que llamamos *Wata-wawa* (Wawa/niño) nos sirve para contar los años. Desaparece del cielo en el mes de mayo por el lado donde el sol se oculta (oeste). Cerca de la San Juan reaparecen como niños, del lado donde el sol sale. Cuando salen de nuevo, hace mucho frío. Al amanecer se las ve juntitas como una bolita blanca sobre el monte. Cada día suben más alto, hasta llegar encima de nuestras cabezas. Gracias a este grupito de estrellas nuestros antepasados aprendieron a contar los años, pues aparecen cada año para anunciar el verano y desaparecen en mayo, pero no por mucho tiempo; vuelven a salir alrededor de "San Juan". Con los juegos de Carnaval nos despedimos de *Wata-mama*, la madre del año, porque ya es año viejo. El mismo se renueva y se hace niño". (Mercier 1979, p. 46).

El ritual del fin del mes de mayo marca entonces el comienzo de un nuevo ciclo, el renacimiento, y los jóvenes iniciados a fines de noviembre son reconocidos como adultos, es el fin de los ritos de iniciación.

Hemos visto que según Guamán Poma de Ayala, los ritos del solsticio de invierno se parecen a los del solsticio de verano (Cap. 4A, B). Molina indica que los incas subían a las cimas del este. Hoy día al comienzo de junio, se celebra la fiesta del Corpus, especialmente en la región de Ocongate; es la famosa procesión del Señor de *Qoyllur Riti* (Gow 1974, Gispert-Sauch Colls 1979).

La actual fiesta del Señor de *Qoyllur Riti*, la estrella de las nieves, es la fiesta de un niño. Bajo su aspecto católico, esta fiesta data del siglo 18, pero bajo su aspecto andino es mucho más antigua y nos parece ligada a los ritos del nacimiento del año y del sol. Muchas veces ha sido descrita por diferentes etnólogos y es suficiente destacar los detalles que nos permiten relacionarla con los antiguos ritos que marcan el inicio de un nuevo ciclo.

*** Las cabrillas y las pléyades son dos grupos de estrellas muy cercanos el uno del otro.**

En ocasión del Corpus, un niño y un Cristo niño son celebrados en una cima, hacia el este, la región del origen. En el lugar llamado *Sinakara*, lugar desolado, desierto, donde no existe nada, se reunen todos los miembros de la sociedad andina. Los jóvenes *Pauluchas*, cubiertos con un manto de lana de alpaca, máscaras como las de los pastores, un látigo y hablando con una voz de falsete parecida a la de los camélidos, representan a la gente de las alturas. Asimismo, los *Qollas*, que llevan mantas de lana de vicuña y pieles de camélidos en la espalda, representan a la gente del Altiplano. Los *Chunchos* o *Wari-chunchos* representan a la gente de la tierras bajas, los agricultores de los valles fértiles. Entre estos diferentes grupos circulan los *Ukukus*, los osos o los hijos del oso, los mestizos que siembran el desorden con sus látigos, en lugar de hacer reinar el orden (Cap. 4A).

El "juego" de las casas o de las piedras es uno de los primeros actos rituales de esta ceremonia; consiste en vender y comprar lo que los habitantes de la región poseen o desean. La compra y la venta se hace por medio de dinero ficticio, pero se efectúa muy seria y honestamente. El resultado de las transacciones es depositado a los pies de una virgen. El juego es la expresión de los deseos más profundos de los que participan en la ceremonia. Estos deseos se realizarán en el transcurso del año, si el juego fue hecho con fe y sinceridad. Nos parece que el juego de las casas corresponde a nuestro intercambio de regalos y nuestros augurios de felicidad en navidad y año nuevo, ritos que marcan el comienzo de un nuevo ciclo en el momento del solsticio de invierno en el hemisferio norte. Los diferentes grupos que representan a la sociedad andina actual suben a la cima del nevado y cortan bloques de hielo que bajan en sus hombros. El agua de deshielo de estos bolques será conservada, servirá para curar a los enfermos, para devolverles a la vida, hacerlos renacer. La ceremonia actual integra partes de:

a) Los antiguos ritos de iniciación: la carrera y los actos de sumisión a los mayores (Cap. 4A) los ritos de intercambios (Cap. 4B).

b) los ritos de propiciación: el combate (Cap. 5) entre la gente de arriba y la gente de abajo, en el cual participan los mestizos, bajo sus aspectos de *Pauluchas*, de *Qollas*, de *Wari-Chunchos* y de *Ukukus* (Cap. 11).

La ceremonia del *Inti Raymi*, la fiesta del sol en el momento del solsticio de junio, marca el fin de los ritos del mes del renacimiento. Esta fiesta hoy en día, en el Cuzco se celebra en gran parte para el turismo, pero cuando asistíamos a ella en 1972, lo que nos sorprendía en las ruinas de Sacsayhuamán no era el espectáculo filmado y jugado por actores profesionales frente a un grupo de turistas, sino la muchedumbre venida de todo el sur del Perú que se apiñaba en toda la fortaleza para celebrar al *Inti Raymi*. En la misma época asistimos en Tres Cruces, junto con unos cuarenta comuneros venidos de diferentes comunidades, a la salida del sol. El espectáculo era de por sí majestuoso, pero su valor para los agricultores residía en la posibilidad de preveer cómo sería el año que empezaba, según cómo "bailaba" el sol al nacer. Se puede notar que en pueblos como Eten en la costa norte en junio se celebra un "niño Dios" recién nacido (comunicación personal de Carlos Elera, León Barandiarán).

DATOS ICONOGRAFICOS

Hemos visto que las carreras que figuran en los huacos mochicas debían corresponder a la carrera ritual que marca el fin de los ritos de iniciación y el comienzo de los ritos solsticiales (Cap. 4A). Hemos visto también que las representaciones de ofrendas de niños podían ilustrar las *Capacocha* celebrados en el momento de los solsticios (Cap. 4B). Otras escenas complejas parecen estar ligadas a los ritos del renacimiento.

En 1979, en Vancouver, Alan Sawyer nos dio acceso a su colección de fotos y dibujos de huacos mochicas. Entre las escenas complejas, sólo una nos era desconocida (fig. 172). Lo que llama primero la atención en esta representación compleja, es una especie de escalera, y la presencia de arañas. Sabemos que las escaleras de cuerdas o de madera sirven para hacer pasar a los difuntos de un mundo a otro (Cap. 7A, Harris 1982). Es también una escalera de cuerda la que permite a los ancestros míticos de la Amazonía subir de la tierra al cielo, especialmente en los mitos de los Napu-Runas. Los niños *Wata* suben al cielo con ayuda de una escalera de cuerda. Una escalera de madera permite al chamán araucano comunicarse con el mundo de los ancestros (Metraux 1967). La presencia de la escalera en la escena mochica indica que ella representa un rito de pasaje de un mundo al otro. Los ancestros que suben en esta escalera son el ancestro radiante, el búho mítico y el ancestro de cinturón de serpiente acompañado por el perro y la iguana mítica. Estos ancestros pasan del mundo de abajo al mundo de arriba, del mundo invisible al mundo visible, nacen o renacen. A esta escena de pasaje de los ancestros de un mundo al otro

se asocia una escena de combate entre el mellizo de cinturón de serpiente acompañado por el perro y la iguana mítica (fig. 171, 173, 174). Vimos que este ancestro mítico fue transportado a las islas guaneras junto con los sacrificios (Cap. 6A, B, fig. 107); también vimos (Cap. 7, fig. 128, 129) que este ancestro mítico perdió sus fuerzas y entró al otro mundo en el momento del equinoccio de marzo. Durante los meses de la estación fría y húmeda como los difuntos, había pasado por el otro mundo y los juegos habían permitido saber cómo se efectuó su viaje de regreso al origen (Cap. 8B, fig. 157). No estaba presente en la escena de rebelión (Cap. 8A, fig. 147) donde se encontraban el búho mítico, la mujer mítica y el ancestro radiante. Para volver a renacer, subir la escalera o el puente de cuerdas, vemos que debe enfrentarse a un monstruo en parte pez en parte felino con largos cuernos. Este monstruo debe jugar en el otro mundo el mismo papel que el monstruo "ciervo serpiente jaguar" en este mundo, manifestarse en los momentos de cambios, de pasaje de un tiempo al otro, de un mundo al otro (Cap. 16).

Al comienzo del tiempo frío y seco deben corresponder escenas dibujadas por v.d. Steinen y publicadas por Kutscher en 1950 y 1954. Representan el ancestro radiante y el búho resplandeciente transportados triunfalmente en literas (fig. 176, 195, 196).

La ceremonia del renacimiento del sol, del trueno y de las pléyades se celebraba cada año en el momento del solsticio de junio. Sin embargo, en ocasión de cada nacimiento, eran celebrados ritos similares a nivel familiar y es con un rito de pasaje individual que hay que relacionar las representaciones de mujeres que dan a luz (fig. 177).

11. LA PROPICIACION DEL MUNDO SALVAJE

EL "COMBATE" DE LA ESTACION SECA

DATOS ETNOHISTORICOS Y ETNOLOGICOS

Las informaciones de los cronistas aclaran poco el sentido de los ritos del mes que sigue al del solsticio de invierno. Molina relata que después del *Inti Raymi*, los incas se preocupaban por el sistema de irrigación:

> Al mes de junio llamaban Cuay, por otro nombre Chachuarhuay; sólo se ocupaban en regar las chacras y aderezar las acequias y llevar las aguas para sembrar. (Molina, ed. 1959, p. 41-42).

Guamán Poma de Ayala indica que se repartían tierras a los pobres:

> "249 (251) Julio. Chacra Conaruy; que en este mes visitaban las dichas sementeras, y chacaras, y repartían a los pobres de las dichas chacaras que sobraban las dichas baldías y realengas las sembraban para la comunidad y sapci, en este mes sacrificaban con otros cien carneros de color de yauarchunbe, los quedaban en la plaza pública y con mil cuyes blancos; este sacrificio lo hacían para que no dañase al sol ni las aguas a las dichas comidas y sementeras y chácaras. Este mes, primero comienzan a sembrar la comida en los Andes y entran las nubes a la sierra, y limpian las chácaras y llevan estiércoles y amojonan cada uno lo que es suyo desde sus antepasados y de sus padres. Y en este mes entra y comienza mejor temple, pero anda pestilencia en los grandes y ricos y en las mujeres salud de niños: entra pestilencia en los ganados, y se mueren muchos de carachi, si no les curan los pastores en este reino" (Guamán Poma de Ayala, ed. 1980, p. 175).

Hoy en día se celebra después del solsticio de invierno la fiesta de San Pedro y San Juan. San Pedro es el patrón de los pescadores y San Juan, con San Lucas, San Marcos y Santa Inés, son los patrones de los pastores que crían animales venidos de España, vacas, caballos, carneros, mulas y cabras.

También en estas fiestas se pueden observar combates rituales (Hartmann, 1972, 1978) que suelen tomar el aspecto de la representación de la conquista, una pelea entre indígenas y españoles.

En este mes las tierras descansan, es tiempo frío y seco, los animales de los pastores pueden entrar en los campos sin cultivo. Los animales salvajes también se acercan a las tierras que fueron cultivadas, bajando de las alturas a los valles y a las lomas costeñas. Este tiempo del año puede haber sido dedicado anteriormente a las actividades de caza y pesca. Estas actividades se relacionan con el mundo salvaje clasificado como *hurin* y opuesto al mundo domesticado clasificado como *hanan*. Las actividades de caza y pesca pueden haber sido consideradas como un combate entre el mundo *hanan* y el mundo *hurin*. Hay que notar que después de la conquista los españoles son percibidos por los indígenas como seres del mundo *hurin*, Guamán Poma de Ayala coloca a España abajo en el mundo *hurin* y las Indias arriba en el mundo *hanan* (ed. 1936, p. 42). De hecho el mundo de abajo, o del interior, donde se encuentra el dueño de la vida y de la muerte, es el mundo amenazante, donde se localizan los poderes que dominan los indígenas. Los españoles pueden haber sido confundidos con los representantes del dueño de la vida y la muerte, de hecho fueron llamados como él, *Viracocha*. Los españoles llegaron de la región del oeste donde se puede comunicar con el mundo de abajo, además con animales extraños, no domesticados en los Andes. Es posible que la actual forma del combate de la estación seca, la representación de la conquista, sea una forma de mantener el combate entre el mundo *hurin* salvaje y el mundo *hanan* domesticado.

Vimos que el combate de la estación húmeda se daba entre las dos partes de la sociedad, los bandos de *hanan* y *hurin* con el fin de propiciar las plantas y los animales domesticados en los Andes. Es posible que el combate de la estación seca tenga como fin el propiciar las plantas y los animales salvajes y actualmente los que fueron traídos por los españoles. En tal caso parte de las escenas de "combate" que figuran en la iconografía mochica deberían representar el ritual de la estación seca (fig. 178, 179a, b).

12. EL SACRIFICIO
Pasaje del sol por el nadir

EL SACRIFICIO DE LA ESTACION SECA

DATOS ETNOHISTORICOS Y ETNOLOGICOS

Si los mitos y los ritos del tiempo frío y seco son opuestos y complementarias a los del tiempo cálido y húmedo, después de las carreras y de los combates tendrían lugar sacrificios a los ancestros que deberían ser celebrados en el momento del pasaje del sol al nadir, correspondientes a los del pasaje del sol al cenit (Cap. 6A). Según Molina:

> "...en este mes hacían las fiestas del yahuaira, y en ella pedían al Hacedor que todas las comidas acudiesen y produjesen bien en aquél año y que fuese próspero; porque en este mes sembraban, y en el cual hacían las ceremonias siguientes:
>
> Los tarpuntaes, que es una gente como sacerdotes, tenían cuidado de ayunar desde que sembraban el máiz hasta que salía de la tierra como un dedo de alto; y en este tiempo no se juntaban con sus mujeres, y asimismo ayunaban sus mujeres e hijos destos. No comían en este tiempo más que maíz cocido y yerbas, y así no bebían chicha sino turbia, que llamaban concho, ni usaban coca en este tiempo. Traían un poco de maíz crudo en las chuspas que se ponían en la boca; y asimismo toda la gente popular hacía la fiesta llamada Ilhuayra, porque así se llama el canto que se hacía pidiendo al Hacedor les diese buen año. Y ésta hacían, vestidos con unas camisetas coloradas hasta los pies, sin mantas; salían a beber y bailar a Aucaypata, a donde llaman agora los españoles Lima-pampa, que es abajo de Santo Domingo; y allí los sacerdotes del Hacedor quemaban por la mañana un carnero blanco, y maíz, y coca y plumas de pájaros de colores de mullo, que es concha de la mar, como dicho ésta, rogando al Hacedor diese buen año, pues de nada había críado todas las cosas y dádoles ser, tuviese por bien de darles buen año. Y asimismo, a los sacerdotes del Sol, llamados tarpuntaes, y a los sacerdotes del Trueno, les daban deste sacrificio para que lo hiciese como ellos, rogando al Sol calentase para que se criasen las comidas y al trueno llamado chuqui yllapa que enviase sus aguas con que se criase y no enviase granizo, los cuales sacrificios acabados se iban los labradores a sus labranzas y los cortesanos a casa del señor Inca, hasta que el mes que en su lengua llamaban quispe, acababa. (Molina ed. 1959, p. 42-44).

Guamán Poma de Ayala anota, a propósito de los ritos del mes de agosto, el mes del pasaje del sol al nadir:

> "Agosto. Chacrayapuy quilla, que si este mes entran a trabajar, aran y rompen tierras simples para sembrar maíz, en este mes sacrificaban en los ídolos, uacas, pobres de este reino con lo que podían, con cuyes, y mullo, y zanco, y chicha, y carneros, algunos ofrecían en cada pueblo a sus ídolos con sus hijos o hijas que esto cada uno nomás daba en un año, y lo daba a quien le venía de darle el hijo a la guaca y se lo enterraban vivo; el quien lo daba su hijo iba llorando. Esto tenía en todo el reino en este mes hacen haylle, y mucha fiesta de la labrnaza el Inga y en todo el reino, y beben en la minga y comen y cantan haylli y aymaran, cada uno su natural haylli; y se convidan comen y beben en lugar de paga; y comienzan a sembrar el maíz hasta el mes de enero, conforme el relojo y ruedo del sol y del temple de la tierra, si es yunga tarde, si es sierra tamprano, como conviene; e este mes hay gran falta de yuyos y mucha carne y poca fruta (Guamán Poma de Ayala, ed. 1980, p. 175).

Actualmente en el mes de agosto, al igual que en el mes de febrero según dicen los indígenas, la tierra se abre y pide sacrificios, ofrendas. Los sacrificios de la estación húmeda tenían como fin pagar a los ancestros mayores para asegurar la reproducción del mundo doméstico. Los sacrificios de la estación seca deberían tener como fin pagar a los ancestros menores para asegurar la reproducción del mundo salvaje. Los ritos del mes del pasaje del sol al nadir son celebrados con ocasión de la fiesta de Santiago y de las Fiestas Patrias (Fuenzalida 1980). A nivel colectivo se organizan corridas (Verger 1945, Arguedas 1941) que son organizadas también en febrero. La corrida andina, la

Yawar Fiesta, la "fiesta de sangre", debe reemplazar al antiguo sacrificio. En realidad, no es el toro el que debe morir sino el torero que debe ser herido y pasar al otro mundo (Rodrigo Montoya,comunicación personal).

El toro es un *Amaru*, un ser mítico que anuncia en este mundo el cambio, el pasaje de un tiempo al otro, de un orden al otro, es el "ciervo-serpiente-jaguar" de las imágenes mochicas (Cap. 16). El toro de la Yawar Fiesta andina surge del mundo del interior, del cerro o la laguna; no es un simple toro salvaje sino un "toro-condór", un animal compuesto (Muñoz 1984). La aparición del *Amaru* indica un cambio. De hecho los ritos del pasaje del sol al nadir marcan cambios; se pasa del tiempo frío al tiempo caliente, del reposo a la actividad de la tierra.

A nivel familiar, los habitantes de las comunidades de Ayacucho, pagan al *Wamani*, las familias de pastores celebran la "marca" de los animales de origen español, la *herranza* (fig. 180, Arguedas 1958, Mendizábal 1963-64, Quispe 1969, Palomino 1984, Isbell 1978, Stasny 1981, Acha Kutscher 1984 y otros). La sangre de los animales es derramada y los ritos tienden a asegurar su multiplicación. Las ofrendas al *Wamani* son presentadas en las cimas de los cerros, en presencia de los famosos retablos "Sanmarcos", pintados de rojo, color de la sangre del ganado, que representan los santos patronos de los animales.

El *Wamani* en la región de Ayacucho actualmente es un ser mítico que vive al interior de los cerros, es el dueño de los animales y de las riquezas de la tierra. Posee, distribuye o guarda tanto los bienes que poseía el antiguo dueño de la vida y de la muerte como los bienes traídos por los españoles. El *Wamani* es descrito como un ser mítico andino, *Apu, Auqui* de la región del Cuzco, pero vimos que puede tomar la forma de un árbol o una cruz. En versiones más modernas el *Wamani* tiene la forma de un poderoso español o extranjero de piel blanca, cabellos rubios y sombrero.

Nos quedan por estudiar con mayor atención las fiestas del calendario ceremonial actual, para comprender el sentido de muchos gestos sagrados y de las nuevas formas de sincretismo que se elaboran en los Andes. Nuestro fin es simplemente indicar que el mes del pasaje del sol al nadir, durante la estación seca, es un mes de sacrificios y que lo que se espera, además de la multiplicación del ganado español, es evitar el granizo, la helada, el rayo, todo lo que amenaza la reproducción social, males que son manifestaciones del poder destructivo del actual *Wamani* pero que eran antes manifestaciones del poder de *Pachacamac*, del dueño de la vida y la muerte.

DATOS ICONOGRAFICOS

Una parte de las escenas de sacrificios representadas en la iconografía mochica deben relacionarse con el sacrificio de la estación seca, celebrado en el momento del pasaje del sol por el nadir.

En 1979 comparamos representaciones de sacrificios en los cerros, en presencia de los animales salvajes, con los sacrificios descritos por Molina, a propósito de los ritos del tercer mes de tiempo frío y seco y a propósito de los ritos del Taqui Oncoy (Cap. 1A, fig. 181-185, Golte 1985). En estas representaciones el ancestro que preside al sacrificio está acompañado por la iguana mítica y el perro. Vimos que este ancestro es el que se une con la mujer y lo hemos interpretado como el dueño del sistema de irrigación (Cap. 1A, B). Si el sacrificio del mes del pasaje del sol al nadir en la estación seca se dedica según las informaciones iconográficas al ancestro dueño del sistema de irrigación, estos datos concuerdan con los datos etnohistóricos que indican que en este momento del año los incas se preocupaban por el mantenimiento de los canales de irrigación.

Un ceramio recién publicado (fig. 186, de Lavalle 1985 p. 24) representa el sacrificio en los cerros, en presencia de la fauna de las lomas, encima del mundo de los muertos. Los muertos se encuentran en la posición extendida del muerto en la tumba mochica. Sabemos que durante el tiempo frío y seco los muertos, como la tierra, descansan, no necesitan activarse. Serán llamados al fin del tiempo caliente y seco, cuando culminen las pléyades, volverán y traerán el agua. Luego, durante el tiempo frío y húmedo serán alejados y pasarán en el otro mundo antes de poder descansar en el lugar de origen (Cap. 3, 7, 8, 9). Las escenas de sacrificio relacionado con el ancestro acompañado de la iguana mítica y del perro, que tiene lugar cuando los muertos descansan, debe ilustrar los ritos del tercer mes del tiempo frío y seco en el momento del pasaje del sol al nadir.

Quizás este sea el momento para resumir las relaciones establecidas entre los ancestros míticos de los incas y los ancestros míticos que vimos actuar en las diferentes escenas de la iconografía mochica.

El ancestro mítico antropomorfo, que se identifica por su tocado semicircular con dos penachos que se levantan, aparece en las escenas de "suplicio", de "combate", de "sacrificio", de "juego", de "cosecha", de "ofrendas". No es activo, se representa de pie o sentado. No pasa de un mundo al otro, no se transporta en litera. En numerosos huacos moldeados aparece sólo, al inte-

rior de un cerro, con dos grandes serpientes a sus lados. Este ancestro recibe las ofrendas y los sacrificios más valiosos, las cabezas humanas, las copas que suponemos llenas de sangre de los sacrificados, los niños, los bultos de coca y objetos de metal precioso, las conchas de estrombo. Este ancestro nos pareció representar al dueño de la vida y de la muerte, el que anima el mundo andino, el antiguo *Viracocha Pachacamac* de los incas. Reside en el mundo interior, de donde no puede salir porque si se mueve causa terremotos. Es imprevisible e invisible pero manifiesta su poder a través de los otros ancestros míticos que domina (fig. 193-194).

El ancestro mítico antropomorfo radiante es un guerrero que figura en las escenas de "combate", de "sacrificio", de "rebelión", de "alumbramiento". Se desplaza en litera y pasa de un mundo al otro. Lo hemos comparado con el sol de los incas, marca las fronteras de la *pacha*, el universo, tiempo-espacio-sociedad (fig. 192-194).

El búho mítico tiene un tocado que lo asemeja al dueño de la vida y de la muerte. Figura en las escenas de "suplicio", de "combate", de "sacrificio", de "rebelión", de "juego", de "alumbramiento". Es guerrero y puede aparecer con rayos. Su traje está cubierto de placas de metal y debe resplandecer. Es un ser nocturno que se desplaza en litera. Lo hemos comparado con la triada "trueno, rayo-granizo" de los incas que Polo de Ondegardo describe como un guerrero que se puede ver en el cielo nocturno, que tiene una porra y un traje de luz que brilla cuando se mueve (fig. 195-198). Podemos recordar que Guamán Poma de Ayala indica que el Inca cuando vivía se comparaba con el sol y cuando moría se transformaba en rayo, *illapa* (Cap. 7A). En la iconografía mochica el búho mítico se asemeja al ancestro radiante pero desempeña una función opuesta y complementaria. El "trueno-rayo-granizo" andino es nocturno e imprevisible, el sol es diurno y previsible, el primero se asocia con el representante del poder difunto y el segundo con el representante del poder vivo. Estos dos ancestros representan de noche y de día en el mundo de arriba, del exterior, el mismo poder, que detenta el dueño de la vida y de la muerte.

Los mellizos de cinturón de serpientes también se asemejan, se oponen y complementan. El mellizo acompañado por el perro y la iguana se relaciona con el sistema de irrigación y cumple todas las tareas rituales que los hombres tienen que cumplir en este mundo, finalmente desaparece y pasa al otro mundo de donde renace. Cuando entra en el otro mundo es su mellizo, que se reconoce por los dos penachos de su vincha, el que se encarga de las tareas correspondientes al pasaje en el mundo marítimo asociado a la muerte. De hecho vemos al mellizo acompañado por el perro y la iguana mítica, unirse con las mujeres, participar en los suplicios, llamar a los difuntos, entrar en el mundo de los muertos, bailar con éstos y con los ciervos, jugar con los pallares y renacer después de haber combatido a monstruos acuáticos. Mientras que su mellizo sólo se activa en el momento de su desaparición en el otro mundo. Estos dos mellizos parecen repartirse las tareas de activar, el uno este mundo, y, el otro el otro mundo. Hay que recordar que los extirpadores de idolatrías indicaban la costumbre andina de matar a uno de los mellizos cuando una pareja los engendraba, y decían que uno de éstos era hijo del trueno. Los mellizos deben constituir una pareja que había que separar. Cada uno debía actuar en los mundos opuestos y complementarios de la vida y la muerte. También se puede notar que el hijo del Inca, asociado en su vida al sol y en su muerte al trueno, era según Guamán Poma de Ayala, relacionado con la estrella "Venus". Se puede notar que, según los cuentos de la región de Lambayeque, la iguana es percibida como la transformación de un sacerdote que se dejó facinar por la estrella "Venus", y asociada al agua, fuente de vida que permite animar este mundo (León Barandiarán). Pero la estrella "Venus" mencionada por los cronistas y folkloristas no ha sido identificada de manera precisa (Urton 1981, p. 95). Según Gary Urton (1981, p. 113-127) en los Andes dos constelaciones llevan un mismo nombre, *Collca*, que las asemejan como mellizas. La primera son las pléyades y la segunda la cola de Scorpio. Se puede observar la segunda *Collca* cuando la primera desaparece, y cuando esta última reaparece, desaparece la segunda *Collca*, se vuelve invisible. Esta oposición y complementaridad, y el hecho de que las pléyades sean invisibles cuando pasa por el otro mundo el mellizo acompañado por la iguana, nos parece lo suficientemente curioso como para investigar con más precisión la asociación estelar de los mellizos que figuran en la iconografía mochica. El mellizo acompañado por la iguana podría asociarse con las pléyades y marcar el transcurso del año en este mundo, mientras que el otro mellizo se asociaría con la cola de Scorpio y marcaría el transcurso del año en el otro mundo (fig. 199-200).

La mujer mítica que atiende tanto al dueño de la vida y de la muerte como al ancestro radiante y pasa de un mundo al otro la hemos asociado a la luna, ancestra de las mujeres en el tiempo incaico (fig. 201).

Los dos animales fabulosos, uno terrestre y otro acuático, que combaten al ancestro de cinturón de serpiente acompañado por la iguana mítica y el perro, nos parecen relacionarse con los actuales "Amarus". Aparecen anunciando los *Pachacuti*, los cambios de un tiempo al otro, de una región a otra, de un poder otro (fig. 200 y Cap. 16).

SEGUNDA PARTE

PENSAMIENTO ANDINO

13. METONIMIA SOBRE METAFORA

PROBLEMAS DE ANALISIS Y INTERPRETACIONES DE LAS IMAGENES MOCHICAS *

El problema básico que se debe encarar al estudiar la iconografía mochica es bien conocido; no hay fuentes verbales referentes al significado de las imágenes. Se puede hacer una distinción entre descripción (de objetos/ocurrencias), identificación (del significado convencional) e interpretación (del significado cultural); lo que constituyen para Panofsky la descripción pre-iconográfica, el análisis iconológico y la interpretación iconológica respectivamente (1955, p. 28 y siguientes). Podemos decir que la descripción es un trabajo sencillo. Si reconocemos, en un objeto, un tocado, no confundiremos sus cintas con piernas (fig. 203). La identificación, por el contrario, es un problema difícil de resolver.

Panofsky decía que un indígena australiano "sería incapaz de reconocer una "Ultima Cena"; para él, sería una "entretenida comida". En situaciones dadas somos todos "indígenas australianos". En tales casos también nosotros, trataríamos de familiarizarnos con lo que los autores de las representaciones habían leído, o con lo que sabían (1955, p. 35 y siguientes). No podemos hacer esto en el caso de la cerámica mochica, no sabemos lo que pensaron, los que la hicieron, sólo podemos tratar de imaginarnos. Lo hacemos usando evidencias exteriores a los mochicas y también a nosotros. Debemos auxiliarnos con fuentes verbales de otros pueblos, debemos adoptar una manera de pensar distinta a la nuestra.

En el caso de los mochicas, el sistema indirecto de referencias es suplido por las crónicas de los siglos 16 y 17, por viajeros de los siglos 18 y 19 y por los estudios etnológicos actuales. Estas fuentes dan luz sobre las costumbres y las creencias de otras sociedades de agricultores andinos que vi-

---

*** Una primera versión de este artículo, escrito con Andras Sandor, fue publicada en *Arqueología Andina*, LAI-FU, Berlín, en 1981.**

vieron, o viven, en condiciones similares a los de los mochicas. Existen considerables evidencias de que las costumbres y creencias de estas sociedades poco han cambiado en tres milenios, y de que existen similitudes estructurales básicas especialmente en sus modos de pensar (Duviols 1978, Hocquenghem 1979). Si no confiamos en la utilización de estas fuentes como referencias para el trabajo de interpretación, debemos permanecer en silencio. Usaremos estas fuentes porque mantenemos la hipótesis de que las culturas en cuestión, por lo menos en algunas de sus convenciones, son similares entre sí. Las similitudes vistas son un producto de nuestra interpretación. Las culturas no pueden ser comparadas antes de haber sido interpretadas. Sus similitudes significan no sólo que compartieron convenciones (por ejemplo: hicieron cosas similares y tuvieron creencias similares) sino que también tuvieron similares formas de pensar. En el presente caso, estas eran similares entre ellas e igualmente diferentes de las nuestras. Y esta diferencia, también, es un producto de nuestra interpretación.

La identificación, en el caso de la cerámica mochica, no puede ser deducida sino es en base a la interpretación, depende de la hipótesis planteada. Concordantemente, no puede ser comprobada y definida como correcta, sólo podemos atribuirle un mayor o menor grado de probabilidad. Lo contrario es igualmente cierto. Nuestras identificaciones no pueden ser definidas como incorrectas sólo porque usemos material externo. El argumento de que los incas no tuvieron el mismo tipo de ritos que los mochicas no puede ser comprobado, incluso considerando el hecho de que era otro pueblo y que las crónicas registraron su vida en un período muy posterior.

Sólo podemos argumentar por una mayor o menor probabilidad. Y si se rechaza cualquier instancia de la (hipotética) identificación de las imágenes mochicas, se debe criticar la instancia en cuestión, no los recursos de la hipótesis, ya que una crítica de esa naturaleza no puede tener peso (salvo el caso en que una autoridad la asuma como propia).

Podemos agregar que las situaciones que enfrentamos en la cerámica mochica se dan mucho más frecuentemente de lo que los antropólogos quisieran considerar. La convención utilizada dentro de una cultura ya estudiada es muchas veces desconocida o mal conocida por muchos. Botticelli, por ejemplo, supuestamente trabajó en un contexto neo-platónico cuando pintó *La Primavera;* en todo caso la identificación de las imágenes de esta pintura requiere información verbal complementaria a las del título.

El hecho de que la identificación de imágenes usualmente no puede darse sin interpretar algunas evidencias externas no quiere decir que la identificación, en estos casos, sea reemplazada por la interpretación. La descripción, la

identificación y la interpretación de las imágenes son, y seguirán siendo, tres pasos distintos, porque constituyen tres actividades diferentes. Algunas interpretaciones necesitarán de estas tres actividades (la mera selección de imágenes requiere alguna forma de interpretación). Pero esto no quiere decir que no constituyan actividades distintas. Podemos muy bien distinguir lo que otros quisieron significar con una imagen, de lo que nosotros pensamos de su significado y función. La antropología como el estudio de las artes visuales difiere del psicoanálisis. El antropólogo no descubre para otras personas lo que piensan y hacen realmente: sólo trata de establecer lo que han pensado y hecho y lo que piensa él de ésto.

La descripción y la identificación, por definición están reunidas bajo la iconografía (cuando la entendemos como una actividad de investigación, no sólo como un objeto de estudio); en cambio la interpretación es asignada a la iconología. Esta diferenciación es válida en tanto que la interpretación sea entendida como una actividad específica, la tarea propia de la iconología.

La identificación, una de las dos actividades de la iconografía, requiere meramente la reconstrucción de la identidad de las escenas pintadas o modeladas, mientras que la interpretación iconológica demanda la reconstrucción de la totalidad de la vida de los que produjeron estas escenas, una aprehensión de su cultura y sociedad en relación con la nuestra, y una discusión de los elementos presentados en ambos contextos socio-culturales. Cada imágen es un símbolo que puede ser percibido como un síntoma, una distinción sobre la cual volveremos más tarde. Lo que proponemos aquí es que la identificación de un símbolo es una meta y una actividad distinta de la interpretación de un síntoma, y que esta diferencia se mantiene no importa cuanto esfuerzo interpretativo se necesite para identificarlo.

DESCRIPCION

Una de las escenas pintadas o moldeadas en la cerámica mochica, representa personajes que corren. Estos personajes son humanos o zoomorfos. Aparecen en paisajes específicos (cerros o mar) o solos. Intercalados entre estas figuras pueden aparecer otras representaciones. Estos incluyen dunas y plantas que les corresponden (cactácea, tillandsia, acacia), partes de plantas (ramas de acacia, frijoles), animales que les corresponden (serpientes, pájaros, conchas) y también objetos hechos por el hombre (tocados) (fig. 52-57, 202-205). Los pájaros son aguilas marinas y picaflores, además hay un insecto volando, un tipo de libélula (Lavallée 1970, pag. 61, 97, 166, 189; Purin s.d., fasc. I, Lam. LV, fig. 2).

La relación entre estas pequeñas figuras intercaladas y las figuras de personajes corriendo es problemática. Quisiéramos investigar esta relación, escogiendo el más conspicuo de estas figuras intercaladas, el picaflor. Pensamos que este estudio nos dará alguna clave para entender la naturaleza de la relación entre figuras principales y figuras intercaladas en la iconografía mochica en general.

IDENTIFICACION

Acciones representadas en la iconografía mochica aparecen en dos versiones paralelas. Una versión se relaciona con un mundo "real", la otra versión con un mundo "fabuloso", poblado de personajes míticos, antropomorfos y zoomorfos. Podemos considerar la relación entre estos dos mundos como análogo a la relación entre el rito y el mito. Si esta relación se justifica podemos considerar a los personajes humanos como mochicas y a los seres míticos como sus ancestros (Hocquenghem 1977b, 1977e). En la iconografía mochica hay también un tercer mundo, el de los muertos, que es intermediario entre el mundo de los vivos y el mundo de los ancestros. Pero como los muertos no han instituído el ritual no aparecen en las escenas míticas y como sólo participan en los rituales relacionados con la muerte no figuran en todas las escenas. Si no aparecen muertos en escenas de carreras y otras es porque éstas no deberían estar relacionadas con los ritos funerarios.

Cada acción presentada en versiones paralelas (por ejemplo: a veces personajes humanos y a veces personajes míticos haciendo los mismos actos) puede ser identificada con una ceremonia del calendario ceremonial (Cap. 1 a 12). En el período incaico las carreras formaban parte de los ritos de iniciación (Cap. 4A y 10).

En lo que concierne a los picaflores tenemos muy poca información pertinente en que apoyarnos. En tiempos del Inca, pájaros silvestres eran quemados para disminuir el poder de los enemigos (Rowe 1946, p. 210; Cobo 1890/93, p. 218 y sig.; Polo de Ondegardo 1916, p. 37 y sig.). En el folklore andino, en las canciones de amor, el jóven se compara al picaflor. Hoy en día, jóvenes del Callejón de Huaylas, que quieren lograr puntería los cazan y luego comen los cerebros de picaflores. Los picaflores son criaturas pequeñas, livianas y ágiles con un pico largo y puntiagudo que penetra a las flores sin vacilación y con gran exactitud. Obviamente, esto es una cualidad compleja, un tipo particular de vitalidad, que puede resultar útil para los jóvenes. Aunque esta referencia etnográfica no está muy documentada resulta para nosotros suficiente clave para establecer la conexión entre los corredores y los picaflores.

El picaflor es uno de los animales cuya figura es mezclada con la humana para producir los seres compuestos que pueblan el mundo "mítico" de los ancestros. Es interesante notar que los picaflores, como figura intercalada, pueden acompañar al picaflor mítico o a los otros seres míticos que participan en las carreras.

INTERPRETACION

Los picaflores, como figuras intercaladas, son por un lado representaciones de picaflores, y por otro lado tienen alguna significación simbólica. Hemos hecho sugestiones acerca de su significado pero es necesario llegar a mayor detalle.

En general, una imágen visual siempre lleva algún significado. El significado puede ser directamente representacional (icónico, en la terminología de Peirce) como cuando la imagen de un picaflor significa "picaflor". En este contexto general es irrelevante el grado de realismo o de estilización de la imágen, lo que importa es que sea reconocible (Gombrich 1972, p. 183). El significado de una imagen también puede ser figurativa o, como usualmente se le llama, metafórica. Sugerimos que la imagen del picaflor también significa, en el ejemplo considerado aquí, un conjunto de cualidades que denominamos, para ser breves "agudeza".

La expresión, "metafórica", tan usada, es demasiado general, ya que "metáfora" significa, estrictamente, una figura particular del discurso, marcando una relación específica entre dos cosas. Se acostumbra contrastarla con "metonimia" que marca otro tipo de relación entre dos cosas (Jakobson 1971, p. 236, 238, 254-259, también: Jakobson/Halle 1956, p. 76-82; Ricoeur 1979, p. 143; Eco 1976, p. 28-283; Leví-Strauss 1962, p. 70, 140, p. 271-77; etc.). La relación metafórica es de analogía, la metonímica es causal o de continuidad. La relación metonímica, como la usaban Jakobson y sus seguidores, comprende a la "sinecdoque" que marca la relación en la cual una parte representa al todo. Así entendida, la "metonimia" puede ser representacional.

Si consideramos la imágen de un picaflor intercalado como una imagen representacional, significando "picaflor", la imagen es metonímica,esto es, representacional. Lo mismo es cierto si la imagen sirve para el propósito de identificar el paisaje en el cual corren los personajes. Que los picaflores intercalados puedan servir a tal propósito, puede ser interpretado del hecho de que encontramos seres "míticos" corriendo intercalados con caracoles acuáticos

(fig. 52). El paisaje de los "corredores entre picaflores" es una línea simple y ondulante, que representa cerros y montañas, mientras que el paisaje de los "corredores entre conchas" claramente indica (figs. 55-57, 52) un ambiente marino.

Si el picaflor representa además, o en cambio, la "agudeza" tenemos que decidir si la imagen es metonímica o metafórica. Si el picaflor "mítico" pertenece al mundo de los ancestros la imagen del picaflor es metonímica, a la vez directamente y en el sentido que pertenece al paisaje interior de los corredores y del mochica que lo pintó. Pero como los pájaros no son hombres, en el mundo real, la relación es metafórica.

La pregunta es, entonces, si el mundo real para nosotros y para los mochicas es el mismo. La respuesta debe ser negativa. La imágen del picaflor es metonímica para los mochicas en todos los contextos, mientras que para nosotros es metonímica en el contexto de los picaflores y del "paisaje" y es metafórica en el contexto de la "agudeza" y del "paisaje interior". La "agudeza" y el "paisaje interior" son un sólo contexto porque la agudeza que tienen los picaflores y que los mochicas pueden tener es una cualidad que sólo existe en el contexto del "paisaje interior" de los mochicas.

Ya que usamos la hipótesis de que el significado de las imágenes intercaladas de picaflores descansa en el hecho que los mochicas, también, creían que la ingestión de picaflores conducía a adquirir agudeza (¿picafloreza?), debemos señalar que esta relación entre hombre y animal no es de tipo totémico ni de sacrificio. Nos gustaría llamarla "metabólica" en el sentido propio de la palabra y el sentido que Marx da a esta palabra cuando habla de "el metabolismo entre el hombre y la naturaleza" (Marx 1972, p. 57). Lo que quiso decir era: "El hombre viene de la naturaleza, esto es: la naturaleza es su cuerpo con el cual debe quedar en proceso incesante, para no morir. Que la vida física y mental del hombre está conectada con la naturaleza no tiene otro sentido que: la naturaleza esta conectada con ella misma, ya que el hombre es parte de la naturaleza". (Marx 1968, p. 516). Debe quedar claro que en este sentido el significado de "metabolismo" no es "metafórico".

Esto no significa que la gente no pueda tener ilusiones metabólicas. Sino creemos que la "agudeza" se pueda adquirir cazando y comiendo picaflores, los mochicas que compartían estas creencias eran víctimas de una ilusión metabólica que diferiría de la que Leví-Strauss llamaba la ilusión totémica (1966, p. 124 y siguientes) y de la ilusión particular del sacrificio (1966, p. 227 y siguientes). Si una relación metabólica es ilusoria puede ser llamada metafórica, pero ciertamente es metonímica si se cree en ella.

La relación entre el picaflor y el hombre es, desde el punto de vista mochica, metonímica. Los picaflores no representan "picaflores" como decoración ni son usados como indicadores metonímicos del paisaje sino simbolizan agudeza ("picafloreza"). Esto es, para repetir, sólo un resumen del complejo de cualidades que los picaflores ejemplifican y que los jóvenes, que participan en los rituales de iniciación deben tener para pasar al rango de los guerreros. Deben también conservar este complejo de cualidades durante la vida de guerrero. Es comprensible que encontremos picaflores intercalados en las escenas de combates y de toma de prisioneros (fig. 87). Es igualmente comprensible que los picaflores "míticos" aparezcan solamente como corredores y guerreros y no como shamanes o mujeres que necesitan otras cualidades.

Puede ser establecido que, en general, los picaflores sólo aparecen en casos específicos que requieren de este complejo de cualidades; no aparecen, por ejemplo, relacionados con escenas de juegos adivinatorios, en los cuales participan los guerreros pero no en su función bélica. Hay que notar que, de hecho, los picaflores no aparecen en las escenas relacionadas con ellos o con la calidad que representan. Es difícil decir porque en ciertos casos se les omite (figs. 53, 54). Pero como son omitidos a veces, nos preguntamos si su función sería decorativa. La respuesta parece ser que tienen una función decorativa pero que la elección de esta figura no es arbitraria. En otras palabras, los picaflores pueden aparecer en el huaco pero pueden aparecer sólo en situaciones específicas. Siempre representan picaflores y/o el complejo de cualidades que llamamos aquí agudeza.

Lo que se aplica a los picaflores como figura intercalada debe aplicarse para todas las figuras intercaladas en general: siempre están en una relación metonímica con las figuras más importantes a las que rodean. Un buen y raro ejemplo de esto, es una escena donde aparecen tocados de corredores intercalados en una escena de carreras (fig. 203). Otro ejemplo es el del ají intercalado entre los guerreros. El ají es fuerte, es decir pica, y el guerrero, es también fuerte, ataca (Cap. 13). Esta relación metonímica es establecida solamente entre los guerreros y el ají, el joven que corre, participando en los ritos de iniciación no es todavía fuerte como para ser apompañado por la imagen de este fruto. Aun hoy, en la región mencionada del Callejón de Huaylas los jóvenes se comen el cerebro del picaflor, pero no el ají fuerte que es consumido por los hombres adultos. La imagen del ají, de hecho, no es una mera alegoría de

la "fuerza". El ají posee la calidad que representa. La imagen del picaflor no es tampoco una alegoría, representa el complejo de cualidades específicas del picaflor, y no un concepto abstracto.

CONCLUSION

Hemos llegado a la conclusión que la relación entre las figuras intercaladas y las figuras principales es, para los mochica, metonímica en todos los aspectos relevantes. Esta conclusión conlleva algunas implicaciones.

Cuando interpretamos a los picaflores de la cerámica mochica (para la labor de identificación) como metonímica, estamos tratándolos como síntomas. Significan no sólo "agudeza", sino también "metonimia".

Una imagen puede ser un símbolo, y si lo es, también es un síntoma de un nivel de pensamiento que recurre a simbolismos, y a este tipo particular de simbolismo. Si la imagen simbólica es interpretada como metonímica, desde el punto de vista de su audiencia original, el intérprete también la trata como un síntoma, pero sólo como un síntoma de una operación del intelecto, que puede ser usado por la comunidad en casos particulares. El intérprete no pregunta acerca de las circunstancias específicas y los contextos específicos en los que el símbolo es un síntoma.

Meramente establece su meta-contexto, en el cual interpreta símbolos como síntomas pero se reprime de imponerlos en el contexto original que trata de reconstruir. Hemos tratado de ver aquí dichos intérpretes, separando al contexto del meta-contexto lo mejor que se pudo.

Los términos "metáfora" y "metonímia" han recibido en el pasado una carga ética, ideológica, que no debe ser ignorada aquí.

Cuando Jakobson definió la metonímia y la metáfora como dos principios básicos del intelecto, que debían ser descubiertos en todas las ciencias humanas, argumentó que ambos eran operativos "en el normal comportamiento verbal" (Jakobson/Halle 1956, p. 76). Pero también señaló que uno de ellos podía ser enfatizado a expensas del otro (ibid.). El proceso metafórico apareció primero en el romanticismo y el simbolismo, el proceso metonímico en el realismo (77 y sig.) el cubismo era metonímico, el surrealismo metafórico (ibid. 78). Jakobson deploraba que el proceso metafórico hubiera sido sobreenfatizado (ibid. 77 y fig. 81), decía que esto había sucedido en parte porque el uso de un meta-lenguaje (por los críticos) era en sí mismo metafórico, y en parte porque su objeto, la poesía, era básicamente metafórica.

Pero Jakobson mismo asoció poesía con metáfora, prosa con metonímia (p. 81 y siguientes) y esta tipología ha coincidido con una muy extendida censura del realismo literario y del arte mimético en general, por ser representativo mas que innovativo-creativo-rebelde.

La teoría de Jakobson ha llevado a los críticos a considerar a la metáfora por encima de la metonimia y considerar a la primera como el proceso más creativo del intelecto humano (entre otros Adam/Goldstein 1976, p. 163 y siguientes).

En tal contexto parecería que privamos a los mochicas de una facultad mental "superior". Lo que en realidad hacemos es paradójico, ya que los mochicas sólo producían un mundo integrado de ancestros y seres vivos estableciendo relaciones metonímicas. Lo que es "poético" para nosotros era "real" para ellos. Nuestra "superioridad" de establecer relaciones metafóricas se convierte en "inferior" a su habilidad para crear e integrar un mundo en el cual la visión del mundo y el paisaje no están divorciados. Sus presentaciones eran más realistas que románticas. Está por demás decir que tenían necesidad de alegorías y, de hecho, no hubieran podido acomodarlas ya que no tenían un mundo de las ideas divorciado de la realidad.

14. EL AJI

LAS INFORMACIONES ARQUEOLOGICAS*

El ají *(Capsicum)* forma parte de la larga lista de las plantas de origen andino (Heiser 1964, p. 50-57, Heiser y Pickersgill 1977, p. 821-823). Semillas de ají de una especie no identificada fueron encontradas en la región de Ayacucho, explorados por Mac Neish y datados en unos 6000 años (Mac Neish 1977, p. 780). Ají de una especie cultivada, roja y naranja, fue encontrado en los niveles más antiguos del yacimiento de Huaca Prieta, costa norte, explorado por Bird (Benett y Bird 1949, p. 120; Towle 1961, p. 82; Pickersgill 1969, p. 55-56). Ají semejante al de Huaca Prieta fue encontrado en niveles datados en aproximadamente 4000 años, en Punta Grande, costa central, explorado por Moseley (Pickersgill 1969, p. 56). Finalmente el ají fue depositado con otras plantas, en las tumbas de la costa peruana, desde el período formativo hasta la llegada de los españoles (Towle 1961, p. 80-82, 132-133).

LAS INFORMACIONES ICONOGRAFICAS

El ají figura en la iconografía de las altas culturas andinas desde el primer horizonte, Chavín. Está grabado en las piedras, modelado y pintado en la cerámica y bordado o pintado en los textiles (Yacovleff y Herrera 1934-35, p. 277-279, Infantes Vera 1964, p. 158-168, Lathrap 1977, p. 33-35; Sawyer 1979, p. 129-150).

En los huacos mochicas, el ají está modelado o pintado con realismo. Al igual que otros alimentos, maní, maíz, congrejos y cuyes, el ají está presentado en los mates (Tello 1938, lám. 187, 190, 191). Estos mates están colocados junto con jarras, delante de los personajes importantes del sexo masculino en escenas de festín, o también depositados en tumbas (fig. 18, 153; Donnan y McClelland 1979, Hocquenghem y Aguilar 1985). El ají aparece roído por ratones (fig. 169, Tello 1938, lám. 175). Junto con las plantas cultivadas, el ají parece brotar de la espalda de un sapo mítico (fig. 170, Kidder 1968, Hocquenghem 1978, p. 130; 1979, p. 228; Hocquenghem y Aguilar 1985), también forma parte del cuerpo de un ser mítico fitomorfo (fig. 206). Finalmente, figura en las manos de los guerreros y de los prisioneros o enganchado en las porras y flotando en el aire entre los personajes (fig. 88-89,207; Alcina 1979, p. 103).

LAS INFORMACIONES ETNOHISTORICAS

Los españoles que desembarcaron en América descubrieron plantas que no conocían y entre ellas ek ají, que llamaron "pimiento de las Indias". Observaron también las características y los diferentes usos de estos frutos, especialmente en los Andes, donde los indígenas los llaman *uchu* o *utsu* en quechua y *huayca* en aymara.

Los primeros agustinos (Agustinos ed. 1918, p. 15, 48) anotan que en la región de Huamachuco, para hacer penitencia los indígenas se privan del ají y de la sal que acompañan a todos los platos. Observan también que cuando éstos cosechan ajíes anormales, gemelos o triples, les designan con el nombre de *mama-uchu*, los conservan y veneran como ancestros de la próxima cosecha. Polo de Ondegardo (1571 ed. 1916, p. 192), relata que en la región del Cuzco los indígenas se abstienen de comer ají y sal en ocasión de los ritos de fertilidad de la tierra. Garcilaso de la Vega (1609 ed. 1953, 1.8, cap. XII, p. 215-216) se acuerda de las diferentes formas y colores del ají, el *rocot-ucho* redondeado y los pequeños *chinchi-uchu*, que condimentan todos los platos. Recuerda también que para hacer penitencia, los indígenas se privaban del placer de comer ají; y que utilizan esta planta para curar los ojos y alejar las plagas. Los informadores de Avila (ed. 1966; 1980, cap. 28, p. 185-187) indican que en la región de Huarochirí, platos de papas y de carne seca bien picante, acompañados de maíz tostado y de chicha, son presentados a los vivos y a los muertos en ocasión de los ritos del mes de noviembre, en el momento de la fiesta de todos los Santos. Arriaga (1621 ed. 1920, p. 30, 50, 57), repite varias veces que hacer penitencia, para los indios, consiste en privarse de ají y de sal. Pérez Bocanegra (1631, p. 198, nr. 98) pide a los indios confesar si han utilizado ají para curar. Cobo (1653 ed. 1890-1893, t. IV, L. XIII, cap. XXIV, p. 93; t. I, L. IV, cap. XXV, p. 371-374) repite las informaciones de los cronistas y de los extirpadores de idolatrías que lo precedieron en los Andes y menciona que para hacer penitencia, los indígenas no comen ají, tampoco sal, en el caso de los ayunos ordinarios; en el caso de los ayunos extraordinarios, se privan también de carne, de chicha y de mujer.

*** La primera versión de este artículo, en colaboración con Sisinio Hernán Aguilar, fue publicada bajo el título "El ají y los guerreros" en *Indiana*, 10, V. II, p. 383-400, Berlín, 1985.**

En el siglo 16 y 17 el ají es el condimento más apreciado, acompaña con la sal todos los platos, es ofrecido a los vivos y a los muertos, es utilizado por los curanderos. Los indígenas consideran algunos frutos anormales como ancestros de la futura cosecha. Finalmente, hacer penitencia significa en los Andes privarse de ají y de sal.

LAS INFORMACIONES ETNOGRAFICAS

Hoy en día se distinguen a primera vista dos especies de ají: el rocoto de forma redonda y el ají de forma alargada. Estos ajíes son cultivados en las regiones cálidas o templadas. Los habitantes de las alturas frías obtienen el ají gracias al sistema de intercambio; muy pocas veces se ven obligados a comprarlos en los mercados domingueros.

Los ajíes se consumen frescos o secos, siempre con sal, *kachi*. En la región de Huaraz, el ají se llama *kapallaq* y cuando está seco *panqa utsu*. El seco *panqa utsu* es molido con un poco de sal y un poco de agua, para hacer una pasta que puede conservarse unos quince días. Esta pasta acompaña todos los platos no azucarados y sirve para conservar la carne, así como para alejar las moscas llamadas "queresas". El ají condimenta los platos habituales de papas *papa-utsu*, de huevos *ruru-utsu*, de *intsikutsu*, así como de olluco, de yuca, de frijoles, de maíz y también las sopas. El ají no puede faltar en los platos de fiestas: los "picantes" de carne y de pescado, especialmente de cuy tostado a la brasa *kakakanka*, acompañados de maíz tostado *kamtsa* y de chicha que en esa región lleva el nombre de *aswa*.

Los agricultores andinos abandonan una parte de su cosecha, también de ají, a los pájaros y a los pequeños roedores. Estos animales van a testimoniar su generosidad después de su muerte, van a permitir a su alma atravesar el mundo de los muertos y volver a la *pacarina* (Cap. 9). Al regreso de la *pacarina*, las almas de los agricultores van a cultivar, sin dificultad, tierras fértiles y bien irrigadas. En la región del lago Titicaca, el etnólogo que pregunta por un campesino, puede oír la respuesta: "se fue a plantar ají en dirección de Arica en la costa sur, lo que quiere decir que está muerto" (Núñez del Prado Béjar 1970, p. 110 y observación personal).

La tierra portadora de cosecha es todavía invocada en los Andes bajo el nombre de *Pachamama* y asociada al sapo y a la Virgen María. No es raro escuchar en las oraciones de los indígenas "Pachamama Santa María sapo". La costumbre de conservar los ajíes anormales o las otras frutas, se pierde poco a

poco. Los agricultores hoy día conservan representaciones de plantas talladas en piedra blanda, las *illas*, que consideran como los ancestros de la próxima cosecha (Mariscotti de Görlitz 1976, 1978).

Esta reconocido que comer ají estimula, da valor, resistencia, agresividad. Para tener el valor y la resistencia necesarios para atravesar los Andes, hay que llevar ají, sal y maíz tostado. Las mujeres y los niños que no comen ají en las circunstancias ordinarias, deben tomarlo para combatir el mal de las montañas, el *soroche*. Para que se vuelvan los jóvenes cachorros valientes y agresivos hay que frotarles el hocico con ají. En la farmacopea andina, el ají es todavía utilizado para combatir los males de cabeza, de estómago, de los ojos, para defenderse de los insectos, de las plagas. Según Uscátegui (1965, p. 91-92), el ají contiene vitamina A, tiamina, riboflavina, niacina, ácido ascórbico y capsaicina que estimulan la secreción biliar y activa la circulación de la sangre, lo que procura sin duda alguna una sensación de bienestar.

El ají juega un papel importante en las relaciones sociales andinas. Con motivo de una reunión familiar, o de una fiesta comunal, se organizan comidas y tanto los anfitriones como los invitados intercambian ajíes cosechados en sus tierras. En el momento de la comida los ajíes, servidos en pequeños platos con sal y aguardiente, son ofrecidos a los convidados del sexo masculino. Cada uno de los comensales escoge un ají que cree poder terminar de comer. Efectivamente, algunos ajíes pican, queman, otros son más suaves. La fuerza o la debilidad del ají depende de su grado de madurez. Los jóvenes toman ajíes suaves y respetan los fuertes. Los adultos "atacan" a los ajíes picantes, fuertes. En realidad se presenta una situación de combate, cada uno debe vencer a su ají con ayuda de la sal y del alcohol. Este enfrentamiento permite establecer una jerarquía entre los que participan en la comida. El hombre más valiente, el más agresivo, es el que se atrevió a atacar y logró vencer al ají más fuerte. Este vencedor es muchas veces conocido en la familia, la comunidad e incluso en la región. Está presente en todas las competiciones, como en las corridas con los toros y cóndores en el momento del carnaval o en fiestas patrias. Combate en cada ocasión sin dejar de mostrar que es capaz de gastar más dinero que cualquier otro.

En el enfrentamiento con el ají, el hombre ataca con su coraje, su resistencia y su agresividad el ardor del fruto. Se reconoce fuerzas, a la vez al hombre y al vegetal, lo que permite establecer algo que nos parece ser una relación metafórica: el hombre es fuerte como el ají. En realidad, para ser valiente, resistente y agresivo, el hombre debe comer ají y para ser el más fuerte debe ha-

ber sido capaz de comer el más fuerte, el que fue "respetado" por los otros. La relación es entonces metonímica: la fuerza del ají forma parte de la fuerza del hombre. Hacer esta distinción puede parecer sin interés, sin embargo,nos pareció que es a base de relaciones metonímicas y no metafóricas que los agricultores andinos lograban construir un mundo integrado, capaz de resistir a los cambios y a las dislocaciones (Cap. 13).

ANALISIS ICONOLOGICO

Los datos etnohistóricos y etnográficos sobre la utilización profana y ritual del ají en los Andes permiten aclarar el papel de esta planta en la iconografía mochica.

Los mates con ají, maní, maíz, cangrejos y carnes, colocados junto a jarras, son los platos y las bebidas de las fiestas andinas. Estos platos son ofrecidos a los hombres vivos y muertos. Los ajíes roídos por los ratones corresponden a la parte de la cosecha que es abandonada a los pequeños animales para que éstos puedan testimoniar la generosidad de los agricultores. El sapo mítico portador de las plantas cultivadas está relacionado con la tierra y el ser mítico fitomorfo con los ancestros de la próxima cosecha de ají. El ají aparece en el contexto de las escenas de combate, ya que están relacionados con el valor, la resistencia y la agresividad de los guerreros. Las imágenes no permiten demostrar que los mochicas utilizaban el ají para curar algunos males, para alejar los insectos y las plagas, o que se privaban de comerlos para hacer penitencia, aunque esto pueda haber sido posible.

Si este método de interpretación de las imágenes es válido, podemos entonces comprender el sentido del conjunto de la iconografía, el significado de cada una de las diferentes escenas, así como el rol de cada detalle particular. Parece ser posible reconstituir no solamente las costumbres y las creencias de los mochicas y el calendario ceremonial, sino también su forma de pensamiento simbólico, basado en relaciones metonímicas.

15. LOS COLMILLOS Y LAS SERPIENTES

La autoridad absoluta de los ancestros

El propósito de las siguientes páginas es el de intentar aclarar el significado de dos rasgos característicos de los seres míticos en el sistema andino de representaciones simbólicas: la boca con "colmillos" recordando a felinos, y los apéndices o atributos de forma alargada que terminan en una cabeza, recordando a serpientes. Si hemos escogido estudiar los "colmillos" y las "serpientes", característicos de los seres míticos andinos, en las imágenes mochicas, es que éstos son particularmente realistas y que el conjunto iconográfico que constituyen es numéricamente uno de los más importantes*.

LOS SERES MITICOS

En la iconografía mochica figuran seres míticos antropomorfos. Estos seres, masculinos y femeninos, poseen cuerpo, miembros y cabeza humana, pero tienen boca con colmillos y sus cabellos y trenzas terminan en cabezas serpentiformes. Además, los atributos de forma alargada, cinturones, cintas, sogas y palos de estos seres míticos también son susceptibles de transformarse en serpientes (fig. 147, 171, 176, 191-201).

En las escenas complejas donde ellos figuran, los seres míticos antropomorfos ocupan las posiciones más importantes. Ellos destacan por su talla, por la riqueza de su vestuario y ornamentos, sobre los seres míticos zoomorfos, fitomorfos y los objetos animados que los rodean. Esos seres míticos, de segunda categoría, también son susceptibles de tener bocas con "colmillos", así como los apéndices y atribuciones en forma de "serpientes" (fig. 208).

*** La primera versión de este artículo fue publicada bajo el título "Los colmillos y las serpientes: la autoridad absoluta de los ancestros míticos" en *Anuel Visitable Religión. Images of the gods.* Leiden, 1984. Vol. II, p. 58-74.**

Las escenas son interpretadas por seres míticos o por seres humanos; a cada acción representada en el mundo mítico corresponde una acción representada en el mundo real (fig. 51-54). Esta doble representación sistemática ha sido comparada con la acción mítica y la acción ritual que la perpetúa. Esta comparación ha permitido interpretar a los seres míticos como ancestros de los mochicas. Los seres míticos antropomorfos, situados en lo más alto de la jerarquía mítica deben ser los más importantes y ser los ancestros de los jefes y de los chamanes que ocupan rangos similares en la jerarquía real. Los seres míticos secundarios deben ser los ancestros de los hombres de menor rango (Hocquenghem 1977f, 1979b y f, 1980).

Según las informaciones etnohistóricas de los siglos 16 y 17 los ancestros en los Andes, son venerados como *huacas*, seres sagrados. Son respetados y temidos por sus descendientes. Los ancestros antropomorfos están relacionados con los fenómenos naturales tales como el sol, la luna, las cimas más altas, ellos son los ancestros de los linajes de los dirigentes. Los ancestros más importantes poseen la fuerza vital que anima, el *camay;* ellos son *camac* (Molina 1573 ed. 1943; Polo de Ondegardo 1584 ed. 1916; Avila 1600 ed. 1980; Taylor 1974-76, 1980).

En la *Pacarina*, lugar de origen, los ancestros eran y continúan siendo en nuestros días respetados y temidos; ellos comparten su "poder", su "saber", su "fuerza" y su "valor" con los curanderos o los brujos y los jefes de las comunidades (Casaverde 1970, Núñez del Prado 1970 y observaciones personales en 1957 y 1972).

LOS "COLMILLOS"

Los diccionarios quechua de los siglos 16 y 17 traducen la palabra "colmillos" como *guaco* (Santo Tomás 1560 ed. 1951, Anónimo 1586 ed. 1951; González Holguín 1608 ed. 1952).

Existe posiblemente una relación entre los "colmillos" y la antepasada de los Incas, llamada *Mama Guaco*. Esta mujer feroz tenía la "fuerza" y el "valor" de los jefes. También tenía el "poder" y el "saber" de los chamanes; era "bruja", dicen los españoles, comunicaba con las *huacas* y la serpiente *amaru* (Betanzos 1551; ed. 1880, p. 10, 15; Sarmiento de Gamboa 1572, ed. 1943, p. 49, 58, 59; Guamán Poma de Ayala 1616 ed. 1936, p. 81, 82, 120, 121; Garcilaso de la Vega 1609 ed. 1953, p. 56).

El término actual *huaco*, que designa un objeto antiguo, prehispánico, una fuente de brujería o de riqueza ligado a una sepultura del "gentil", del antepasado, o del *huaco*, se refiere posiblemente a los "colmillos", atributos de los seres míticos. *Huaco* se usa todavía para designar a un hombre feo cuyos dientes están mal plantados. Esos hombres feos, tanto hoy día como en el momento de la conquista, son susceptibles de ser brujos o curanderos. Como todos los anormales, ellos son considerados como hijos del trueno, patrón de los chamanes. De este ancestro reciben ellos su "poder" y su "saber". (Mariscotti de Görlitz 1976).

En la ceja de selva y en la cuenca amazónica, los dientes y los colmillos de los animales poderosos, respetados y temidos, por ejemplo, del jaguar o del bufeo de agua dulce, son conservados y sirven como amuletos. En los mitos, los animales de fuerte dentición desempeñan papeles importantes y en numerosas circunstancias ellos son los que generan las transformaciones de las cosas, de las plantas, de los animales, de los hombres y de sus costumbres (Lévi-Strauss 1964, 1967, 1968, 1971).

Los Maichuna (Tucanos occidentales), en la cuenca del Napo en el Perú, conservan todos los maxilares de animales que han cazado; los de los animales comestibles son conservados cerca del fuego de la cocina y en las hojas del techo, los del jaguar están guardados aparte. Los dientes de los caimanes y de las pirañas regresan al río. Ellos ya no practican la caza con la cerbatana, sin embargo parecen utilizar los dientes de jaguares para preparar sus puntas de flechas hechas con *inayuga (Maximiliana venatorum)*. En el sistema de clasificación de los mai huna, una común identidad une los jaguares celestes al *toe (Brugmansia sp.)*, alucinógeno muy poderoso que toman los grandes chamanes. Se considera que los chamanes más poderosos se transforman, durante la vida o al morir, en jaguares (Bellier, 1983 y comunicación personal).

Los machiguenga, en el Urubamba, el alto Madre de Dios y el Manú, consideran al jaguar como una criatura del "Dueño del Trueno", que es también dueño de los chamanes. El jaguar aliado al chamán acude en su ayuda cuando oye los sonidos del rombo, que son parecidos a la voz rugiente de su Dueño. Para los machiguengas, el jaguar simboliza un poder invencible que devora a las fuerzas del mal (Renard-Casevitz 1980-81, p. 263).

Los guayaki del Paraguay pocas veces se encuentran frente a frente con un jaguar real, casi siempre el felino es la encarnación de un espíritu. Los guayaki piensan que las "almas" de los hombres y de las mujeres de "fuerte natu

raleza" especialmente los jefes y los chamanes, se transforman en jaguares, mientras los hombres ordinarios se transforman en estrellas (Clastres 1972, p. 301-302).

Las informaciones etnológicas sobre la Amazonía indican una relación entre los ancestros y los jaguares, que tienen en común el poder del cual participan las "naturalezas fuertes", los jefes y los chamanes. Parece claramente que, para los indígenas, los ancestros así como los jefes y los chamanes son en parte jaguares. En este sistema de pensamiento simbólico, existe una relación metonímica entre los antepasados míticos y los jaguares (Hocquenghem y Sandor 1981).

Los "colmillos", atributos de los ancestros en la iconografía mochica y andina, significarían entonces el poder de las *huacas*.

LAS "SERPIENTES"

Los diccionarios quechua del siglo 16 y 17 traducen la palabra "serpiente" en español como *machacuay* (Santo Tomás); *machhakuay* o *machakuay* es también una serpiente "boua" (boa) muy grande o *hatun amaru* (González Holguin). *Amaro* o *amaru* es una serpiente-dragón (Santo Tomás y González Holguín).

Los relatos de los cronistas y de los extirpadores de idolatrías ofrecen numerosas informaciones sobre los ofidios. Señalaremos sólo las que indican una relación entre las serpientes y los objetos de forma alargada que permiten aclarar el significado de las imágenes correspondientes.

Cieza de León (1551 ed. 1967, cap. 29, p. 100-101 y cap. 7, p. 22). menciona una larga cadena de oro que cercaba la plaza del Cuzco durante la fiesta de la *Capacocha*. Esta cadena de oro y plata, colocada sobre horcones cercaba la plaza en el momento de los ritos de iniciación de los jóvenes guerreros, mientras ellos bailaban con pieles de felinos. Molina (1570 ed. 1943, p. 62-63) establece una relación entre la soga grande y la serpiente. Anota que al final de los ritos de iniciación, en la fiesta del *Camay*, los incas bailaban y cantaban en la plaza del Cuzco, tomando una larga soga de cuatro colores llamada el *muruurcu*. Después del baile, el *muruurcu* era depositado, enrrollado, en el suelo como una serpiente, pues efectivamente era considerada una serpiente. Esa soga-serpiente era *huaca* sagrada, se le ofrecía un sacrificio cuando en los

Andes caían las lluvias, haciendo crecer los ríos en la costa y en la vertiente amazónica (Cap. 5).

Cobo (1653 ed. 1890-95, t. IV, L. 13, p. 105-106) repite estas informaciones y añade que la soga larga, que era como una serpiente, era negra, blanca, bermejo y leonado, con una bola de lana colorada como cabeza. Esa *huaca* era guardada en una de las casas cercanas al templo del sol y tanto los hombres como las mujeres la llevaban bailando, depositándola luego en espiral en el suelo de la plaza del Cuzco.

Los léxicos de Santo Tomás y de Gonzáles Holguín ayudan a comprender el sentido del nombre de la "soga-serpiente" *muruurcu*. *Moro* o *muru* significa color, *urco* o *urcco* significa macho para los animales, o cabeza, antepasado, cerro. Una hipótesis posible sería de asociar el *muruurco* con un antepasado, una cabeza de linaje macho y colorada.

Albornoz (1582 ed. 1967, p. 23-24) revela un culto que era rendido a las serpientes *machacuay* y *amaru*. Esas serpientes, conservadas vivas en las jarras, eran alimentadas con sangre de cuyes, con yerbas, y recibían ofrendas. Albornoz señala que varias *huacas* llevaban el nombre de *amaro*. Además el extirpador de idolatrías observa que las *machacuay*, serpientes de lana, eran utilizadas en las fiestas y bailes. En el juego *ayllar*, el Inca lanzaba un *machacuay*, mientras sus adversarios, guardianes de *huacas*, lanzaban *illos* (Cap. 8B). Los *illos* eran hechos de tres sogas de cuero, terminados en bolas de plomo, y el *machacuay* era hecho de serpientes de lana. *Ayllo* o *ayllu* significa, según Santo Tomás y González Holguín, linaje, parentesco, generación, familia, pero es también un sinónimo de *riui*, un arma parecida a los *illos*. Esta arma, lanzada girando en el aire, envuelve las patas de los animales, trabándolos.

Una pequeña crónica, que data de 1614 y trata de Bombom, actualmente Junín, en la región del *Chinchaysuyu*, publicada por Duviols (1974-76, p. 283), relaciona por un lado las sogas de lana, las *titahuaracas* y las lagunas como origen de las llamas, y por otro lado las sogas con los ritos del solsticio de diciembre. Sogas gruesas y largas, de lana roja, terminadas en una cabeza y una cola de llama, eran llevadas en los bailes, al compás de pequeños tambores y cantos. Sacrificios de llamas eran ofrecidos a las lagunas con fines propiciatorios.

Los diccionarios de Santo Tomás y de González Holguín traducen *huaraca* y *guaraca* como tirador, un arma arrojadiza que gira en el aire.

Esa crónica de *Chinchaysuyu* remite al capítulo 24 de los ritos y tradiciones de Huarochirí (Avila 1980, p. 169-171). *Chutacara*, llamado también *Omapacha*, ancestro, *huaca* relacionada con el agua, se servía de honda cuando era un hombre. En un *huanapaya*, hacía resonar un caracol y distribuía las primeras llamas.

La honda era el arma del trueno; Sarmiento de Gamboa (1572 ed. 1943, cap. 31. p. 95) relata que Chuquylla, el relámpago, había dado al Inca Pachacuti, cuyo ídolo era *guaoqui*, doble, una serpiente con dos cabezas para protegerlo. Polo de Ondegardo (1584 ed. 1916, p. 6) anota que después de *Viracocha* y el sol, la tercera *huaca* importante era el trueno que llevaba tres nombres: *Chuquiilea, Catuilla, Intillapa*. Los incas pensaban que era un hombre que vivía en el cielo con una porra y una honda, que tenía el poder de hacer llover, granizar y tronar, y que todo lo que se encontraba en el aire, en la región de las nubes, le pertenecía. Esa *huaca* era venerada en todos los Andes y recibía sacrificios al igual que el Sol. Cuando una mujer daba a luz en la intemperie, un día de tormenta, su niño era considerado un hijo del trueno y tenía que servirle; es por eso que había muchos brujos hijos del trueno. Cobo (1653, ed. 1890-95, t. III, L. 13, p. 331-333) repite las informaciones sobre el trueno, el relámpago y el rayo, manifestaciones del ancestro responsable de los fenómenos meteorológicos relacionados con el agua. Se trataba de un hombre visible en una constelación de estrellas, que tenía una porra en su mano izquierda, una honda en su mano derecha y llevaba una vestimenta resplandeciente. Cuando daba vueltas y utilizaba su honda, su vestimenta lanzaba relámpagos. *Chuquilla, Catuilla* e *Intillapa* eran venerados en todos los Andes y se les ofrecía sacrificios para obtener el agua, evitar el granizo y la helada. Las mujeres que daban a luz en los momentos de tormenta, ofrecían sus niños al antepasado "Señor de los fenómenos meteorológicos", y ellos se convertían en sus sacerdotes. Todo lo que difiere del modelo de la especie, los gemelos, los anormales, eran hijos de ese antepasado.

Las informaciones de los etnólogos muestran que en los Andes actualmente, los cabellos están relacionados con las serpientes. Cuando una persona pierde cabellos en el agua, ellos se transforman en "serpientes" (comunicación personal de S.H. Aguilar).

Para los mai huna de la región del Napo, el relámpago y el rayo provienen de la médula del "abuelo", anguila eléctrica. Fue obtenida después del asesinato de los jaguares celestes por el héroe cultural, el Dueño del Trueno *"Mihi"*. El relámpago, *Mihamé ha*, significa cuerda de *Miha* honda, y produce el trueno, cuando *Mihi* la hace chasquear bajo la lluvia (Mito del jaguar celeste, Bellier comunicación personal).

En la cuenca del Ucayali, un mito relatado por Valcárcel (1958), asocia una serpiente grande, de una sola cabeza, con el río. Esa serpiente vive bajo la tierra, en el mundo de abajo, el *uku pacha*, en compañía de otra serpiente grande de dos cabezas, que está asociada con la vegetación. La serpiente de una sola cabeza *Yacu Mama* es la madre del agua, la serpiente de dos cabezas *Sacha Mama*, es la madre del monte. Cuando esos dos seres salen a la superficie de la tierra, *Kay Pacha, Yacu Mama* repta y corre, es el Ucayali; *Sacha Mama* se levanta con su boca inferior a los animales terrestres y con su boca superior a los animales celestes. Esas serpientes míticas no se quedan en la tierra, se alzan en el aire y suben al mundo de arriba. *Yacu Mama* se convierte en relámpago y *Sacha Mama* en arco iris. Los indígenas piden a *Yacu Mama* la lluvia y a *Sacha Mama* la fecundación de la tierra.

Los machiguenga hablan del dueño del trueno, que es el del relámpago y que hemos visto como dueño de los jaguares y de los chamanes. El nombre de ese dueño importante es *Marenantsite*. *Mare* sirve para designar cualquier motivo alargado y delgado como la línea acodada de la serpiente cuyo nombre genérico es *marankyi*. El chamán machiguenga evoca el agua cristalina, transparente, el agua de la vida, el agua de la eternidad, la savia del árbol de la vida del origen, que es el más alto. Ese árbol ha salido de la semilla, del cristal, de "Aquél" que ha creado todo. El chamán evoca también a "Aquél" que ha creado todo y que ha reunido alrededor de "El" a los que, como "El", no envejecen y mueren sino se transforman, se regeneran cambiándose de piel, los poderosos que también son inmortales (Renard Casevitz 1982, p. 168, 150-153, 155-157).

Las informaciones iconológicas, etnohistóricas y etnológicas que provienen de los Andes, indican una relación entre los objetos alargados y los ancestros. Los objetos delgados y largos que rodean, delimitan, juntan, unen, y que debido a su forma son considerados como "serpientes", son semejantes a los ancestros, fundadores de linajes que definen sus descendientes y los reunen en una sola comunidad unidas por los lazos de parentesco. Es preciso anotar que los "objetos-serpientes", las "serpientes", aparecen en los ritos de entronización (capacocha), de iniciación (camay), de restructuración (ayllar) y de propiciación (mayocati) (Cap. 4B, 5, 6, 8B). Todos estos ritos establecen, refuerzan, reafirman la unidad de la comunidad y permiten su reproducción a nivel ideológico. Son celebrados durante la estación húmeda, cuando las lluvias son

abundantes y los ríos crecidos, cuando el agua asegura la cosecha, la reproducción de la comunidad a nivel material. El agua en los andes es una de las sustancias vitales de los ancestros, una parte de ellos mismos, que ellos liberan a cambio de la sangre derramada por la comunidad en los sacrificios (Ossio 1976). El trueno es el que concede esa agua y su arma es la honda zumbante: la serpiente agua.

Las informaciones etnológicas sobre la ceja de selva permiten profundizar la naturaleza de la relación entre los ancestros y las "serpientes". El agua que corre y forma un río, el agua ligado con el dueño del trueno, es una "serpiente", al igual que el relámpago y el arco iris. Esa "serpiente", sustancia vital de los ancestros, es el agua de vida, de regeneración y la "serpiente" animal que se transforma cambiando de piel, simboliza la inmortalidad. De ese modo, en el sistema indígena de pensamientos simbólicos, está establecida una relación metonímica entre los ancestros y las "serpientes" que representan su inmortalidad.

Las "serpientes" apéndices y atributos de los ancestros, en la iconografía mochica y andina, significarían la inmortalidad de las *huacas.*

PODER E INMORTALIDAD DE LOS ANCESTROS ANDINOS

Por un lado, los "colmillos" y las "serpientes" caracterizan a los ancestros en las imágenes mochicas y andinas, y por otro lado, es el *camay,* las fuerzas vitales que animan, que caracterizan los *camac,* las *huacas,* los ancestros, en los textos del siglo 16 y 17 así como hoy día. Si nuestras interpretaciones son justificadas, los "colmillos" y las "serpientes" serían entonces representaciones icónicas de las fuerzas que animan, y el *camay* correspondería a la nación de poder inmortal de los ancestros.

El poder inmortal de los ancestros creadores, es en realidad la autoridad absoluta sobre lo que han creado (Reclus 1851).

En las sociedades de agricultores andinos que practican la irrigación, los antepasados míticos son efectivamente los que representan la autoridad absoluta; exigen la obediencia, inspiran el temor y el respeto, imponen el orden ancestral. Los "colmillos" y las "serpientes" grabados, esculpidos, modelados, pintados o tejidos en el material que descubren los arqueólogos, atestiguan la permanencia de ese orden ancestral autoritario que pensamos caracteriza las sociedades andinas (Hocquenghem 1979, Cap. 16).

16. LA BELLEZA DEL "CIERVO-SERPIENTE-JAGUAR"

EL "CIERVO-SERPIENTE-JAGUAR"*

En un huaco expuesto en el Museum für Völkerkunde de Berlín está modelado y pintado un ser mítico que tiene a la vez algo de cérvido, de ofidio y de felino. Esta imagen llama la atención, seduce, fascina, inspira el temor y el respeto. No perdió su poder de comunicación aunque lo que significa se ha olvidado. Si bien su sentido es más importante que su forma, la belleza del "ciervo-serpiente-jaguar" causa una fuerte emoción estética. (fig. 213).

El ser mítico que figura en el huaco VA 18223 de las colecciones Baessler, no es único (fig. 209-212). El "ciervo-serpiente-jaguar" conserva siempre su cuerpo alargado de ofidio, sin embargo sus aspectos cérvidos o felinos pueden ser más o menos acentuados. En algunos casos este ser compuesto lleva armas.

Vimos que existe, en la iconografía andina, en particular la mochica, así como en los ritos y la mitología de los andes y de la selva, una relación entre los ancestros y los felinos (Cap. 15). El más imponente de los cuales es el jaguar. Un análisis del significado simbólico de estos animales conduce a considerarlos como relacionados con el poder. Un poder indiferenciado, que es a la vez poder intelectual del chamán, poder físico del jefe o del guerrero, poder sexual de los hombres y de las mujeres que engendran y se reproducen.

Una relación existe, en el mismo contexto, entre los ancestros y los ofidios, el más imponente de los cuales es la anaconda (Cap. 15). Un análisis de su significado simbólico conduce a considerarlo como relacionado con la inmortalidad. Inmortalidad de todo lo que se autoregenera, de lo que cíclicamente regresa, como el agua en las regiones donde alternan una estación seca y una estación húmeda.

*** La primera versión de este artículo fue publicada bajo el título "La belleza del ciervo-serpiente-jaguar" en *Camak,* Bailage 1, Mexicon, p. 4-7, Berlín, 1983.**

El más notable entre los cervidos es el ciervo de cola blanca, juega papeles dinámicos que evolucionan sin cesar. Las medias vueltas, los saltos de este animal, relacionan lo que pertenece a mundos opuestos y complementarios, conjugan extremos y subrayan la inseparabilidad de lo que se contradice, pero se une en una categoría superior. Las transformaciones de estos animales marcan un cambio, una inversión del orden establecido. Las "cornamentas" de los cérvidos se podrían considerar como representaciones icónicas de la inestabilidad, de la "vida breve" que seduce y fascina, como representaciones metonímicas del poder de los felinos y de la inmortalidad de los ofidios (Cap. 3A).

El significado simbólico del "ciervo-serpiente-jaguar" mochica estaría entonces relacionado con el de cada uno de los animales que constituyen este ser fabuloso, remite a la vez a las nociones de poder y de inmortalidad, de autoridad absoluta y a la noción de una inestabilidad, de una inversión de esta autoridad absoluta.

EL AMARU

En los textos de los cronistas y de los extirpadores de idolatrías del siglo 16 y 17, así como en las publicaciones de los etnólogos, un ser compuesto que tiene parte de cérvido, de ofidio y de felino, es mencionado bajo el nombre de *Amaro* o *Amaru*. Conviene tratar de determinar las circunstancias en que aparece este animal fabuloso y comprender su significado simbólico, que podría aclarar el del "ciervo-serpiente-jaguar" mochica y reforzar la interpretación que acaba de ser propuesta.

Los Agustinos (1560 ed. 1918, p. 37-38), en su relación de las idolatrías de la región de Huamachuco, anotan que durante los tiempos de Chalcochima pasó un demonio en forma de serpiente. Era tan grueso y largo que desde su cabeza no era posible ver su cola. Tenía pelos y su cabeza era como la de un venado, un ciervo. Esta serpiente, dicen los Agustinos, llevaba el nombre de *Uscaiguai*, era venerada y temida por los indios que querían volverse ricos, porque tenía oro en su cola. *Uscaiguai* apareció una vez diciendo que quería subir al cielo y se alzó, dando vueltas en el aire, hasta que los indios la perdieron de vista. En recuerdo de estos hechos eran celebrados juegos y como eran idolatrías, los padres las prohibieron.

La serpiente monstruosa, con cabeza de cérvido, cuerpo peludo y cola cubierta de oro, aparece en este texto en el contexto de tiempos inestables, de la guerra entre los Incas Huáscar y Atahualpa: Chalcochima era un general

de Atahualpa. Este ser mítico estaba dotado del poder de invertir las situaciones, de hacer ricos a los pobres y también de unir lo que está separado, como la tierra y el cielo.

El vocabulario de Santo Tomás (1560 ed. 1951, p. 89) atribuye a *Machacuay* la traducción "serpiente". Para González Holguín (1608 ed. 1952, p. 221, 466), *Machakuay* o *Machacuay* es una boa, muy grande, un dragón, un *Hatun Amaru*. *Amaru* es también una serpiente-dragón, tanto para Santo Tomás como para González Holguín.

Machacuay y *Amaru* son serpientes para Cristóbal de Albornoz (1582 ed. 1967, p. 23-24) que menciona un culto rendido a estos ofidios y que relata que un *Amaru* había salido de un lago para entrar en otro en el momento de la llegada de los españoles. Este *Amaru*, congelado, transformado en piedra bajo la forma de una vela de mármol siempre visible, se volvió también un objeto de culto en la región de Huarochirí. Por otra parte, Cristóbal de Albornoz relata que el Inca, en el juego del *Ayllar*, lanzaba *Machacuay*.

El *Amaru*, en el texto de Cristóbal de Albornoz, se alza en el momento de la conquista, cuando el español y su autoridad absoluta se imponen en los Andes, después de haber invertido el orden del Inca. El análisis y la interpretación del juego del *Ayllar* conducen a pensar que este rito era para el Inca el medio de reestructurar su territorio, de transmitir o de distribuir el poder en caso de sucesión, de imponer un nuevo orden, una nueva autoridad absoluta (Cap. 8B).

Los informadores de Avila (1600 ed. 1980, cap. 16) cuentan cómo *Huallallo Carhuincho* y *Pariacaca* combatían y cómo en un último sobresalto *Huallallo Carhuincho* lanzó contra su enemigo un *Amaru*. Este *Amaru*, atravesado por una vara de oro y transformado en piedra, quedó visible en el camino de Caquiyoca.

El *Amaru* de Avila, sin duda alguna el mismo de Cristóbal de Albornoz, aparece ya no en el momento de la conquista sino durante otro combate, entre *huacas*. Estos ancestros están asociados a períodos de tiempo diferentes y su enfrentamiento decide su suerte. Se instaura la autoridad absoluta de Pariacaca sobre la región de Huarochirí y se marca el comienzo de un nuevo orden.

Santa Cruz Pachacuti (1613 ed. 1879 p. 184-185, 187-188) vincula la

aparición de un *Amaru*, aterrador, largo y grueso, con orejas y colmillos, que atraviesa el cielo, a la guerra que conducía Pachacuti Inca contra los Chancas. Informa que otra serpiente monstruosa surgió en el momento del combate entre Pachacuti Inca y una *Huaca*, de Condesuyu. El primer *Amaru* es también relacionado con el nacimiento del hijo de Pachacuti Inca, que por este hecho llevaría el nombre de Amaru Topa Inca, El segundo *Amaru*, atravesado por un águila, cayó y para conmemorar este acontecimiento el Inca hizo grabar *Amarus* en la piedra.

Los *Amarus* de Santa Cruz Pachacuti aparecen también en tiempos de guerra, cuando el Inca Pachacuti impone en los Andes la autoridad absoluta del Cuzco. Llegan también para marcar el pasaje de una generación a la otra, en el momento de un nacimiento.

Cobo (1653 ed. 1890-1893, cap. sobre las serpientes) menciona simplemente que los peruanos llaman *Amaru* a una serpiente dragón.

Amaru es además un nombre tomado por los jefes indios que se rebelan en el siglo 16 y 17 y combaten para tratar de invertir el orden impuesto por los conquistadores y así restablecer el orden andino.

Actualmente, el *Amaru* forma parte de los seres míticos andinos, tiene forma de ofidio y de felino, mas su aspecto cérvido se transforma en toro o en berraco (fig. 214). Así como los cérvidos, estos animales unen contrarios: domesticados se quedan en el límite de lo salvaje, son de origen español pero forman parte del medio andino; son imprevisibles como el ciervo y como él pueden dar vueltas, hacer frente y embestir. El *Amaru* moderno sale de los lagos de las alturas que son todavía considerados como el origen de lo que está en la tierra. Al *Amaru* se le atribuyen los *huaycos* y los derrumbes; las fallas muy visibles se dicen resultar del paso de uno de estos animales fabulosos. También se les atribuye el origen de las epidemias y de las enfermedades que causan disturbios mayores en una comunidad (Quispe 1969, Earls y Silverbaltt 1978 y observaciones personales).

El *Amaru* se levanta también en el momento de las catástrofes naturales y sociales que resultan de una relación de fuerzas desiguales, causa de un desequilibrio. La aparición del *Amaru*, repentina y violenta, es un signo de cambio, de alternación de *pachacuti*.

LA BELLEZA DEL "CIERVO-SERPIENTE-JAGUAR"

El *Amaru* colonial y el *Amaru* actual se parecen no solamente por su forma al "ciervo-serpiente-jaguar" mochica, sino también por su significado simbólico. Este ser mítico está ligado a la nociones de poder y de inmortalidad, manifestaciones de una autoridad absoluta que impone el orden en los Andes y el cambio de este orden, fundado en un equilibrio que puede ser invertido. Cuando el orden ya no está basado en una justa relación de fuerzas, se vuelve inadecuado y debe ser reinstaurado, se libera entonces un *Amaru* y se produce un *pachacuti*. La huella de este transtorno se inscribe en la tierra andina bajo la forma de un "ciervo-serpiente-jaguar" o de un "*Amaru*" petrificado que simbolizan el cambio la alternancia y la reinstauración del orden.

Esta interpretación del "ciervo-serpiente-jaguar" remite a otra imagen de animal compuesto, la del monstruo asociado a la luna (fig. 210-211). Numerosos son los que se interrogaron sobre la naturaleza de este ser compuesto y sobre su significado. Las versiones pintadas de este animal fabuloso son muy frecuentes, su cuerpo es alargado y flexible como el de un ofidio, el ojo y las garras nos remiten a un felino y la oreja a un cérvido. Una vasija Recuay, que pertenece a las colecciones del Museum für Völkerkunde de Berlín (VA 694), indica muy claramente el aspecto cérvido del animal asociado a la luna en la iconografía mochica: sus cornamentas están representadas. No sorprende que el "ciervo-serpiente-jaguar" o el dragón Recuay o el animal de la Luna, símbolos del cambio, de la alternancia y de la reinstauración del orden, sea asociado al astro que se transforma periódicamente. Es preciso observar que el cambio está relacionado con la fertilidad, la luna, la tierra. . .

El "ciervo-serpiente-jaguar" es aún muchas veces asociado a la concha de estrombo, de la cual parece salir (fig. 212). Esta concha, como el océano y el lago Titicaca se asocian con vaginas, con el lugar de origen, el nacimiento. Los lagos son las vaginas que surge de los lagos o de las conchas de estrombo, representaría el nacimiento de un nuevo orden.

El "ciervo-serpiente-jaguar" de Berlín atrae y seduce por su aspecto cérvido, impone el respeto y el temor por sus aspectos ofidio y felino, su poder es el de una visión producida por una imaginación "creadora", "activa", que es el lugar de encuentro de lo "visible" y lo "invisible" de lo "sensible" y lo "inteligible", el terreno fértil donde florecen las imágenes místicas (Corbin 1958). . . Pero sabemos que estas imágenes pueden contribuir a crear un ambiente ideológico donde surgen nociones tales como "viva la muerte" o "tierra y sangre", la belleza del "ciervo-serpiente-jaguar" es temible.

LISTA DE MUSEOS

AIC	Art Institut Chicago
MfV	Museum für Völkerkunde Berlín
MfV	Museum für Völkerkunde Hamburgo
MH	Musée de l'Homme Paris
MLH	Museo Larco Herrera Lima
MNAA	Museo Nacional de Arqueología y Antropología Lima
MRAH	Musées Royaux d'Art et d'Histoire Bruxellas
RM	Reiss Museum Mannheim

LISTA DE ILUSTRACIONES

1. a,b	Berlín, MfV, N° VA 62195
2. a	Jimenez Borja, 1938
2. b	Kutscher 1958, fig. 2
2. c	Donnan 1976, fig. 51b
3.	Donnan 1978, fig. 114
4.	Lima, MNAA
5	Donnan 1976.
6. a, b,	Mannheim, RM, N° VA 2393
7.	Guamán Poma de Ayala 1936, -. 252
8.	Ubbelohde-Doering 1952.
9.	Kutscher 1983, fig. 67.
10.	Kutscher 1983, fig. 58
11.	Berlín, MfV, N° VA 12954
12.	Berlín, MfV, N° VA 12966.
13.	Berlín, MfV, N° VA 17853.
14.	Berlín, MfV, N° VA 48148.
15.	Chicago, AIC, N° 552314.
16.	Berlín, MfV, N° VA 47914.
17.	Donnan 1976, fig. 52
18.	Larco Hoyle 1938-39.
19.	Lima, MNAA, N° 1/4142
20.	Berlín, MfV, N° VA 32579.
21.	Berlín, MfV, N° VA 62200.
22.	Tello 1938, p. 274.
23.	Berlín, MfV, sin número.
24.	Kutscher 1983, fig. 277.
25.a, b, c	Donnan 1976, fig. 1

26. Lima, MLH, dibujo de Peter Lerche.
27. Carrion Cachot 1959, fig. 6.
28. Carrion Cachot 1959, fig. 8
29. Dibujo del Archivo de Kutscher, no publicado; ver Kutscher 1983, fig. 121 (otra escena del mismo ceramio).
30. Berlín, MfV, Nº VA 17575.
31. Dibujo de Kutscher, posteriormente publicado en: Kutscher 1983, fig. 121.
32. París. MH, Nº 8030139.
33.a Donnan, McClelland 1979, fig. 6.
33.b Donnan, McClelland 1979, fig. 2.
34. Kutscher 1983, fig. 228.
35. Kutscher 1983, fig. 305.
36. Guamán Poma de Ayala 1936, p. 254.
37.a, b Kutscher 1983, fig. 156
38. Berlín, MfV, Nº VA 17803.
39. Donnan 1978, fig. 180.
40. Berlín, MfV, Nº VA 47986.
41. Kutscher 1954, fig. 55 d.
42.a, b Lima MNAA.
42.a, b Lima MNAA, Nº 1/3110.
43.a, b Berlín, MfV, Nº VA 4629.
44.a, b Berlín, MfV, Nº VA 16872.
45. Kutscher 1983, fig. 164.
46. Kutscher, 1983, fig. 153
47. Berlín, MfV, Nº VA 48100.
48. Guamán Poma de Ayala 1936, p. 256.
49. Foto Carlos Elera; fiesta de los muertos en Eten.
50. Foto Carlos Elera; fiesta de los muertos en Eten.
51. Kutscher 1983, fig. 295
52. Kutscher 1954, fig. 68, b.
53. Kutscher 1983, fig. 137.
54. Kutscher 1954, fig. 29.
55. Kutscher 1983, fig. 142.
56. Kutscher 1983, fig. 139.
57. Kutscher 1983, fig. 140.
58. Kutscher 1983, fig. 209.
59. Kutscher 1983, fig. 208
60. Kutscher 1983, fig. 210.
61. Kutscher 1983, fig. 211.

62. Bruxelles, MRAH, Nº AAM 3921.
63. Berlín, MfV, sin número.
64. Berlín MfV, VA 17863.
65. Bruxelles, MRAH, Nº AAM 5391.
66. Berlín MfV, Nº VA 11437.
67.a Lima; MNAA, Nº 1/3534.
67.b Carrión Cachot 1923.
68. Larco Hoyle 1938-39.
69. Kutscher 1983, fig. 125.
70. Kutscher 1983, fig. 126.
71. Kutscher 1983, fig. 131
72. Kutscher 1983, fig. 130
73. Berlín, MfV, Nº VA 17562.
74. Berlín, MfV, Nº VA 62138.
75. Lima, MNAA, Nº 1/3883.
76. Berlín, MfV, Nº VA 17890.
77. Guamán Poma de Ayala 1936, p. 264.
78. Guamán Poma de Ayala 1936, p. 266.
79. Kutscher 1983, fig. 98.
80. Kutscher 1983, fig. 97, a.
81. Kutscher 1983, fig. 97, b.
82. Kutscher 1983, fig. 114.
83. Kutscher 1983, fig. 115.
84. Berlín MfV, Nº VA 18397. Dibujo A.M. Hocquenghem.
85.a, b Berlín MfV, Nº VA 18273.
86. Kutscher 1983, fig. 113.
87. Kutscher 1983, fig. 102.
88. Kutscher 1983, fig. 88.
89. Kutscher 1983, fig. 116.
90. Kutscher 1983, fig. 116.
91. Kutscher 1983, fig. 92.
92. Kutscher 1983, fig. 110.
93. Kutscher 1954, fig. 23.
94. Berlín, MfV, Nº VA 17644. Dibujo de A.M. Hocquenghem.
95. Kutscher 1983, fig. 151.
96. Kutscher 1983, fig. 152.
97. Lima, MNAA.
98. Lima, MNAA.
99. Orlandini 1955, Benson 1982.
100. Kutscher 1983, fig. 299.

101. Kutscher 1983, fig. 303.
102. Kutscher 1983, fig. 304.
103. Hamburgo, MfV, Nº VA 2884153.
104. Berlín, MFV, Nº VA 18096
105. Detalle de la fig. 104
106 Berlín, MfV, sin número
107. Reichlen 1956.
108. Berlín, MfV, Nº VA 18055.
109. Kutscher 1983, fig. 320.
110. Kutscher 1983, fig. 318, a.
111. Kutscher 1983, fig. 319.
112. Kutscher 1983, fig. 319.
113. Kutscher 1983, fig. 314-2.
114. Kutscher 1983, fig. 314-1
115. Kutscher 1983, fig. 318.
116. Kutscher 1955.
117. Leiden, RVV, Nº 1872-124.
118. Kutscher 1983, fig. 254.
119. Kutscher 1954, fig. 60B.
120. Kutscher 1983, fig. 88.
121. Kutscher 1983, fig. 89.
122. Berlín, MfV, Nº VA 4716, VA 47577.
123. Berlín, MfV, Nº VA 17726, VA 17734.
124. Berlín, MfV, Nº VA 17793, VA 47576, VA 17794.
125. Berlín, MfV, Nº VA 64760.
126. Hocquenghem 1977b, fig. XXXVII, 1-8.
127. Berlín, MfV, sin número.
128. Kutscher 1983, fig. 306.
129. Kutscher 1954, fig. 75.
130. Berlín, MfV, Nº VA 47932.
131. Kutscher 1983, fig. 159.
132.a Kutscher 1983, fig. 157.
132.b Kutscher 1983, fig. 158.
133. Donnan 1982, fig. 22-23.
134. Berlín, MfV, Nº VA 18542.
135. Berlín, MfV, sin número.
136. Berlín, MfV, Nº VA 18537.
137.a,b,c, Berlín, MfV, Nº VA 18535.
138. Berlín, MfV, Nº VA 47913.
139. Kauffmann Doig 1971, p. 443.

140. Berlín, MfV, Nº VA 12981.
141. Berlín, MfV, Nº VA 4676.
142.a Kutscher 1983, fig. 160.
142.b Kutscher 1954, fig. 66, a.
143. Kutscher 1983, fig. 276
145.a,b, Kutscher 1983, fig. 300-301.
146.a,b Berlín, MfV, Nº VA 18382, dibujo A.M. Hocquenghem.
147. Kutscher 1983, fig. 267
148. Kutscher 1983, fig. 270.
149. Kutscher 1983, fig. 278.
150. Kutscher 1983, fig. 271.
151.a,b Laurencich-Minelli 1984, fig. 19.
152. Berlín, MfV, Nº VA 18013.
153. Kutscher 1983, fig. 307.
154. Hamburg, MfV, Nº 57142.
155. Berlín, MfV. Nº VA 17723.
156. Berlín, MfV. Nº VA 17718.
157. Larco Hoyle 1938-39.
158. Kutscher 1982, fig. 308.
159. de Lavalle 1985, p. 86.
160. Larco Hoyle 1938-39.
161. Berlín, MfV, Nº VA 3815.
162. Kutscher 1983, fig. 149.
163. Hocquenghem 1979d, fig. 4.
164. de Lavalle 1985, p. 58.
165. Donnan 1978, fig. 112.
166. Berlín, MfV, Nº VA 17773.
167. Berlín MfV
168. Kutscher 1983, fig. 46. a.
169. Kutscher 1983, fig. 82.
170. Kutscher 1954, fig. 43.
171. de Lavalle 1985, p. 62.
172. obsequio de Alan Sawyer, dibujo de Donald Steward.
173. Kutscher 1983, fig. 259,b.
174. Kutscher 1983, fig. 275.
175. Kutscher 1983, fig. 148.
176. Kutscher 1954, fig. 80.
177. Berlín, MfV, Nº VA 47912.
178. Kutscher 1983, fig. 109.
179.a Kutscher 1983, fig. 113,c

179.b Kutscher 1983, fig. 110.
180. Dibujo recogido por Teresa Valiente en 1977, en Puquio.
181. MLH, dibujo de Jürgen Golte.
182. Berlín, MfV, Nº VA 14066.
183. Berlín, MfV, Nº VA 47803.
184. Berlín, MfV, Nº VA 7676.
185. Kutscher 1954, fig. 78.
186. de Lavalle 1985, p. 24.
187. Kutscher 1983, fig. 124.
188. Kutscher 1983, fig. 123.
189.a, b Kutscher 1954, fig. 79.
190. Berlín, MfV, Nº VA 18473.
191. Berlín, MfV, Nº VA 17725.
192. Kutscher 1983, fig. 222.
193. Berlín, MfV, Nº VA 17778.
194. Hamburg, MfV, Nº 525764.
195. Kutscher 1954, fig. 79, b.
196. Kutscher 1954, fig. 79, a.
197. Larco Hoyle 1938-39.
198. Kutscher 1983, fig. 190.
199. Kutscher 1954, fig. 56, c.
200. Kutscher 1983, fig. 258.
201. Berlín, MfV, Nº VA 47929.
202. Kutscher 1954, fig.
203. Kutscher 1983, fig. 135.
204. Kutscher 1983, fig. 134.
205. Kutscher 1983, fig. 132.
206. París, MH, Nº 87551.
207. Berlín, MfV, Nº VA 4640.
208. Kutscher 1983, fig. 198.
209. Kutscher 1954, fig. 42.
210. Kutscher 1983, fig. 310.
211. Kutscher 1954, fig. 44.
212. Kutscher 1983, fig. 42.
213. Berlín, MfV, Nº VA 18223.
214. Manchester, MM, Nº 09707/42.

BIBLIOGRAFIA

Abreviaturas

CIPCA	Centro de Investigación y Promoción del Campesinado
CNRS	Centre National de la Recherche Scientifique
IEP	Instituto de Estudios Peruanos
IPA	Instituto de Pastoral Andina
LAI - FU	Lateinamerika Institut der Freien Universität
PUC	Pontificia Universidad Católica
UNAM	Universidad Nacional Autónoma de Mexico
UNHV	Universidad Nacional Hermilio Valdizán
UNMSM	Universidad Nacional Mayor de San Marcos

ACHA-KUTSCHER, E.
1984 "Los retablos de Ayacucho". en: El Diario de Marka. Lima.

ACOSTA, J. de
1916 (1590) Histoire naturelle et morale des Indes, tr. P. Pegnault. Paris.

ADAM, J.M. y J-P. GOLDENSTEIN
1976 Linguistique et discours littéraire. Paris.

AGUSTINOS
1916 "Relación de la religión y ritos del Perú hecha por los primeros religiosos agustinos que allí pasaron para la conversión de los naturales", en : Informaciones acerca de religión y gobierno de los Incas. Ed. Loayza. Lima

1918 "Relación de idolatrías en Huamachuco", en: Informaciones acerca de religión y gobierno de los Incas. Ed. Loayza. Lima.

ALBERTI, G. y E. MAYER (com.)
1974 Reciprocidad e intercambio en los Andes peruanos. IEP. Lima.

ALBORNOZ, C.
1976 (1582) "La instrucción para descubrir todas las guacas del Piru y sus camayos y haciendas", en: Journal de la Société des Americanistes, T. 56/1: 7-39. (Ver DUVIOLS, P. 1976B). Paris.

ALCINA FRANCH, J.
1949 "Nuevas interpretaciones de la figura del chamán en la cerámica chimú", en: Revista de las Indias, año IX, núms. 37 - 38: 507-526. Madrid.

1979 Die Kunst des alten Amerika. Herder. Freiburg, Basel, Wien.

ALENCASTRE, A. y G. DUMEZIL
1953 "Fêtes et usages des Indiens de Langui", en: Journal de la Société des Americanistes, T. XLII: 22-118. Paris.

ALLEN, C.
1983 "Of Bear-men and He-men: Bear Metaphors and Male Self-Perception in a Peruvian Community", en: Latin American Indian Literatures, Vol. 7, Nº 1: 38-51. Pittsburgh.

ALVA, W. y S. MENESES de ALVA
1983 "Los murales de Ucupe en el valle de Zaña, norte del Perú", en: Beiträge zur allgemeinen und vergleichenden Archäologie, Band 5: 335-360. Bonn.

AMBROSETTI, J.B.
1902 "Antigüedades calchaquis. Datos arqueológicos sobre la provincia de Jujuy (República Argentina)", en: Anales de la Sociedad Científica Argentina, T. LIV: 64-87. Buenos Aires.

ANDERS, M.
1977 "Sistema de depósitos en Pampa Grande, Lambayeque", en: Revista del Museo Nacional, T. XLIII: 243-279. Lima.

ANONIMO
1951 (1586) Arte y vocabulario en la lengua general del Perú llamada Quechua. . . Lima.

ANSION, J.
1984 Démons des Andes. Louvain.

ANTON, F.
1962 Alt-Peru and seine Kunst. E. A. Seemann Verlag. Leipzig. Leipzig.

ARANGUREN PAZ, A.
1975 "Las creencias y ritos mágicos - religiosos de los pastores puneños". en: Allpanchis Phuturinqa, Nº 8: 103-132. IPA. Cuzco.

ARBOLEDA, M.
1981 "Representaciones artisticas de actividades homoeróticas en la cerámica moche", en: Boletín de Lima, Nº 16, 17, 18 :98-107. Lima.

ARGUEDAS, J. M.
1941 Yawar fiesta. Juan Mejía Baca. Lima.

1956 "Puquio, una cultura en proceso de cambio", en: Revista del Museo Nacional, T. XXV: 184-232.
Lima.

1958 "El arte popular religioso y la cultura mestiza", en: Revista del Museo Nacional, T. XXVII: 139-194.
Lima.

1962 La agonía de Rasu Ñiti. Taller de artes gráficos Icaro.
Lima.

1966 Dioses y Hombres de Huarochirí. Traducción castellana de J.M. Arguedas. Estudio bibliográfico de P. Duviols, IEP.
Lima.

ARIES, Ph.
1975 Essai sur l'histoire de la mort en occident du Moyen Age à nos jours. Le Seuil.
Paris.

ARNAUD, G., W. BISCHOF, P. FRANK y P. VERGER
1956 Indiens pas morts. Robert Delpire.
Paris.

ARRIAGA, P. J. de
1920 (1621) La extirpación de la idolatría en el Perú. Colección de libros y documentos referentes a la historia del Perú.
Lima.

de AUGUSTA, F.F.J.
1934 Lecturas araucanas, Ed. San Fracisco.
Chile.

AVILA, F. de
1939 (1598?) Dämonen und Zauberer im Inka-Reich. Traducción del Quechua por H. TRIMBORN.
Quellen und Forschungen zur Geschichte der Geographie und Völkerkunde, Band 4.
Leipzig.

1966 Dioses y hombres de Huarochirí. Edición bilingüe. Ed. Museo Nacional de Historia e IEP.
Lima.

1967 Tratado y relación de los errores, falsos Dioses, y otras supersticiones, y ritos diabólicos en que vivían antiguamente los yndios de las Provincias de Huarochirí, Mama y Chaclla... Traducción al alemán por H. TRIMBORN, en: Quellenwerke zur Alten Geschichte Amerikas, Band VIII.
Berlin.

1975 Dioses y hombres de Huarochirí. Traducción y prólogo de J. M. ARGUEDAS, apéndice por P. DUVIOLS. Siglo XXI.
México.

1980 Rites et traditions de Huarochirí. Texte quechua établi et traduit par G. TAYLOR. Ed. L'Harmattan.
Paris.

(en prensa) Ritos y tradiciones de Huarochirí. Traducción de G. TAYLOR. Ed. IEP.
Lima.

BAESSLER, A.
1902-1903 Altperuanische Kunst. Beiträge zur Archäologie des Inka-Reichs. K. W. Hiersemann und A. Ascher. 4 vols.
Berlin, Leipzig.

BANDELIER, A.
1910 The Island of Titicaca and Koati. De Vinne Press.
New York.

BANKMANN, U.
1979 "Moche and Recuay", en: Baessler-Archiv, Neue Folge, Band XXX: 181 - 222.
Berlin.

1981/82 "Clubs, Cups and Birds in Moche Art", en: Acta praehistorica et archaeologica 11/12: 121 - 130.
Berlin.

BANKES, G.
1980 Moche Pottery from Peru. University Press Oxford.
Oxford.

1984 "Peruvian Pottery in the Manchester Museum", en: Proceedings of the 44th International Congress of Amricanists. Manchester.

BARRETTE, C.
1972 "Aspects de l'ethno-écologie d'un village andin", en: Revue Canadienne de Sociologie et d'Anthropologie N°. 9: 255 - 267.
Calgary.

BARRIONUEVO, A.
1971 "Chiarage", en: Allpanchis Phuturinqa, No. 3: 79-8 IPA.
Cuzco.

BASTIDE, R.
1971 Anthropologie Appliquée. Payot.
Paris.

BASTIEN, J. W.
1978 Mountain of the Condor. The American Ethnological Society Monograph 64.
New York, Los Angeles, San Francisco.

BELLIER, I.
1983 "Hetu Kone kt' i Ha mythe Mai-huna (Pérou)", en: Amerindia N° 8: 181-215.
Paris.

BENDEZU NEYRA, R.
1983 Puquio y la fiesta del agua. Imp. "El Carmen".
Lima.

BENNETT, W. y J. BIRD
1949 Andean Culture History. American Museum of Natural History (Handbook Series, 15).
New York.

BENSON, E.
1972 The Mochica. A Culture of Peru. Art and Civilizations of Indian America, general editor Michael COE. Praeger Publishers.
New York, Washington.

1975 "Death-associated Figures on Moche Pottery", en: Death and the Afterlife in Precolumbian America, a Conference at Dumbarton Oaks, October 1973: 105-143.
Washington, Dumbarton Oaks.

1978 "The Bag with the Raffled Top: Some Problems of Identification in Moche Art", en: Journal of Latin American Lore, N°. 4, 1: 28 - 47.
Los Angeles.

1980 "The Owl as a Symbol in the Mortuary Iconography of the Moche". Paper presented at the Coloquio Internacional de Historia del Arte, Octubre 1980.
México.

1982a "The Well-dressed Captives. Some Observations on Moche Iconography", en: Baessler-Archiv, Neue Folge, Band XXX: 181-222.
Berlin.

1982b "Ancient Arts of Costa Rica", en: Americas, Vol. 34, N° 4: 25-32.
Washington D. C.

BEREZKIN, Y.
1972 Mitologiya Mochika (Peru). Sovietskaya Arkheologiya, 1972, 4: 171-192. (Resumen: la mythologie des Mochicas, le Pérou).
Moscú.

1978 Khronologiya srednego i pozdnego etapov kul' turë Mochika (Peru). Sovietskaya Arkheologiya, 1978, 2: 78 - 95. (Resumen: Chronologie des étapes moyennes et tardives de la culture Mochica, Pérou).
Moscú.

1980 "An Identification of Anthropomorphic Mythological Personages in Moche Representations", en: Ñawpa Pacha Nº. 18:1-26.
Berkeley.

1983 Mochika. Academia de las Ciencias de URSS.
Leningrad.

BERTONIO, L.
1956 (1612) Vocabulario de la lengua aymara. Ed. facs.
La Paz.

BETANZOS, J. de
1880 Suma y narración de los Incas, que los indios llamaron Capaccuna, que fueron señores de la ciudad del Cuzco y de todo lo a ella subjeto. Manuel G. Hernández.
Madrid.

BIRD, J.
1962 Art and Life in Old - Peru. An Exhibition.
New York.

BLOOM, H.
1979 "The Breaking of Form", en: H. BLOOM, P. de MAN, J. DERRIDA, G. H. HARTMAN y J. H. MILLER: Deconstruction and Criticism.
New York.

BOLZ, I.
1975 Meisterwerke altindianischer Kunst. Die Sammlung Ludwig im Rautenstrauch-Museum Köln.Bougers.
Recklinghausen.

BOMAN, E.
1908 Antiquités de la région andine de la République Argentine et du désert d'Atacama. (Mission scientifique G. de CREQUI-MONTFORT et E. SENECHAL de la GRANSE). Librairie H. le Sondier.
Paris.

BONAVIA, D.
1959 "Una pintura mural de Pañamarca, valle de Nepeña", en: Arqueológica Nº 5.
Lima.

1974 Ricchata quellccani. Pinturas murales prehispánicas. Fondo del Libro del Banco Industrial del Perú.
Lima.

BORGES, J.L.
1964 El Aleph. Emecé.
Buenos Aires.

BOUYSSE CASSAGNE, T.
1978 "L'espace aymara: Urco et Uma", en: Annales 33, Nº 5 - 6 :1057-1080.
Paris.

BROWNIGG, L.A.
1972 "Papel de los ritos de pasaje en la integración social de los Cañaris Quichuas del austral ecuatoriano", en: Actas y Memorias del XXXIX Congreso Internacional de Americanistas: 92 - 99.
Lima.

BRUSH, S. G.
1973 Subsistence. Strategies and Vertical Ecology in an Andean Community: Uchucmarca, Peru. PhD, University of Wisconsin. Madison (inédito).

1974. "El lugar del hombre en el ecosistema andino", en: Revista del Museo Nacional, T. 40:277-299.
Lima.

BURELA, M.
1983. "De los hermanos Ayar y Inkarrí", en: Anthropológica, Nº 1: 37-50.
Lima.

BURGA, M.
1976 De la encomienda a la hacienda capitalista. IEP
Lima.

BURGA, M. y A. FLORES GALINDO
1982 "La utopía andina", en: Allpanchis phuturinqa Nº 20: 85-101. IPA.
Cuzco.

CABELLO DE BALBOA, M.
1951 (1586) Miscelánea Antártica. Una historia del Perú antiguo. Univ. Nac. Mayor de San Marcos.
Lima.

CAILLOIS, P.
1950 L'homme et le sacré. Gallimard.
Paris.

CALANCHA, A. de la
1638 Corónica Moralizada del Orden de San Agustín en el Perú, con Sucesos Egemplares Vistos en esta Monarquía
Lacavallería.
Barcelona.

1974-86 (1638) Corónica Moralizada del Orden de San Agustín en el Perú, con Sucesos Egemplares Vistos en esta Monarquía.
Lima.

CAMINO, A., J. RECHARTE y P. BIDEGARAY
1981 "Flexibilidad calendárica en la agricultura tradicional de las vertientes orientales de los Andes", en H. LECHTMAN y A. M. SOLDI (eds): La tecnología en el mundo andino: 169 - 194. UNAM.
México.

CARRANZA ROMERO, F
1973 Diccionario de Quechua (Ancash). Publicación auspiciada por las Direcciones Universitarias de Proyección Social y de Servicios Académicos de la Universidad Nacional de Trujillo.
Trujillo.

CARRION CACHOT, R.
1923 "La mujer y el niño en el antiguo Perú", en: INCA, Vol. 1: 329-354.
Lima.

1955 "El culto al agua en el antiguo Perú". Revista del Museo Nacional de Arqueología y Antropología Vol. II, No 2 :50-140.
Lima.

1959 La religión en el antiguo Perú. Talleres gráficos de tipografía peruana.
Lima.

CASAVERDE ROJAS, J.
1970 "El mundo sobrenatural en una comunidad", en: Allpanchis phuturinga Nº 2: 121-136. IPA.
Cuzco.

CASSIRER, E.
1959 Wesen und Wirkung des Symbolbegriffs. Wissenschaftliche Buchgesellschaft.
Darmstadt.

CASTILLO, L. J. y A.M. HOCQUENGHEM
(en prensa) "El personaje esférico "en actas del 1er Simposio de arqueología del Norte.Chiclayo.

CAVERO, L.
1955 "Rito funerario: El Pichqa", en: Archivo Peruano de Folklore, año 1, Nº 1 :154-156.
Cuzco.

CERM
1974 Sur le mode de production asiatique.
Paris.

CHERVIN, A.
1907 - 1908 Anthropologie bolivienne. Mission scientifique G. CREQUI-MONFORT et SENECHAL de la GRANDE. Librairie H. le Sondier, Imprimerie Nationale.
Paris.

CIEZA DE LEON, Pedro de
1962 (1553) La crónica del Perú. Colección Austral, Espasa-Calpe.
Madrid.

CLASTRES, P.
1972 Chronique des Guayaki
Paris.

1974 Le grand parler. Seuil.
Paris.

COBO, B.
1890-1893 (1653) Historia del Nuevo Mundo. Publicado por Marcos Jimenez de la Espada. Sociedad de Bibliófilos Andaluces. Tomo 1-4.
Sevilla.

COLLECTION DA COSTA
1968 Precolumbiaans aardewerk van de Centrale Andes uit de Verzameling van Dr. J.F. da COSTA, Rotterdam. Precolumbian Ceramics of the Central Andes from the Collection of Dr. J.F. da COSTA, Rotterdam. Museum voor Land- en Volkenkunde.
Rotterdam.

CONKLIN, W. J.
1979 "Moche Textile Structure", en: Pre-Columbian Textile Conference, ed. Junius BIRD: 165-195.
Washington D.C.

CONTRERAS, M. A.
1955 "Las guerillas indígenas del Chyaraque y del Toqto", en: Archivo Peruano de Folklore, Año 1, Nº 1: 110-119.
Cuzco.

CORBIN, H.
1958 L' imagination créatrice dans le soufisme d'ibn Arabi. Gallimard.
Paris.

CORDY-COLLINS, A.
1977 "The Moon is a Boat. A Study in Iconographic Methodology", en: Pre-Columbian Art. History, Selected Reading ed. A. CORDY-COLLINS y J. STERN: 421-434, Peak Publications.
Palo Alto.

CRUZ VILLEGAS, J.
1982 Catacaos. CIPCA.
Piura.

CUESTA DOMINGO M.
1980 Cultura y cerámica mochica. Museo de América.
Madrid.

CURATOLA, M.
1977 "Mito y milenarismo en los Andes: Del Taki Onqoy a Inkarrí. La visión de un pueblo invicto", en: Allpanchis phuturinqa Nº 10 :65-93. IPA.
Cuzco.

CUSHIHUAMAN, G.A.
1976 Diccionario Quechua-Collao. Ministerio de Educación, IEP.
Lima.

CUSTRED, G.
1974 "Llameros y comercio interregional", en: G. ALBERTI y E. MAYER (eds.), Reciprocidad e intercambio en los Andes peruanos. IEP.
Lima.

DELLA SANTA, E.
1972 La collection de vases mochicas des Musées Royaux d'Art et d'Histoire. (catálogo).
Bruxelles.

DEROSIERS, S.
1982 Le tissu comme être vivant. Catálogo de exposición. Paris.

DETIENNE, M.
1970 "La Cuisine de Pythagore". en: Archives de Sociologie des Religions, N° 29: 141-162. Paris.

1972 Les jardins d' Adonis. Gallimard. Paris.

DISSELHOFF, H. D.
1956 "Notizen zu einem Moche-Gefäss des Berliner Völkerkunde-Museums", en: Baessler-Archiv, Neue Folge Band 4:35-37. Berlin.

1957 "Polychrome Keramik in der nordperuanischen Küstenzon en: Baessler-Archiv, Neue Folge, Band 5, Heft 2: 209-207. Berlin.

1966 Alltag im alten Peru. Georg D. W. Callwey. München.

1967 Daily Life in Ancient Peru. Munich.

1974 Das Imperium der Inka und die indianischen Frühkultur der Andenländer. Safari-Verlag. Berlin.

DONNAN, C.
1968 Moche Ocupation of the Santa Valley. PhD, University of California. Berkeley.

1973 Moche Ocupation of the Santa Valley. University of California Publication in Anthropology. University of California Press. Berkeley, Los Angeles, London.

1975 "The Thematic Approach to Moche Iconography", en: Journal of Latin American Lore, Vol. 1, N° 2: 147-162. Los Angeles.

1976 Moche Art and Iconography. UCLA Latin American Studie Vol. 33. Los Angeles.

1977 "The Thematic Approach to Moche Iconography", en: Pre-Columbian Art. History, eds. A. CORDY-COLLINS y J. STERN: 407-420. Peak Publications. Palo Alto.

1978 Moche Art of Peru. Pre-Columbian Symbolic Communication Museum of Culture History, University of California. Los Angeles.

1982 "Dance in Moche Art", en: Ñawpa Pacha No 20: 97-120. Berkeley.

DONNAN, C. y C. MACKEY
1978 Ancient Burial Patterns of the Moche Valley, Peru. University of Texas. Austin, London.

DONNAN, C. y D. McCLELLAND
1979 The Burial Theme in Moche Iconography. Studies in Pre-Columbian Art and Archaeology, N° 21. Dumbarton Oaks, Trustees for Harvard University. Washington D.C.

DUCROT, O. y T. TODOROV
1972 Dictionnaire encyclopédique des sciences du langage. Paris.

DUMEZIL, G. S.
1941 "L´étude comparée des religions indoeuropéennes", en: La Nouvelle Revue Française 29:385-399. Paris.

1968 Mythe et épopée I.
Paris.

DUMEZIL, G. y P. DUVIOLS
1974 - 1976 "Sumaq T´ Ika. La princesse du village sans eau", en: Journal de la Société des Américanistes, T. LXIII: 15-198.
Paris.

DUVIOLS, P.
1971 La lutte contre les religions autochtones dans le Pérou colonial. Institut Français d'Etudes Andines.
Lima.

1976 a "La capacocha", en: Allpanchis Phuturinqa, No. 9: 11-58.
IPA.
Cuzco.

1976 b "Un inédit de Cristobal de Albornoz", en: Journal de la Société des Américanistes, T. 56/1 : 7-39.
Paris.

1980 "La guerra entre el Cuzco y los Chanca, historia o mito", en: Revista de la Universidad Complutense, Vol. XXVIII, Nº 117: 363-371.
Madrid.

EARLS, J.
1981 "Sobre la instrumentación de la cosmología inca en el sitio arqueológico de Moray", en: H. LECHTMAN y A. M. SOLDI (eds.), La tecnología en el mundo andino 433-474.
UNAM.
México.

EARLS, J. y I. SILVERBLATT
1978 "La realidad física y social en la cosmología andina", en: Actes du XLII Congrès International des Américanistes, Paris 1976.
Paris.

ECO, U.
1976 A Theory of Semiotics.
Bloomington.

ELERA, C.
1984 "El día de los muertos en Eten. Festividad religiosa en un pueblo tradicional de la costa norte", en: Boletín de Lima, Nº 36, Año 6: 49 - 55.
Lima.

ELIADE, M.
1963 Aspects du mythe. Gallimard.
Paris.

1965 Le Sacré et le profane. Gallimard.
Paris.

1969 Le mythe de l´éternel retour. Gallimard.
Paris.

1975 Traité d'histoire des religions. Payot.
Paris.

ENGL, L. y Theo ENGL
1969 Twilight of Ancient Peru. The Glory and Decline of the Inca Empire. McGraw-Hill Book Company.
New York, Toronto, London, Sydney

ESPINOSA BRAVO, C.
1964 Jauja antigua. Talleres gráficos P. L. Villanueva.
Lima.

ESPINOZA SORIANO, W.
1971 "Agua y riego en tres ayllus de Huarochirí. Siglos XV y XVI", en: Actas y Memorias del XXXIX Congreso Internacional de Americanistas, Vol. 3: 147 - 166.
Lima.

1973 La destrucción del imperio de los Incas. Retablo de papel.
INIDE.
Lima.

ESPINOZA SORIANO, W. (comp.)
1978 Los modos de producción en el imperio de los Incas. Amaru editores.
Lima.

ESTETE, M. de
1918 (1535) El descubrimiento y la conquista del Perú. Imprenta de la Universidad Central.
Quito.

FAVRE, H.
1967 "Tayta Wamani. Le culte des montagnes dans le centre sud des Andes péruviennes", en: Colloque d´études péruviennes. Annales de la faculté des lettres d´Aix en Provence.
Aix en Provence.

FERIZ, H.
1966 Sinn und Bedeutung der erotischen Grabbeigabe in altperuanischen Gräbern. Ethnos: 173-181.
Stockholm.

FERNANDEZ, E.
1984 "La muerte del Inca. Dos versiones de un mito ashaninca", en: Anthropologica, Vol. II, Nº. 2: 201-208.
Lima.

FIRTH, R.
1975 Symbols: Public and Private.
Ithaca, New York.

FLORES GALINDO, A.
1986 Europa y el país de los Incas: La Utopia Andina. Instituto de Apoyo agrario.
Lima.

FLORES OCHOA, J.
1971 "La wak´a awicha Anselma", en: Allpanchis Phuturinqa, Nº 3: 68-78. IPA.
Cuzco.

FONSECA MARTEL, C.
1972 "La economía vertical y la economía de mercado en las comunidades alteñas del Perú", en: I. ORTIZ de ZUÑIGA, Visita de la provincia de León de Huánuco en 1562. UNHV.
Huánuco.

FONSECA MARTEL, C. y E. MAYER
1978 "Sistemas agrarias y ecología en la cuenca del río Cañete", en: Debates en Antropología, Nº 5: 25-53. PUC.
Lima.

FRASER, B.
1979 "Interpretation of Novel Metaphors", en: A. ORTONY, Metaphor and Thought.
Cambridge.

FRIEDEBERG, C.
1964 "Utilisation d'un cactus a mescaline au nord du Pérou (Trichocereus pachanoi Brit. et Rose)", en: VIe Congrés International des Sciences Anthropologiques et Ethnologiques, Paris 30 julio - 6 agosto 1960, Vol. 2, T. 2: 22-26.
Paris.

FRIEDBERG, C. y A.M. HOCQUENGHEM
1977 "Des haricots hallucinogènes?", en: Journal d'agriculture traditionelle et de botanique apliquée, T. XXIV, Nº 1: 50-53.
Paris.

FRISANCHO PINEDA, D.
1971 Medicina indígena y popular. Ed. J. Mejía Baca.
Lima.

FUENZALIDA, F.
1980 "Santiago y el Wamani", en: Debates en Antropología, Nº 5: 155-187.
Lima.

GARCILASO de la VEGA, Inca
1953 (1609) Los comentarios reales. Editorial J.M. Cajica Jr. Universidad de Puebla. Puebla.
México.

GASPARINI, G. y L. MARGOLIES
1977 Arquitectura Inca.
Caracas.

GEBHARD, P.
1970 "Sexual Motifs in Prehistoric Peruvian Ceramics", en: Th. BOWIE y C. V. CHRISTENSON (eds.), Studies in Erotic Art: 106-69.
London, New York.

GISBERT-SAUCH COLLS, A.
1979 La fiesta del señor de Qoyllur rit'i.
Cuzco.

GODELIER, M.
1969 "La notion de mode de production asiatique et les schémas marxistes d'évolution des sociétés", en: CERM, Sur le mode de production asiatique.
Paris.

1984 L'idéel et le matériel.
Paris.

GOLDMAN, L. y A. R. SAWYER
1958 "Ancient Peruvian Medicine", en: Journal of the History of Medicine and Allied Sciences, Vol. XIII, Nº 1: 10-14.
New York.

GOLTE, J.
1974 "La economía del estado Inca y la noción de modo de producción asiático". Ponencia presentada al XLI Congreso de Americanistas de México (ver: W. ESPINOZA SORIANO: Los modos de producción en el imperio de los Incas).
Lima.

1980a "Notas sobre la agricultura de riego en la costa peruana", en: Allpanchis Phuturinqa, Nº 15: 57-67.
Cuzco.

1980b La racionalidad de la organización andina. IEP. Lima

1985 "Los recolectores de caracoles en la cultura Moche (Perú)", en: Indiana Nº 10: 355-369.
Berlin.

GOMBRICH, E.
1972 Symbolic Images. Studies in the Art of the Renaissance.
Oxford, London.

GONZALEZ HOLGUIN, D.
1952 (1608) Vocabulario de la lengua general de todo el Perú llamada quechua o del Inca". UNMSM
Lima.

GORBAK, C., M. LISCHETTI y C.P. MUÑOZ
1962 "Batallas rituales del Chiaraje y del Tocto de la provincia de Canas (Cuzco, Peru)", en: Revista del Museo Nacional, T. XXXI: 245-304.
Lima.

GOW, D.
1974 "Taytacha Qoyllur Rit'i", en: Allpanchis Phuturinqa, Nº 7: 49-100. IPA.
Cuzco.

GRANET, M.
1968 (1934) La pensée chinoise. La Renaissance du livre.
Paris.

GUAMAN POMA DE AYALA, F.
1936 (1615) Nueva Corónica y Buen Gobierno. Travaux et Mémoires de l'Institut d'Ethnologie, XXIII.
Paris.

1980 Nueva Corónica y Buen Gobierno. R. ADORNO y J. MURRA eds. Siglo XXI.
México.

1980 Nueva Corónica y Buen Gobierno, ed. F. PEASE
Caracas.

GUEVARA, T.
1908 Psicología del pueblo araucano. Imprenta Cervantes. Santiago de Chile.

HAGEN, V.W. von
1965 The Desert Kingdoms of Peru. New York Graphic Soc. Publ. Greenwich.

HAMY, E.T.
1890 Les origines du Musée d'Ethnographie, Histoire et Document. Ernest Leroux. Paris.

d'HARCOURT, R.
1934 Les textiles anciens du Pérou et leurs techniques. Paris.

HARRIS. O.
1978 "De l'asymétrie au triangle. Transformations symboliques au nord de Potosi". en: Annales 33, N° 5-6: 1108-1126. Paris.

1982 "The Dead and the Devils among the Bolivian Laymi", en M. BLOCH (ed), Death and the Regeneration of Life: 45-73. Cambridge.

HARTMANN, R.
1972 "Otros datos sobre las llamadas batallas rituales", en: Actas y Memorias del XXXIX Congreso Internacional de Americanistas: 125-135. Lima.

1973 "Conmemoración de los muertos en la sierra ecuatorial en: Indiana, N° 1: 170-197. Berlin.

1974 "Creencias acerca de las almas de los difuntos en la región de Otavalo, Ecuador", en: Ethnologische Zeitschrift Zürich, Heft 1: 201-227. Zurich.

1978 "Mas noticias sobre el juego del pucará", en: Amerikanistische Studien 1: 202-218. St. Augustin.

HARTMANN, R. y U. OBEREM
1968 "Beiträge zum Huairu-Spiel", en: Zeitschrift für Ethnologie, 93. Jahrgang: 240-259. Braunschweig.

HEISER, Ch.
1964 "Los chiles ajíes (Capsicum) de Costa Rica y Ecuador" en: Ciencia y Naturaleza, Vol. VII, N° 2: 50-57. Quito.

HEISER, Ch. y B. PICKERSGILL
1977 "Origins and Distributions of Plants Domesticated in the New World Tropics", en: Origins of Agriculture: 803-835. Den Haag, Paris, Chicago.

HISSINK, K.
1951 "Motive der Mochica-Keramik", en: Paideuma, Mitteilungen zur Kulturkunde N° V: 115-135. Bamberg.

HOCQUENGHEM, A.M.
1970 Les textiles et le vêtement dans la culture mochica. Institut d'Ethnologie, microfiche 74 01 10. Paris.

1973 Code pour l'analyse des rerprésentations figurées sur les vases mochicas. Institut d'Ethnologie, micro-fiche 78 01 83. Paris.

1977a "Note sur la survivance d'un vase portrait mochica" en: Indiana, N° 4: 201-212. Berlin.

1977b "Les représentations de chamans sur les vases mochicas", en: Ñawpa Pacha, N° 15: 123-130. Berkeley.

1977c "Un vase portrait de femme mochica", en: Ñawpa Pacha, N° 15: 117-122.
Berkeley.

1977d "Une interprétation des vases portraits mochicas", en Ñawpa Pacha, N° 15: 131-146.
Berkeley.

1977e "Quelques projections sur l'iconographie mochica". en: Baessler-Archiv, N° 25: 163-191.
Berlin.

1977f "Les érotiques et l'iconographie mochica" en: Objets et Mondes, T. 17, fasc. I: 7-14.
Paris.

1978 "Les combats mochicas: essai d'interprétation d'un matériel archéologique à l'aide de l'iconologie, de l'ethnohistoire et de l' ethnologie", en: Baessler-Archiv, N° 26: 127 - 157.
Berlin.

1979a "Note sur un tissu double mochica", en: Indiana, N° 5: 201-212.
Berlin.

1979b "Rapports entre les morts et les vivants dans la cosmovision mochica", en: Les hommes et la mort, Objet et Mondes, T. 19: 85-95.
Paris.

1979c "L'iconographie mochica et les rites de purification", en: Baessler-Archivic, N° 27, Heft 1: 211-252.
Berlin.

1979d "Le jeu et l'iconographie mochica", en: Baessler-Archiv, N° 27, Heft 2: 325-346.
Berlin.

1979e "L'iconographie mochica et les rites andins: scènes en relation avec l'océan", en: Cahiers des Amériques Latines, N° 20: 113-129.
Paris.

1979f L'iconographie mochica: une tentative d'interpretation. Communication au XLIII International Congress of Americanists 1979. Vancouver. (publicado Hocquenghem 1983e).

1980a "Les ofrandes d'enfants: essai d'interprétation d'une scéne de l'iconographie mochica", en: Indiana, N° 6: 275-292.
Berlin.

1980b "Forme, décor et fonction: les vases a sonnaille du Museum für Völkerkunde de Berlín", en Baessler-Archiv, N° 28: 181-202.
Berlin.

1980-81 "L'iconographie mochica et les représentations de suplices", en: Journal de la Société des Américanistes, T. LXVII; 249-260.
Paris.

1981a "Les mouches et les morts dans l'iconographie mochica", en: Ñawpa Pacha, N° 19: 63-70.
Berkeley.

1981b "Les vases mochicas: formes et sujets", en: Ñawpa Pacha, N° 19: 71-78.
Berkeley.

1983a "The 'Beauty' of the 'Deer-Serpent-Jaguar' ", en: Camak, Beilage 1 zu Mexicon: 3-7.
Berlin.

1983b "Les crocs et les serpents: l'autorité absolue des ancêtres mythiques andins", en: Visible Religion, Annual for Religious Iconography, Vol. II: 58-74. Brill.
Leiden.

1983c "Les cerfs et les morts dans l'iconographie mochica", en: Journal de la Société des Américanistes, T. LXIX: 71-83. Paris.

1983d "Mitos: tradición andina", en: Lieder und Mythen in der Volkskultur Lateinamerikas, ed. Volkshochschul-Verband: 80-86 y 117-185. Bonn.

1983e Iconografía Moche. LAI-FU. Berlin.

1984a Hanan y Hurin, Chantier Amerindia, suplemento I del Nº 9 de Amerindia. Paris.

1984b El orden andino. LAI FU Berlin. Berlin.

1984c "El hombre y el pallar", en: Anthropológica, Año II, Nº 2: 403-411. PUC. Lima.

1984d "Moche: mito, rito y actualidad", en Allpanchis Phuturinqa Nº 23: 145-160. IPA. Cuzco.

1985 "Système des ceques et schéma de reproduction sociale". Communicación presentada al 45 Congreso de Americanistas de Bogotá. (en prensa)

HOCQUENGHEM. A.M. y H. AGUILAR
1985 "Le piment et l'iconographie mochica", en: Indiana, Nº 10, Gedenkschrift Gerdt Kutscher, Teil 2 : 383-400. Berlin.

HOCQUENGHEM, A.M. y J. GOLTE
1984 "Seres míticos y mujeres", en: Mesa Redonda sobre Las colecciones precolombinas en los museos europeos Ms. Vienna.

HOCQUENGHEM, A.M. y P. LYON
1980 "A Class of Anthropomorphic Supernatural Female in Moche Iconographie", en: Ñawpa Pacha, Nº 18: 27-50. Berkeley.

HOCQUENGHEM, A.M. y S. MONZON
1981 Andine Archäologie - Arqueología andina. Lateinamerika-Institut der Freien Universität, Berlín.

HOCQUENGHEM, A.M. y A. SANDOR
1981 "Metonymy over Metaphor: Interpretation of Moche Humming Birds", en: Andine Archäologie-Arqueología andina: 353-370. Hocquenghem y Monzon. Lateinamerika-Institut der Freien Universität, Berlín.

HOLGUIN, D.
1952 (1608) Vocabulario de la lengua general de todo el Perú llamada Qquichua o del Inca. Lima.

HOPKINS, E.
1979 "Play of Enemies: The Interpretation of a 1772 Ritual Battle in Southern Peru from Historical and Symbolic Perspectives". Comunicación presentada en el XLIII Congreso Internacional de Americanistas. Vancouver.

HORKHEIMER, H.
1965 "Identificación y bibliografía de importantes sitios prehispánicos del Perú". en: Arqueológicas 8. Publicaciones del Instituto de Investigaciones Antropológicas. Museo Nacional de Antropología y Arqueología. Lima.

HOWARD-MALVERDE, R.
1981 Dioses y Diablos. Amerinda numero spécial I. Paris.

INFANTES VERA, J.
1964 "Vegetales que los antiguos Peruanos usaron para comidas y bebidas, y que usan actualmente", en: Actas y Memorias del XXXV Congreso Internacional de Americanistas. México.

ISBELL, B. J.
1974a To Defend Ourselves. A Structural Analysis of an Andean Peasant Community. State University of New at Albany. Tesis mimeo.

1974b "Parentesco andino y reciprocidad. Kuyaq: los que nos aman", en: G. ALBERTI y E. MAYER (eds): Reciprocidad e intercambio en los Andes peruanos. IEP. Lima.

1976 "La otra mitad esencial. Un estudio de complementaridad sexual andina", en: Estudios Andinos, University of Pittsburgh, Nº 12, Año 5, Vol. V: 37-56. Pittsburgh.

1978 To Defend Ourselves. Ecology and Ritual in an Andean Village. Austin.

ISBELL, W. H.
1976 "Cosmological Order Expressed in Prehistoric Ceremonial Centers", en: 42, Congreso Internacional de Americanistas. Paris.

JAKOBSON, R.
1963 Essais de linguistique **génerale**. Paris.

1971 Selected Writings II: Word and Language. The Hague.

JAKOBSON, R. y M. HALLE
1956 Fundamentals of Language. s-Gravenhage.

JENSEN, A.E.
1963 Myth and Cult Among Primitive People. Univ. of Chicago Press. Chicago.

JIMENEZ BORJA, A.
1938 Moche, Lumen. Lima.

1940 **Cuentos y leyendas del Perú. Club Peruano del libro.** Lima.

JIMENEZ de la ESPADA, M.
1928 "Diario de la Expedición al Pacífico llevada a cabo por una comisión de naturalistas españoles durante los años 1862-1865. 2a. parte", en: Boletín de la Real Sociedad Geográfica, LXVIII. Madrid.

JONES, J.
1975 "Mochica Works of Art in Metal: A Review", en: Dumbarton Oaks Conference on Pre-columbian Metallurgy of South America: 53-104. Washington D.C.

JUAN, J. y A. de ULLOA
1748 Relación del viaje a la América meridional. Tomo I. Antonio Marín. Madrid.

KARSTEN, R.
1920 "Beiträge zur Sittengeschichte der südamerikanischen Indianer. III: Zeremonielle Spiele unter den Indianern Südamerikas", en: Acta Academiae Aboensis, Humaniora I; 4. Abo.

1930 "Ceremonial Games of the South American Indians", en: Societas Scientiarum Fennicia. Commentationes Humanarum Litterarum, III: 2. Helsingfors.

1931 "My Huairu Game Once More", en: Societas Scientiarum Fennica, Commentationes Humanarum Litterarum, III: 7. Helsingfors.

1957 La civilisation de l'empire Inca. Un état totalitaire du passé. Payot.
Paris.

KAUFFMANN DOIG, F.
1971 Arqueología Peruana: Visión integral. Ediciones Paisa.
Lima.

KELM, A. y M. MUNZEL
1973-74 Herrscher und Untertanen. Indianer in Peru. (Catálogo). Frankfurt/Main.

KIDDER II, A.
1968 "Two Peruvian Frogs", en: Expedition, Vol 10, No. 4: 8-9. Philadelphia.

KLEIN, O.
1967 "La cerámica mochica: caracteres estilísticos y conceptos", en: Scientia, Publicación oficial de la Universidad Técnica Federico Santa Maria, Año XXXIII, Nº 131.
Valparaiso.

KOSOK, P.
1965 Life, Land and Water in Ancient Peru. Long Island Univ. Press.
New York.

KRADER, L.
1975 The Asiatic Mode of Production. Van Gorcum.
Assen.

KROEBER, A.L.
1925 "The Uhle Pottery Collection from Moche", en: University of California Publications en Archaeology and Ethnology, Vol. XXI, Nº 5.
Berkeley.

1930 "Archaeological explorations in Perú. Part II: The Northern Coast". en: Field Museum of Natural History. Anthropological Memoirs. vol. 2: 47-116.
Chicago.

KUBLER, G.
1948 "Towards Absolute Time: Guano Archeology", en: Memoirs of the Society for American Archaeology, Nº 4: 29-50.
Menasha.

1962 The Shape of Time. Remarks on the History of Things. Yale University Press.
New Haven, London.

KUTSCHER, G.
1946 Die figürlichen Vasenmalereien der frühen Chimú (Alt-Peru). Friedrich-Wilhelms-Universität. Tesis no publicada.
Berlin.

1948 "Religion und Mythologie der frühen Chimú (Nord-Peru)", en: Actes du XXVIIe Congrès International des Américanistes, Paris 1947: 621-631.
Paris.

1950a Chimu. Eine altindianische Hochkultur. Gebrüder Mann.
Berlin.

1950b "Iconographic Studies as an Aid on the Reconstruction of Early Chimu Civilization", en: New York Academy of Sciences Transactions, Serie 2, Vol. 12, Nº 6: 194-203.
New York.

1950c "Sakrale Wettläufe bei den frühen Chimu (Nord-Peru)", en: Beiträge zur Gesellungs-und Völkerwissenchaft: 209-226.
Berlin.

1951 "Ritual Races Among Early Chimu", en: The Civilizations of Ancient America. Selected Papers of the XXIX Interna-

tional Congress of Americanists 1949: 244-251. (Sol TAX editor).
Chicago.

1954 Nordperuanische Keramik. Figürlich verzierte Gefässe der Früh-Chimu. Cerámica del Perú septentrional. Figuras ornamentales en vasijas de los Chimúes antiguos. Monumenta America I. Gebrüder Mann.
Berlin.

1955a Arte antiguo de la costa norte del Perú - Ancient Art of the Peruvian North Coast. Gebrüder Mann, Librería Internacional del Perú.
Berlin, Lima.

1955b "Sacrifices et prières dans l'ancienne civilisation Moche (Pérou du nord)", en: Anais do XXXI Congreso Internacionale de Americanistas, Sao Paulo 1955: 763-775.
Sao Paulo.

1956 "Das Federball-Spiel in der alten Kultur von Moche (Nord-Peru)", en: Baessler-Archiv, Neue Folge, Band 4, Heft 2: 173-184.
Berlin.

1958 "Ceremonial Badminton in Moche", en: Proceedings of the XXXII International Congress of Americanists, Copenhagen 1956.
Copenhagen.

1976a Berlin como centro de estudios americanistas. Ensayo biobibliográfico.

1976b "Volkskundliche Bilderstreifen aus Bolivien", en: Jahrbuch Preussischer Kulturbesitz XIII: 179-189.
Berlin.

1983 Nordperuanische Gefässmalereien des Moche–Stils. Beck-Verlag.
München.

LAFONE QUEVEDO, S.
1927 Tesoro de catamarquenismos.
Buenos Aires.

LANDIVAR, M.
s.f. "Contribución a mitos y leyendas en Azuay y Canar", en: Revista del Instituto Azuayo de Folklore, N° 4.
Cuenca.

LARCO HOYLE, R.
1934a "La escritura más antigua de América. Algunas anotaciones de carácter ideológico", en: La Prensa, 21 de Octubre de 1934.
Buenos Aires.

1934b "Tuvieron escritura los antiguos mochicas?", en: La Crónica, 28 de Julio de 1934.
Lima.

1937 "Le Pérou devant l'historie (Civilisations pré-colombiennes)", en: La Crónica, 12 de Septiembre de 1937.
Lima.

1938-1939 Los mochicas. Tomos I y II.
Lima.

1939 "Did the Ancient Peruvians Write?". en: El Palacio XLVI: 143-144.
Santa Fe, New Mexico.

1942 "La escritura mochica sobre pallares", en: Revista Geográfica Americana, XVIII, N° 107: 93-103.
Buenos Aires.

1943 "La escritura peruana sobre pallares", en: Revista Geográfica Americana, XX, N° 112: 277-292, y XX, N° 123: 345-354.
Buenos Aires.

1944a "La escritura peruana sobre pallares", en: Relaciones de la

Sociedad Argentina de Antropología, T. IV: 57-63.
Buenos Aires.

1944b "La escritura peruana pre-incaica", en: El México antiguo, Revista Internacional de Arqueología, Etnología, Folklore, Prehistoria, Historia Antigua y Lingüistica Mexicana, T. VI, Nº 7-8: 219-238).
México.

1945 Los Mochicas (pre-Chimu, de Uhle y Early Chimu, de Kroeber), Sociedad Geográfica Americana.
Buenos Aires.

1946 "A Culture Sequence for the North Coast of Perú", en: Handbook of South American Indians, ed. J.H. STEWARD. Vol. 2. Smithsonian Institution.
Washington D.C.

1948 Cronología arqueológica del norte del Perú. Biblioteca del Museo de Arqueológica 'Rafael Larco Herrera'. Hacienda Chiclin.
Trujillo.

1965 Checan. Ensayo sobre las representaciones eróticas del Perú precolombino. Ediciones Nagel.
Ginebra, Paris. Munich.

1966 Peru. Archaeología Mundi. The World Publishing Company.
Cleveland, New York.

LATCHAM, R.E.
1915 Costumbres mortuorias de los indios de Chile y otras partes de America. Soc. Imprenta-Litrografía 'Barcelona'.
Santiago, Valparaíso.

LATHRAP, D.
1977 "Gifts of the Cayman: Some Thoughts on the Subsistence Basis of Chavín", en: CORDY-COLLINS y STERN (eds.): Pre-Columbian Art History, Selected Readings.
Palo Alto.

LAUSENT, I.
1983 "De Collquiri a la bruja, o dos cuentos sobre la sexualidad en Pampas-La Florida", en: Bulletin de l'Institut Français d'Etudes Andines, T. XII, Nº 3-4: 109-114.
Lima.

1984a "El mundo de los animales en Pampas-La Florida", en: Bulletin de l'Institut Fraçais d'Etudes Andines, T. XIII, Nº 12: 81-94.
Lima.

1984b "Aspectos de lo sobrenatural en Pampas-La Florida", en: Anthropológica, Nº II, Año 2: 247-270.
Lima.

LAVALLEE, D.
1970 Les représentations animales dans la céramique mochica. Mémoires de l'Institut d'Ethnologie, IV.
Paris.

LAVALLE, J.A. de
1985 Moche. Arte y Tesoros del Perú. Banco de Crédito del Perú en la Cultura.
Lima.

LAURENCICH MINELLI, L.
1984 Terrecotte del Perú precolombiano. Civiche raccolte d'arte applicata Castello Sforzesco.
Milano.

LECHTMAN, H. y A.M. SOLDI (comp.)
1981 La tecnología en el mundo andino. UNAM.
México.

LEHMANN, H.
1938 Introducción a la colección Wassermann-San Blas, (ver WASSERMANN-SAN BLAS 1938).

LEHMANN, W. y H. UBBELOHDE-DOERING
1924 Kunstgeschichte im alten Peru, erläutert durch ausgewählte Werke aus Ton und Stein, Gewebe und Kleinode. Ernst Wasmuth.
Berlin.

LEICHT, H.
1944 Indianische Kunst und Kultur. Ein Jahrtausend im Reich der Chimu. Orell Füssli Verlag.
Zürich.

LEON BARANDIARAN, A.D.
(s.f.) Mitos leyendas y tradiciones lambayecanas.
Lima.

LEVI-STRAUSS, C.
1947 "Le serpent au corps rempli de poissons", en: Actes du XXVIII Congrès des Américanistes, Paris 1947: 633-636.
Paris.

1949 "Histoire et ethnologie", en: Revue de Métaphysique et de Morale, 54, Nº 3-4: 363-391.
Paris.

1955a Tristes Tropiques. Plon.
Paris.

1955b "The Structural Study of Myth", en: Myth, a Symposium, ed. Th. SEBEOK. Bibliographic and Special Series of the American Folklore Society 5: 50-68.
Philadelphia.

1958 (1956) "Les organisations dualistes existent - elles?" en: Anthropologie Structurale I. Plon.
Paris.

1958a Anthropologie Structurale I. Plon.
Paris.

1958b "La Geste d'Asdiwal", reimpr. en: Les Temps Modernes. Mars 1961, Nº 179.
Paris.

1962 La Pensée Sauvage. Plon.
Paris.

1964 Le Cru et le Cuit. Plon.
Paris.

1966a The Savage Mind.
Chicago, London.

1966b Du miel aux cendres. Plon.
Paris.

1967 Les structures élémentaires de la parenté. Mouton.
Paris.

1968 L'origine des manières de table. Plon.
Paris.

1971 L'homme nu. Plon.
Paris.

1973 Anthropologie structurale II. Plon.
Paris.

1975 La voie des masques. Ed.: A. Skira.
Genéve.

1976 Préface a: R. JAKOBSON, Six Lesons sur le son et le sens.
Paris.

1979 La voie des masques. Edition augmentée. Plon.
Paris.

1983 "Pythagore en Amerique". en: Le regard éloigné. 263-276. Plon. Paris.

LUMBRERAS, L.G.
1970 Los templos de Chavín. Proyecto Chavín de Investigaciones Arqueológicas. Lima.

1974 The Peoples and Cultures of Ancient Peru. Smithsonian Institution Press. Washington D.C.

1979 El arte y la vida en Vicús. Ed. Ausonia. Lima.

LYON, P.
1979 "Female Supernaturals in Ancient Peru", en: **Ñawpa Pacha**, Nº 16: 95-140. Berkeley.

1981a Arqueología y mitología: la escena de 'los objetos animados' y el tema de 'el alzamiento de los objetos'. Scripta Ethnologica, Vol. VI. Buenos Aires.

1981b "Hacia una interpretación rigurosa del arte antiguo peruano", en: **Etnohistoria** y Antropología Andina, tercera jornada 27-29 de Mayo de 1981. Lima.

MAcNEISH, R.
1977 "The Beginning of Agriculture in Central Peru", en: Origins of Agriculture: 753-801. Den Haag, Paris.

MALINOWSKI, B.
1954 Magic, Science and Religion and Other Essays. Anchor Books Edition. New Yok.

MARISCOTTI DE GÖRLITZ, A.M.
1976 "Autochthone Religion und katholischer Volksglaube", en: G. STEPHENSON (ed.), Der Religionswandel unserer Zeit im Spiegel der Religionswissenschaft. Wissenschaftliche Buchgesellschaft. Darmstadt.

1978a "Los curi y el rayo", en: Actes du LXII Congrès International des Américanistes, Vol. IV: 365-376. Paris.

1978b Pachamama Santa Tierra. Contribución al estudio de la religión autóctona en los Andes centro-meridionales. Dietrich Reimer Verlag. Berlin.

MARX, C. y F. ENGELS
1968 Werke, Ergänzungsband I. Berlin.

1972 Das Kapital, T.I. Werke, Band 23. Berlin.

MARZAL, M.
1983 La transformación religiosa peruana. PUC. Lima.

MAYER, M.
1979 El mundo de Santiago. Lima.

MAYER, E.
1971 "Un carnero por un saco de papas: aspectos del trueque en la zona de Chaupiwaranga, Pasco". en: Actas y Memorias del XXXIX Congreso Internacional de Americanistas de Lima. (ver G. ALBERTI y E. MAYER (comp.): Reciprocidad e Intercambio en los Andes, 1974). Lima.

MAYER, E. y R. BOLTON (eds.)
1980 Parentesco y matrimonio en los Andes. PUC. Lima.

McCLELLAND, D.D.
1977 "The Ulluchu: A Moche Symbolic Fruit", en: A. CORDY-COLLINS y J. STERN (eds.): Pre-Columbian Art History, Selected Readings: 435-452. Palo Alto.

MEANS, Ph. A.
1940 "Pre-Columbian Art and Culture in the Andean Area", en: Bulletin of the Museum of Art, Rhode Island School of Design, Vol. XXVIII, Nº 3:61-126. Providence.

MEJIA XESSPE, T.
1923 "Costumbres indígenas, región andina", en Inca, Vol. 1: 884-903. UNMSM. Lima.

MERCIER, J.
1979 Nosotros los Napu-Runa. Napu Runapa Rimay. Iquitos.

DE MESA, J. y T. GISBERT
1982 Historia de la pintura cuzqueña. Fundación A.N. Wiese. Lima.

METRAUX, A.
1965 Les Incas. Le Seuil. Paris.

1967 Religions et magies indiennes d'Amérique du Sud. Bibliotèque des Sciences Humaines. Editions Gallimard. Paris.

MIDDENDORF, E.W.
1893-95 Peru. Beobachtungen und Studien über das Land und seine Bewohner. Band 1-3. Berlin.

MILLONES, L.
1964 "Un movimiento nativista del siglo XVI: Taki Onqoy", en: Revista Peruana de Cultura, Nº 3: 134-139. Lima.

1965 "Nuevos aspectos del Taki Onqoy", en: Historia y Cultura, Vol. I. Nº 1: 138-140. Lima.

1984 "Taki Onqoy", en: Cielo Abierto, Vol. 10, No. 28. Lima.

MITCHELL, W.
1981 "La agricultura de riego en la sierra central de los Andes: Implicaciones para el desarrollo del estado", en: H. LECHTMAN y A.M. SOLDI (eds.), La tecnología en el mundo andino. UNAM. México.

MOESBACH, P.E.W.
1930 Vida y costumbre de los indígenas araucanos en la segunda mitad del siglo XIX. Imp. Cervantes. Santiago de Chile.

MOLINA, C. de
1943 (1575) "Fábulas y ritos de los incas", en: Las crónicas de los Molinas: 7-84. Lima.

1959 Ritos y Fábulas de los Incas. Ed. Futuro. Buenos Aires.

MOLINIE-FIORAVANTI, A.
1982 La vallée sacrée des Andes. Société d'Ethnographie. Paris.

MORUA (o MURUA), F.M. de
1922-1925 (1577-1602) Historia de los Incas, reyes del Perú. Colección de libros y documentos referentes a la historia del Perú, 2a. serie, T. IV. Lima.

1946 a (1590) Historia del origen y genealogía real de los reyes incas del Perú. Ed. C. Bayle. Madrid.

1946 b (1610-11) Los orígenes de los Incas. Ed. F. Loayza. Serie 1. Tomo II. Lima.

MOSELEY, M. y C. MACKEY
1973 "Chan Chan, Peru's Ancient City of Kings", en: National Geographic, Vol. 143, Nº 3: 318-345. Washington.

MOSTNY, G.
1957 "La momia del cerro El Plomo", en: Boletín del Museo Nacional de Historia, T. XXVIII, Nº 1. Santiago de Chile.

MILLA BATRES, C.
1975 Guía para museos de arqueología peruana. Introducción y asesoría: L.G. LUMBRERAS: Cronología cultural: H. ROSAS La NOIRE: Fotografía general; W. LOAYZA; Cartografía: P. CARRERA; Edición diagramación, selección y epígrafes: C. MILLA BATRES. Editorial Milla Batres. Lima.

MROZ, M.
1984a Los Runa y los **Wirakuča** Estudios sobre la ideología social andina a través de la tradición oral Quechua. Tesis. Warsovia.

1984b "Una interpretación numérica de la crónica de Guamán Poma de Ayala", en: Anthropologica, Año 2, Nº 2: 67-103. Lima.

MUELLE, J.
1942 "Comentario del artículo de Rowe", en: Revista del Museo Nacional, T. XI, Nº 2: 276-278. Lima.

MUÑOZ, F. "Cultura popular andina: el Turepukllay, corrida de toros con cóndor". **Memoria** de Bachillerato en Sociología PUC. Lima.

MURRA, J.V.
1960 "Rite and Crop in the Inca State", en: Culture History: 393-407. Columbia University Press. New York.

1966a "El Instituto de Investigaciones Andinas y sus estudios en Huánuco, 1963-66", en: Cuadernos de Investigación Nº 1: 7-21. Huánuco.

1966b "Los puentes andinos". en: Cuadernos de Investigación Facultad de Letras y Educación. Nº 1, UNHV. Huánuco.

1975 Formaciones económicas y políticas del mundo andino. IEP. Lima.

1978 La organización del estado Inca. Siglo XXI. México.

1981 "Prólogo", en: H. LECHTMAN y A.M. SOLDI (eds.): La Tecnología en el mundo andino. UNAM. México.

NACHTIGALL, H.
1966 Indianische Fischer, Feldbauer und Viehzüchter. Marburger Studien zur Völkerkunde 2. Berlin.

NETHERLY, P.
1984 "The Management of Late Andean Irrigation Systems on the North Coast of Peru", en: American Antiquity, Vol. 49. Nº 2: 227-254. Menasha.

NORDENSKIÖLD, E.
1910 "Spiele und Spielsanchen im Gran Chaco und in Nordamerika", en: Zeitschrift für Ethnologie, 42. Jahrgang: 427-433. Braunschweig.

1918 "Spieltische aus Peru und Ecuador", en: Zeitschrift für **Ethnologie,** 50. Jahrgang: 166-171. Braunschweig.

1919 An Ethno-Geographical Analysis of Material Culture of Two Indian Tribes in the Gran Chaco. Comparative Ethnograpical Studies. Gotenburgo.

1930 "Huayru Game", en: Journal de la Société des Americanistes, T. XXII: 211-213. Paris.

NUÑEZ DEL PRADO BEJAR, D.
1972 "La reciprocidad como ethos de la cultura quechua", en: Allpanchis Phuturinqa, Nº 4: 135-154. IPA. Cuzco.

NUÑEZ DEL PRADO BEJAR, J.V.
1970 "El mundo sobrenatural de los Quechuas del sur del Perú a través de la comunidad de Qotobamba", en: Allpanchis Phuturinqa Nº 2: 57-119. IPA. Cuzco.

O'NEALE, L.
1946 "Mochica (Early Chimu) and Other Peruvian Twill Fabrics", en: Southwestern Journal of Anthropology, Vol. 2, 3: 269-294.

ORLANDINI, J. y E. ANTONIO
1955 Museo Orlandini. Catálogo general de cerámicas, tejidos, collares, armas de guerra, utensilios etc. procedentes de las culturas pre-incaicas y incaicas del Perú. Lima.

ORTIZ RESCANIERE, A.
1973 De Adaneva a Inkarri. Una visión indígena del Perú. Ed. Re-

1977 Huarochirí, 400 años después. PUC. Lima

1982 "El demonio andino", en: Ethnica. Nº 18: 119-133. Barcelona.

ORTIZ DE ZUÑIGA, I.
1967 (1562) Visita de la provincia de León de Huánuco en 1562. Universidad Nacional Hermilio Valdizán. Huánuco.

OSSIO, J.
1978 "El simbolismo del agua y la representación del tiempo y del espacio en la fiesta de la acequia de la comunidad de Andamarca". en: Actas del 42 Congreso de Americanistas 1976, Vol. 4: 377:396. Paris.

PALOMINO FLORES, S.
1984 El sistema de oposiciones en la comunidad de Sarhua. E. Pueblo Indio. Lima.

PANOFSKY
1955 Meaning in the Visual Art. Garden City.

PAREDES, M.
1920 Mitos, supersticiones y sobrevivientes populares de Bolivia. La Paz.

PAUCAR POZO, J.I.
1980 Ensayo monográfico de la provincia de Ayabaca. Ind. Gráficas Ingeniería. Lima.

PEASE, F.
1980 (Ver ed. Guamán Poma de Ayala)

PEÑAHERRERA DE COSTALES, P. y A. COSTALES SAMANIEGO
1959 Los Salasacas. Llacta VIII.
Quito.

PEREZ BOCANEGRA, J.
1631 Ritual, Formulario e institución de curas, para administrar a los naturales de este Reyno los sacramentos del baptismo Contreras.
Lima.

PICKERSGILL, B.
1969 "The Archaeological Record of Chile Peppers (Capsicum spp.) and the Sequence of Plant Domestication in Peru", en: American Antiquity, 34, 1: 54-61.
Menasha.

PLATT, T.
1976a El yanantin entre los pobladores del norte de Potosí. CIPCA.
La Paz.

1976b "Espejos y maíz: el concepto de yanantin entre los Macha de Bolivia", en: E. MAYER y R. BOLTON (eds.), Parentesco y matrimonio en los Andes: 139-182. PUC.
Lima.

1978 "Symétries en mirroir. Le concept de yanantin chez les Macha de Bolivie", en: Annales 33, Nº 5-6: 1081-1107.
Paris.

POLO DE ONDEGARDO, J.
1916-17 (1571) "Relación de los fundamentos acerca del notable daño que resulta de no guardar a los indios sus fueros". en: Polo de ONDEGARDO, Religión y gobierno de los Incas: 45-188. Colección de libros y documentos referentes a la historia del Perú, serie I, vol. 3.
Lima.

PONCE SANGINES, C., A. CASTANOS ECHAZU, W. AVILA SALINAS y F. URQUIDI BARRAU
1971 Procedencia de las areniscas utilizadas en el templo precolombino de Pumapunku. Academia Nacional de Ciencias de Bolivia.
La Paz.

POSNANSKY, A.
1925 "Die erotischen Keramiken der Mochicas und deren Beziehungen zu okzipitaldeformierten Schädeln", en: Tagungsbericht der Deutschen Anthropologischen Gesellschaft, Band II: 67-74.
Franfurt.

POULANTZAS, N.
1973 "K. Marx et F. Engels", en: La Philosophie, ed. F. CHATELET.
Paris.

PREMINGER, A. (ed.)
1975 Princeton Encyclopedia of Poetry and Poetics.
Princeton.

PURIN, S.
(s.f.) Vases anthropomorphes mochicas des Musées Royaux.
Bruxelles.

QUISPE, U.
1969 "La Herranza en Choque Huarcaya y Huancasancos, Ayacucho", en: Instituto Indigenista Peruano, Monograph Series Nº 20.
Lima.

RAVINES, R.
1980 Chanchan Metrópoli Chimu. IEP.
Lima.

READ, H.
1953 The True Voice of Feeling. Studies in English Romantic Poetry.
London.

RECLUS, E.
1851 Examen religieux et philosophique du principe de l'autorité.
Strasbourg.

REICHLEN, H.
1946 "Etude technologique de quelques objets d'or de Lambayeque, Pérou", en: Journal de la Société de Américanistes, Nouvelle Serie, T. XXXIII: 119-154.
Paris.

1956 Sammlung Alt-Peru, Nachlass José Velasco Lima. Catálogo de la Galerie Fischer.
Luzern.

RENARD-CASEVITZ, F.M.
1979 Su-Acu. Essai sur les cervidés de l'Amazonie et leur signification dans les cultures indiennes actuelles. Trabajos del Instituto Francés de Estudios Andinos, T. XX.
Lima, Paris.

1980-1981 "Inscriptions. Un aspect du symbolisme matsiguenga", en: Journal de la Société des Américanistes, T. LXVI: 261-295.
Paris.

1982 "Fragment d'une leçon de Daniel, chaman matsiguenga", en: Amerindia, Nº 7: 145-176.
Paris.

RICOEUR, P.
1949 "The Metaphorical Process as Cognition, Imagination and Feeling", en: Sh. SACKS, On Metaphor.
Chicago, London.

RISCHAR, S.
1984 Hydraulische Landwirtschaft im Kolonialen Trujillo (16, 17 und 18 Jahrhundert).
Hamburg

RIVET, P.
1910 "Communication á la Société des Américanistes de Paris, le 6 décembre 1910", en: Journal de la Société des Américanistes, Nouvelle Serie, T. VII: 257-258.
Paris.

1923 "Coutumes funéraires des indiens de l'Equateur", en: Congrès International des Religions, Paris 8-13 de octubre de 1923: 376.
Paris.

ROCA WALLPARIMACHI, D.
1955 "Ceremonias de velorios", en: Archivos Peruanos de Folklore, Año I, Nº 1: 138-153.
Cuzco.

ROMERO, E.
1941 "Contribución al conocimiento de los juegos de los antiguos peruanos", en: Chaski, Vol. 1, No. 3.
Lima.

1943 Juegos del antiguo Perú. Contribución a una historia de juegos en el Perú. Ed. Llama.
México.

ROSEN, E. von
1924 Ethnographical Research Work During the Sweedish Chaco-Cordillera Expedition, 1901-1902.
Stockhlom.

ROSTWOROWSKI de DIEZ CANSECO, M.
1961 Curacas y sucesiones, costa norte. Lib. Imp. Minerva. Miraflores.
Lima.

1973 "Urpayhuachac y el 'simbolo del mar' ", en: Arqueología Nº 14: 13-22. PUC.
Lima.

1977 Etnía y sociedad. IEP.
Lima.

1978a Los señoríos indígenas de Lima y Canta. IEP.
Lima.

1978b "Mediciones y cómputos en el antiguo Perú", en: Cuadernos prehispánicos. Nº 6. Universidad de Valladolid.
Valladolid.

1981 Recursos naturales renovables y pesca, siglos XVI y XVII. IEP.
Lima.

1983 **Estructuras andinas del poder. IEP.**
Lima.

ROWE, J. H.

1942 "A New Pottery Style from the Departament of Piura, Peru", en: Notes on Middle American Archaeology and Ethnology, Vol. I, Nº 1-30: 30-34. Carnegie Institution of Washington.
Washington.

1946 "Inca Culture at the Time of Spanish Conquest", en: Handbood of South American Indians. Vol. 2: 183-330.
Washington D.C.

1948 "The Kingdom of Chimor", en: Acta Americana, Vol. VI, Nos. 1-2: 27-59.
México.

1954 "El movimiento nacional inca del siglo XVIII", en: Revista Universitaria, Año LXIII, Nº 107: 17-47.
Cuzco.

1957 "Review of: Nordperuanische Keramik. Figürlich verzierte Gefässe der Früh-Chimu. Cerámica del Perú septentrional. Figuras ornamentales en vasijas de los chimúes antiguos, de Gerdt Kutscher", en: American Antiquity, Vol. XXII, Nº 4: 429-430.
Salt Lake City.

1967 "What Kind of Settlement was Cuzco?", en: **Ñawpa** Pacha Nº 5.
Berkeley.

1974 "Kunst in Peru und Bolivien". en: G. WILLEY. Das Alte Amerika. Propyläen Kunstgeschichte, Bd. 18: 285-350. Propyläen Verlag.
Berlin.

1985 "La constitución inca del Cuzco", en: Histórica Vol. IX, Nº 1: 35-74. PUC.
Lima.

SANTA CRUZ PACHACUTI YAMQUI SALCAMAYHUA, J.

1879 (1613) Relación de antigüedades deste reyno del Perú, en: M. JIMENEZ de la ESPADA: **Tres relaciones de antigüedades peruanas.**
Madrid.

1968 (1613) Relación de antigüedades deste reyno del Perú, en: Crónicas peruanas de interés indígena. Biblioteca de Autores Españoles, T. 209: 281-319.
Madrid.

SANTO TOMAS, F.D. de

1951 (1563) Léxicon. Ed. Facsimilar. Instituto de Historia. UNMSM.
Lima.

SARMIENTO DE GAMBOA, P.

1943 (1572) Historia general llamada indica. Ed. Emecé.
Buenos Aires.

SAWYER, A.R.

1966 Ancient Peruvian Ceramics: the Nathan Cummings Collection. The Metropolitan Museum of Art. New York Graphic Society.
Greenwich, Connecticut.

1975 Ancient Peruvian Ceramics from the Kehl and Nema Markley Collection. Museum of Art. The Pennsylvania State University.

1979 "Painted Nazca Textiles", en: The Junius B. Bird Textile Conference May 19 and 20, 1973. The Textile Museum, Dumbarton Oaks.
Washington D.C.

SCHAFFER, A.L.
1981 "A Monster-heads Complex of Mythical Creatures in the Loma Negra Metalwork". Paper presented at the 21st Annual Meeting of the Institut of Andean Studies.
Berkeley.

SCHMIDT, M.
1929 Kunst und Kultur von Peru. Propyläen-Verlag.
Berlin

SCHULER-SCHOEMIG, I. von
1979 "Die 'Fremdkrieger' in Darstellungen der Moche-Keramik" en : Baessler Archiv, Neue Folge XXVII, Heft 1 : 135-213.
Berlín.

1981 "Die sogenannten Fremdkrieger und ihre weiteren ikonographischen Bezüge in der Moche-Keramik", en : Baessler-Archiv, Neue Folge XXIX : 207-239.
Berlín.

SCHWAB, F.
1943 "La fiesta de las cruces y su relación con antiguos ritos agrícolas", en: Historia Vol. 1, Nº 4: 363-384.
Lima.

SELER, E.
1916 "Ein altperuanisches besticktes Gewebe". en: Jahrbuch der preussischen Kunstsammlungen, Bd. 37: 181-201.
Berlin.

1923 "Viaje arqueológico en el Perú y Bolivia", en: Inca, Vol. II: 365-374.
Lima.

SHERBONDY, J.
1982 "El regadío, los lagos y los mitos de origen", en: Allpanchis Phuturinqa Nº 20: 3-32. IPA.
Cuzco.

1986 Mallki– Ancestros y cultivos de árboles en los Andes – Profervo FAD / Holanda / INFOR.
Lima.

SMITH, E.R.
1855 The Araucanians, or Notes of a Tour Among The Indian Tribes of Southern Chile. Harper and Brothers Publishers.
New York.

SOUFFEZ, M.F.
1984 "Apuntes sobre las relaciones entre el pensamiento, la lengua y la cultura en el caso andino", en: Anthropologica Nº 2, Año II: 233-246. PUC.
Lima.

STASTNY, F.
1974 "Un arte mestizo", en: América Latina en sus artes: 154-170. UNESCO.
México.

1981 Las artes populares del Perú.
Lima.

1982 "Iconografía, pensamiento y sociedad en el Cuzco virreinal", en: Cielo Abierto, Nº 21: 41-54.
Lima.

STRONG, W.D. y E. CLIFFORD
1952 Cultural Stratigraphy in the Viru Valley, Northern Peru; The Formative and Florescent Epochs. Columbia Studies in Archaeology and Ethnology, Vol. 4.
New York.

SZEMINSKI, J.
1983 "Las generaciones del mundo según don Felipe Guaman Poma de Ayala", en: Histórica, Vol. Nº 1: 69-109.
Lima.

1984 La utopía tupamarista. PUC.
Lima.

TAYLOR, G.
1974-1976 "Camay, Camac, Camasca dans le manuscrit quechua de Huarochirí", en: Journal de la Société des Américanistes, T. LXIII: 281-319.
Paris.

1980a Rites et traditons de Huarochirí. L'Harmattan.
Paris.

1980b "Supay", en: Amerindia Nº 5.
Paris.

1986 (en prensa) Ritos y Tradiciones de Huarochirí. IEP.
Lima.

TELLO, J.C.
1923 "Observación del editor al discurso del profesor Seler", en: Inca, Vol. I. Nº 2: 375-382.
Lima.

1931 "Un modelo de escenografía plástica en el arte antiguo peruano", en: Wira Kocha Vol. I, Nº 1: 87-112.
Lima.

1938 "Arte antiguo peruano: Album fotográfico de las principales especies arqueológicas de cerámica existente en los museos de Lima. 1a. parte: tecnología y morfología", en: Inca, Vol. 2.
Lima.

TOWLE, M.
1961 "The Ethonobotany of Pre-Columbian Peru", Viking Fund Publication Nº 30.
New York.

TROLL, C.
1935 "Los fundamentos geográficos de las civilizaciones andinas y del imperio incaico", en: Revista de la Universidad de Arequipa.
Arequipa.

TSCHOPIK, H.
1946 "The Aymara", en: Handbook of South American Indians, Vol. 2.
Washington D.C.

UBBELOHDE-DOERING, H.
1926 Altperuanische Gefässmalereien, Band I und II. Verlag des Kunstgeschichtlichen Seminars der Universität Marburg.
Marburg.

1931 "Altperuanische Gefässmalereien, II. Teil", en: Marburger Jahrbuch für Kunstwissenschaft, Band VI: 1-63.
Marburg.

1936 Old Peruvian Art. E. Wyhe.
New York.

1952 L'art du vieux Pérou.
Paris.

1967 On the Royal Highways of the Inca. Archaeological Treasures of Ancient Peru. P.A. Praeger Publishers.
New York, Washington.

UHLE, M.
1913 "Die Ruinen von Moche", en: Journal de la Société des Américanistes, T.X: 95-117.
Paris.

URBANO, H.
1977 "Discurso mítico y discurso utópico en los Andes", en: Allpanchis Phuturinqa Nº 10: 3-14. IPA.
Cuzco.

URTEAGA, H.
1928 El Perú. Monografías históricas.
Lima.

URTON, G.
1978 "Orientación in Quechua and Incaic Astronomy", en: Ethnology, Vol. XVIII, Nº 2: 157-167.
Pittsburgh.

1981 At the Crossroads of the Earth and the Sky. An Andean Cosmology. Univ. of Texas Press.
Austin.

USCATEGUI MENDOZA, V.
1965 "Notas etnobotánicas sobre el ají indígena", en: Revista Colombiana de Antropología, Nº 12: 89-96.
Bogotá.

VALCARCEL, L.
1937 Mujeres Mochicas. Cuadernos de Arte Antiguo del Perú, Nº 4.
Lima.

1946 "The Andean Calendar", en: Handbook of South American Indians, Vol. 2: 471-476.
Washington D.C.

1958 "Símbolos mágico-religiosos en la cultura andina". en: Miscellanea P. RIVET, vol. 2: 563-581.
México.

VALDERRAMA F., R. y C. ESCALANTE G.
1980 "Apu Qorpuna. Visión del mundo de los muertos en la comunidad de Awkimarca", en: Debates en Antropología, Nº 5: 233-265. PUC.
Lima.

VALIENTE, T.
1980 Die Wasserzeremonie in Puquio. Ponencia en el Seminar für Völkerkunde der Universität Bonn.

1982 "Wasserfestzeremonie in Puquio", en: Indiana Nº 7, Teil 2: 231-233.
Berlin.

1983 "Certain Aspects of Camak", en: Camak, Beilage 1 zu México.
Berlín.

VALLEE, L.
1972a "Cycle écologique et cycle rituel: le cas d'un village andin". en: Canadian Review of Sociology and Anthropology 9, Nº 3: 238-254.

1972b "La ecología subjetiva como elemento esencial de la verticalidad", en: Revista del Museo Nacional, T. 37: 167-173.
Lima.

VAN KESSEL, J.M.
1982 Danzas y estructuras sociales de los Andes. IPA.
Cuzco.

VARESE, S.
1968 La sal de los cerros. Universidad Peruana de Ciencias y Tecnología.
Lima.

VERGER, P.
1945 Fiestas y danzas en el Cuzco y en los Andes. Ed. Sudamericana.
Buenos Aires.

VILLAGOMEZ, P. de
1919 (1649) Exortaciones e Instrucción acerca de las Idolatrías de los Indios del Arzobispado de Lima. Colección de libros y documentos referentes a la historia del Perú. T. 12.
Lima.

VIVANTE, A.
1941 "La escritura de los mochicas sobre porotos", en: Revista Geográfica Americana, Nº 92: 297-310.
Buenos Aires.

1942 "El juego mochica con pallares", en: Revista Geográfica Americana, Nº 110: 275-280.
Buenos Aires.

1943 "Historia de un juego pampa con huesitos", en: Argentina Austral, Año XV, Nº 145: 4-7 y Nº 146: 10-13.
Buenos Aires.

1944 "Un juego de azar indígena", en: Revista Geográfica Americana, Nº 127: 212-216.
Buenos Aires.

1946 "Un antiguo juego peruano. Análisis de un detalle de la decoración de un fragmento de ceramio mochica", en: Revista Geográfica Americana, Nº 254: 27-33.
Buenos Aires.

1948 "A propósito de dos juegos indígenas", en: Revista Geográfica Americana, Nº 177: 245-251.
Buenos Aires.

1949a "Juego-Culto-Religión", en: Revista del Instituto de Antropología Facultad de Ciencias Culturales y Artes, Universidad de Tucumán, Vol. 4: 269-308.
Tucumán.

1949b "Religión, magia y juego", en: Revista Geográfica Americana, Nº 186: 117-124.
Buenos Aires.

1958-59 "Parafrasis a un tema decorativo mochica", en: Runa, Vol. IX, Nos. 1-2: 345-378.
Buenos Aires.

WASSERMANN-SAN BLAS, B.J.
1938 Cerámicas del antiguo Perú de la colección Wassermann-San Blas.
Buenos Aires.

WEBSTER, S.
1972 "An Indigenous Quechua Community in Exploration of Multiple Ecological Zones", en: Revista del Museo Nacional, T. 37: 174-183.
Lima.

WIENER, C.
1880 Pérou et Bolivie. Récit de voyage.
Paris.

WILDEN, A.
1980 System and Structure. Essays in Communication and Exchange. London.
New York.

WILLEY, G.R.
1971 An Introduction to American Archaeology, Vol. II: South America.
Prentice-Hall. Englewood Cliffs.

WURSTER, W.
1981 "Zur Interpretation von peruanischen Architekturmodellen", en: Beiträge zur allgemeinen und vergleichenden Archäologie, Band 3: 437-463.
München.

YACOVLEFF, E. y F.L. HERRERA.
1934-1935 "El mundo vegetal de los antiguos peruanos", en: Revista del Museo Nacional, T. III. Nº 3: 243-322 y T. IV. Nº 1: 31-102.
Lima.

ZERRIES, O.
1961 Die Religionen der Naturvölker Südamerikas und Westindiens. Die Religionen des alten Amerika. Religionen der Menschheit, Band VI: 269-384. Kohlhammer. Stuttgart.

ZORILLA, J.
1977 Percepción, representación y estructuración del tiempo en la cultura andina. Tesis, PUC. Lima.

ZUIDEMA, R.T.
1967 "El juego de los ayllus y el Amaru", en: Journal de la Société des Américanistes, T. 56, Nº 1: 41-51. Paris.

1974-1976 "La imagen del sol y la huaca de Susurpuquio en el sistema astronómico de los Incas en el Cuzco", en: Journal de la Société des Américanistes, LXIII: 199-230. Paris.

1982a "The Inca Observations of the Solar and Lunar Passages through Zenit and Anti-Zenit at Cuzco", en: **Archaeoastronomy in the Americas**, ed. WILLIAMSON: 319-342. Los Altos, California.

1982b **"Catachillay. The Role of the Pleiades and of the Southern Cross and Alfa and Beta Centauri in the Calender of the Incas"**, en: A.F. AVENI y G. URTON (eds.), Ethnoastronomy and Archaeoastronomy in the American tropics. Annals of the New York Academy of Sciences, Vol. 385. New York.

ZUIDEMA, R.T. y U. QUISPE
1967 "Un viaje a Dios en la comunidad de Warkaya contado por Francisca Chaqui", en: Wamani, Año 2: 109-116. Ayacucho.

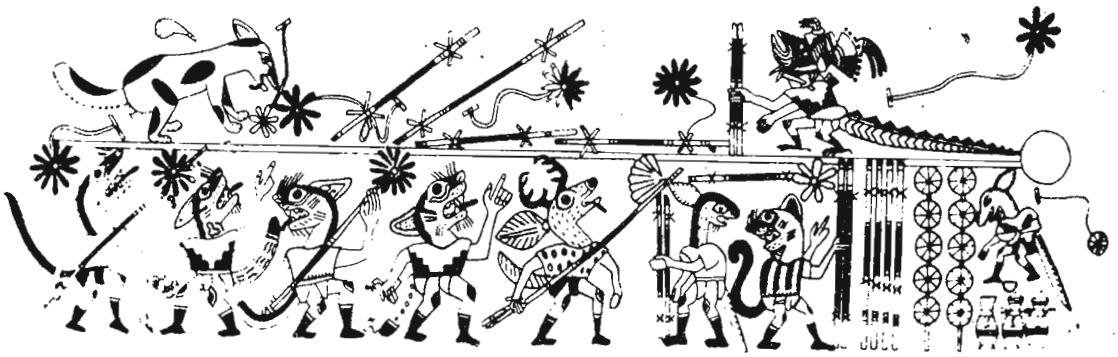
ZUIDEMA, R.T. y G. URTON
1976 "La constelación de la llama en los Andes peruanos", en: Allpanchis Phuturinqa, Nº 9: 59-119. IPA. Cuzco.

1
LA INSTAURACION DEL ORDEN
Equinoccio de la estación seca

A
LAS ESCENAS DE "PURIFICACION"

Figura 1a

Figura 1b



Figuras 2a, b

Figuras 2c,3

Figura 4

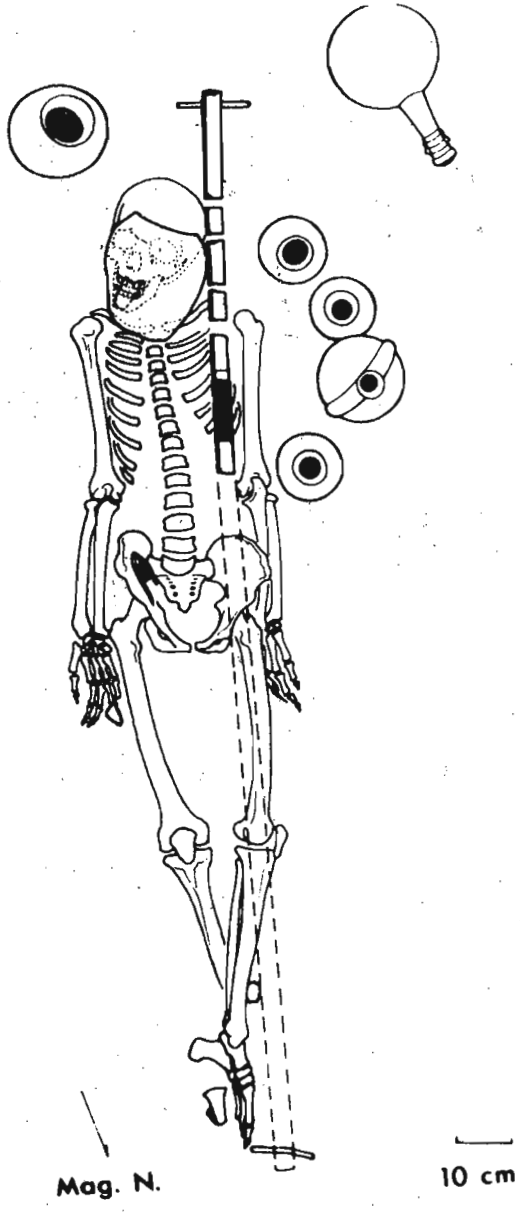


Figura 5

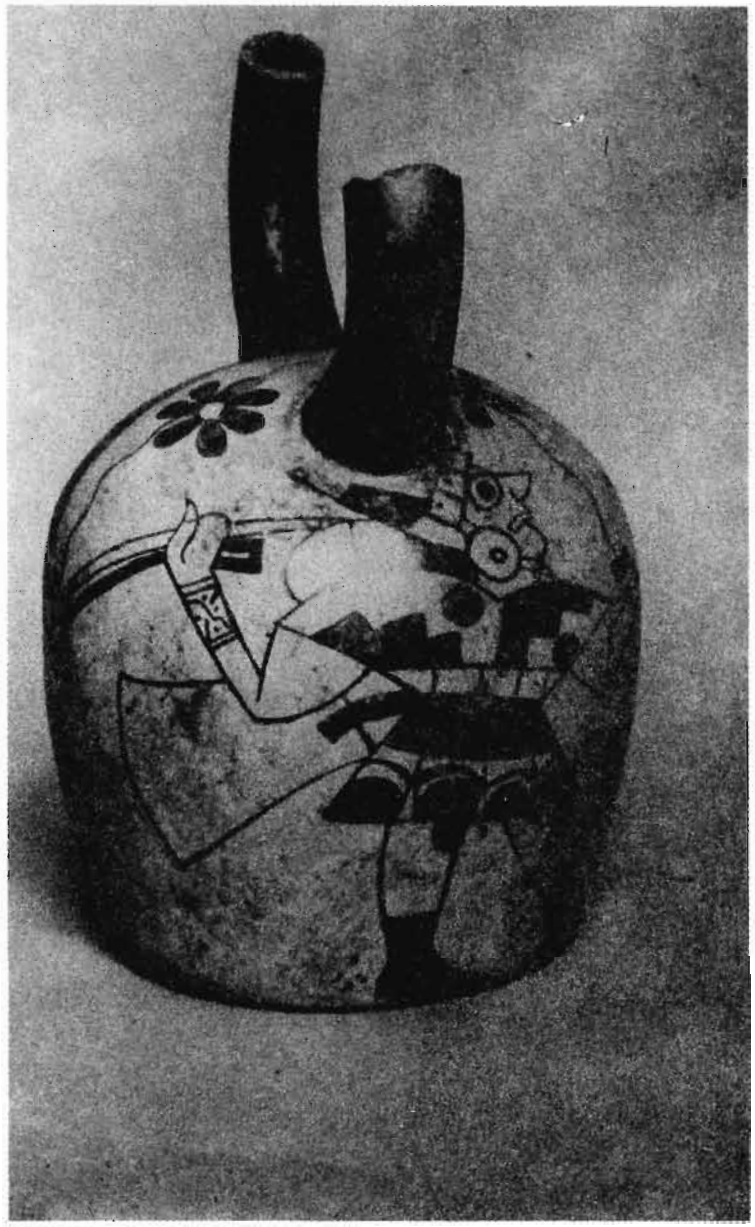


Figura 6a

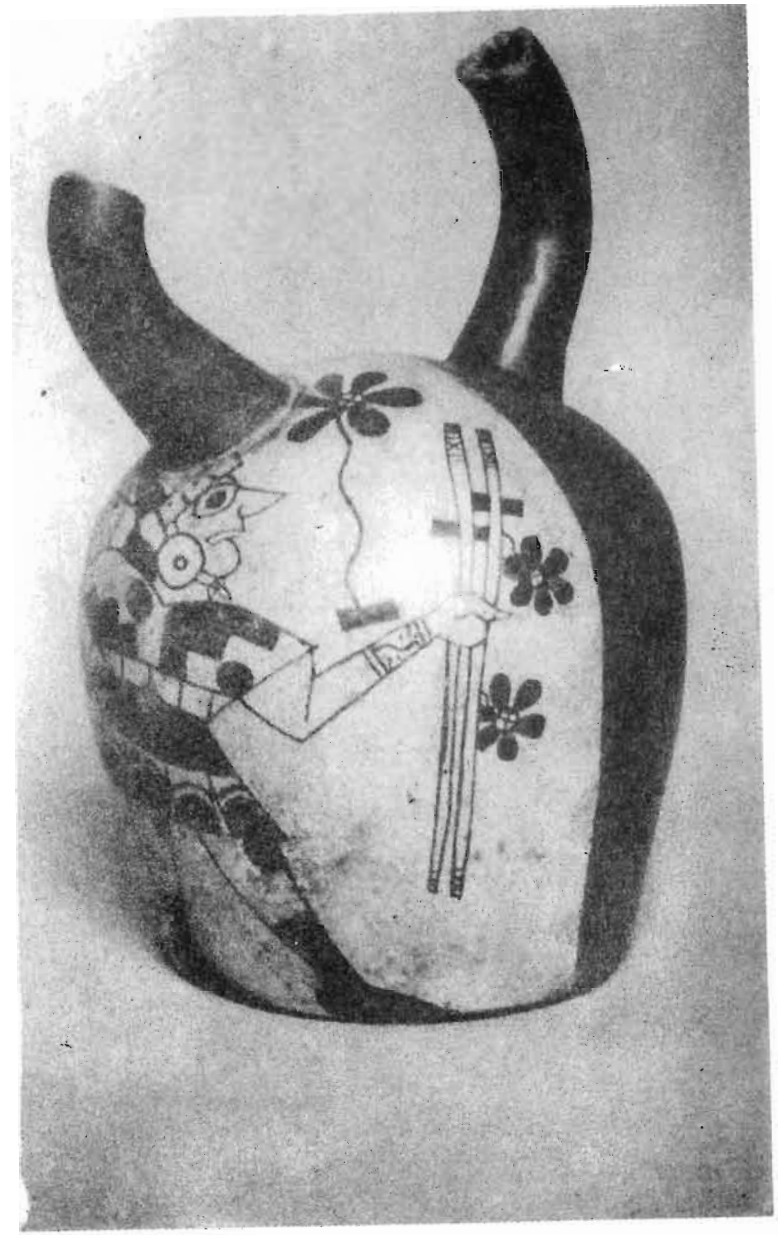


Figura 6b

Figura 7

Figura 8

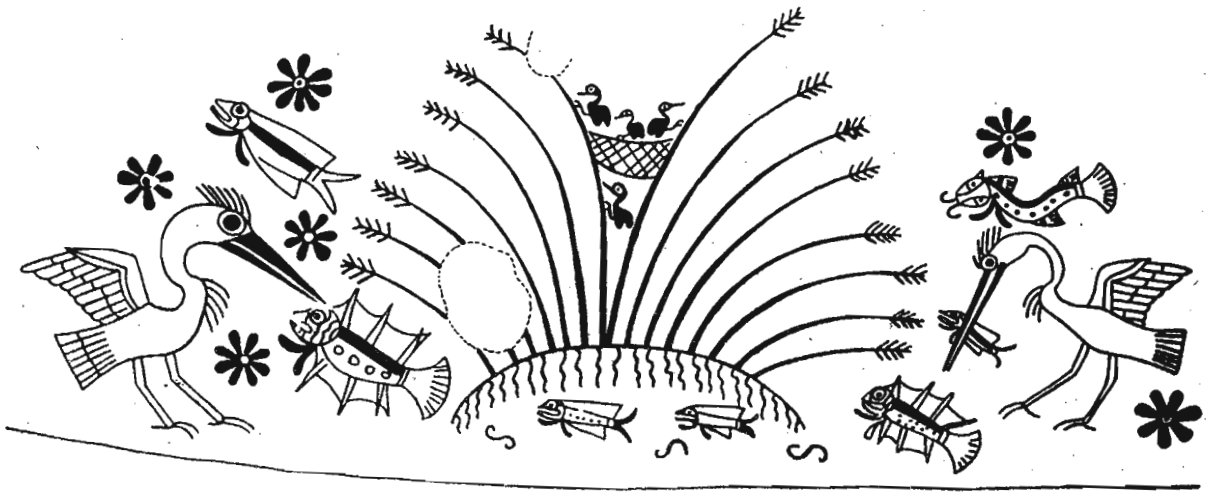


Figura 9

Figura 10

Figura 11

Figura 12

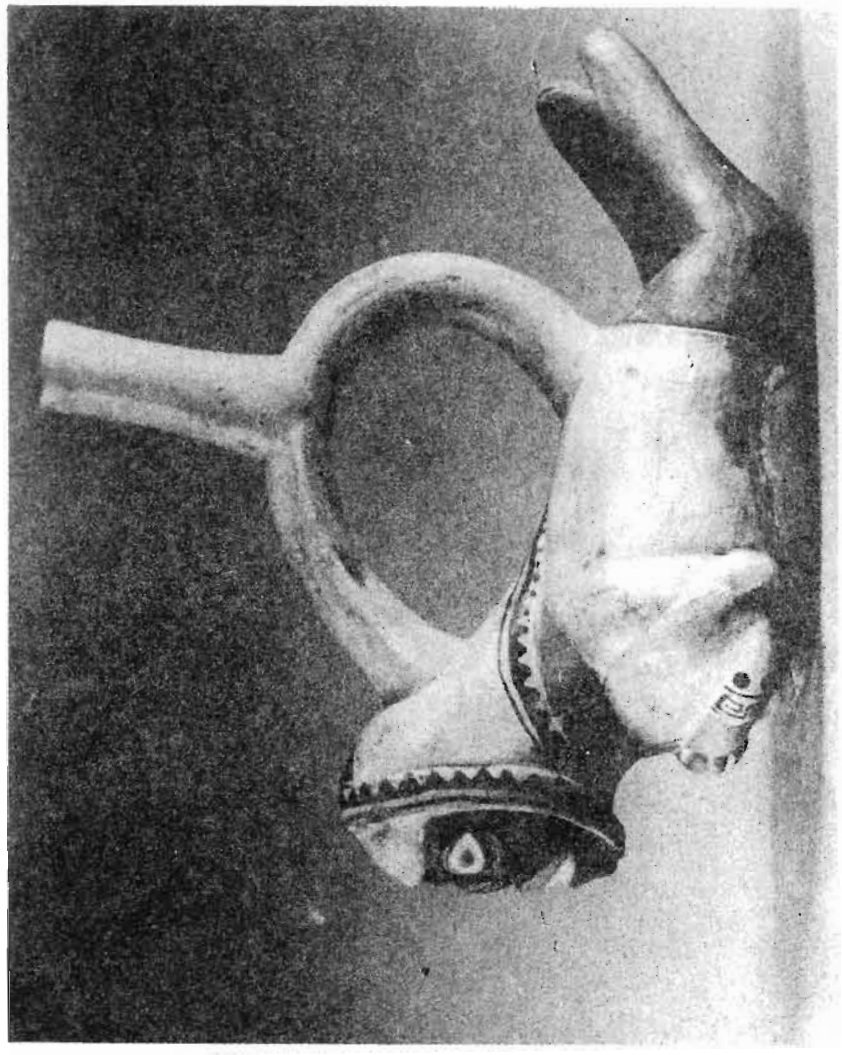


Figura 13

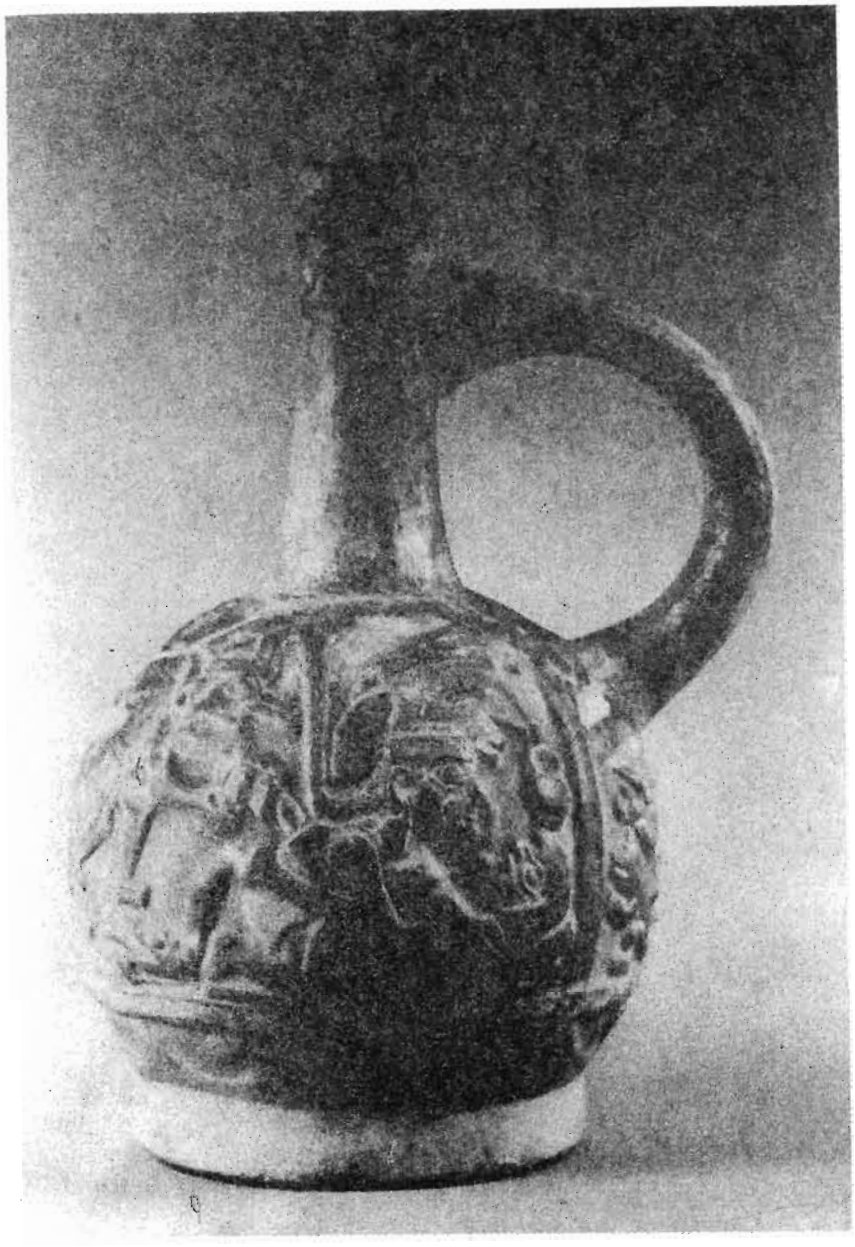
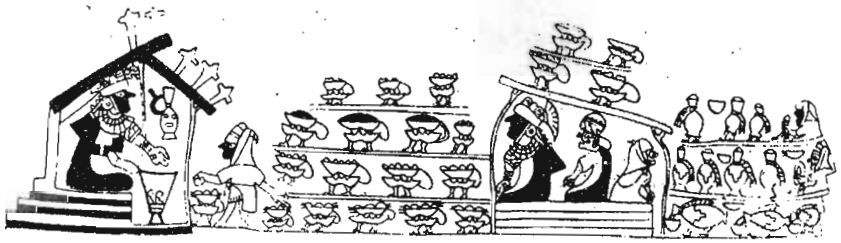


Figura 14

Figura 15

Figura 16



Figuras 17 y 18

Figura 19

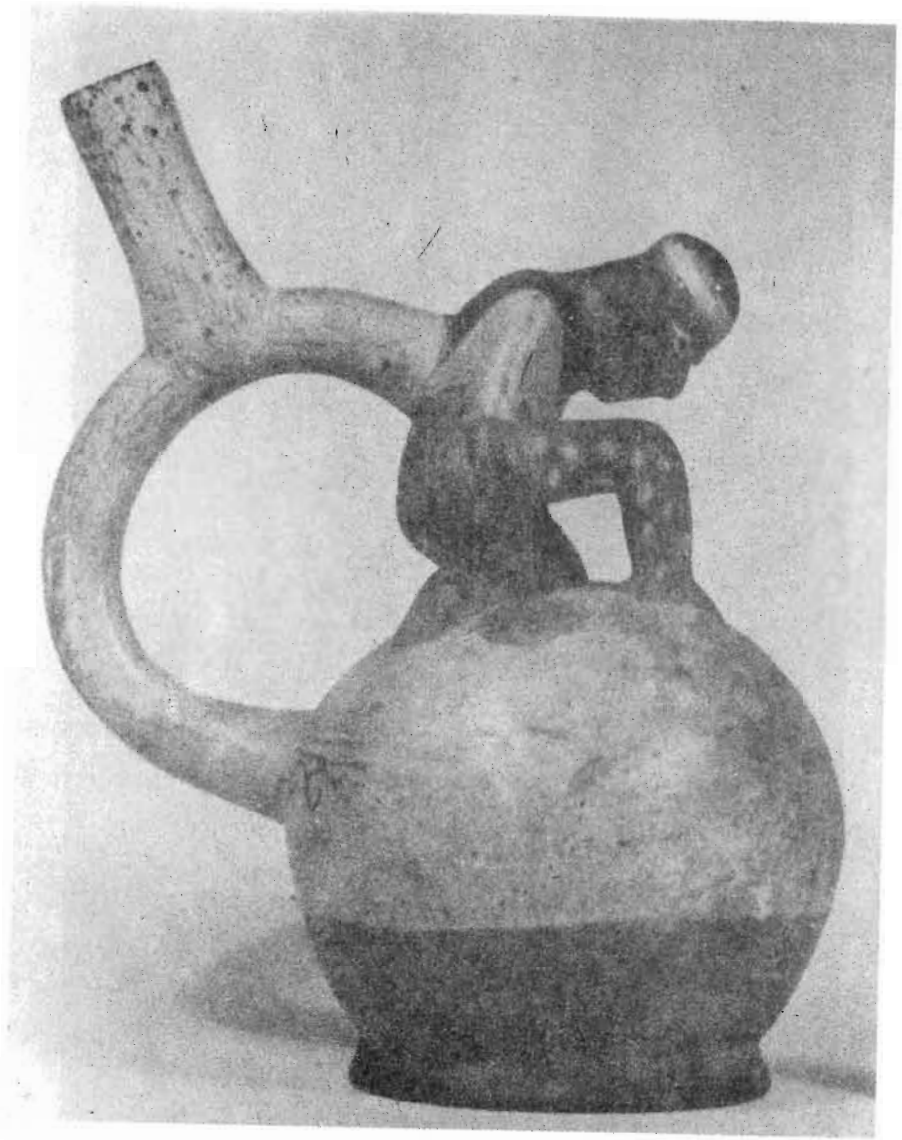


Figura 20

Figura 21

B
LAS ESCENAS DE "UNION"

Figura 22

Figura 23

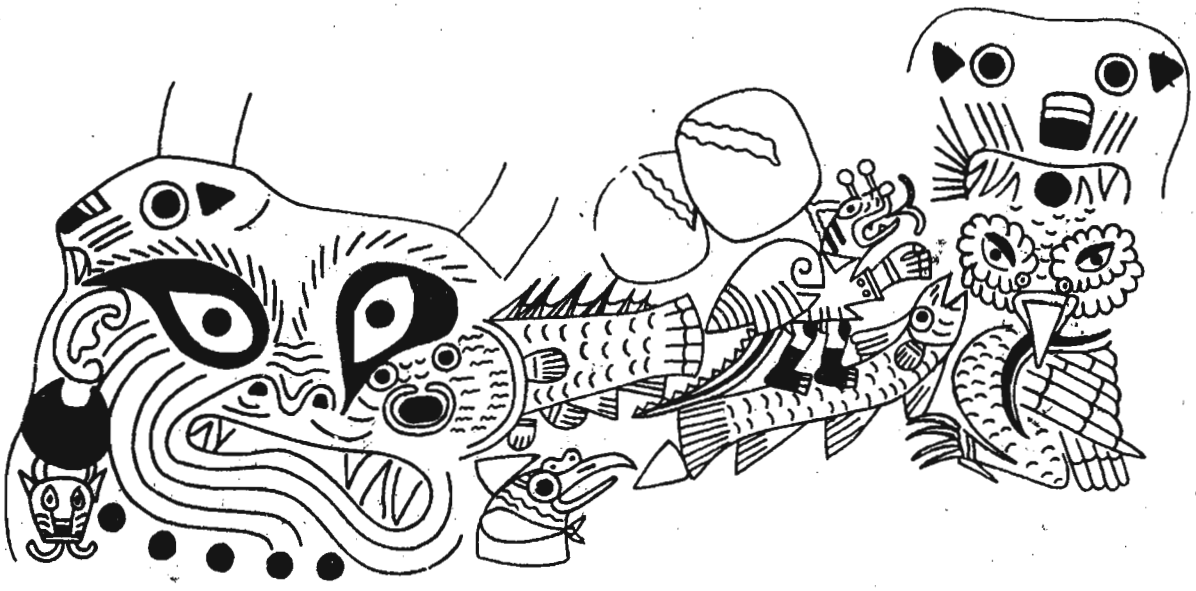
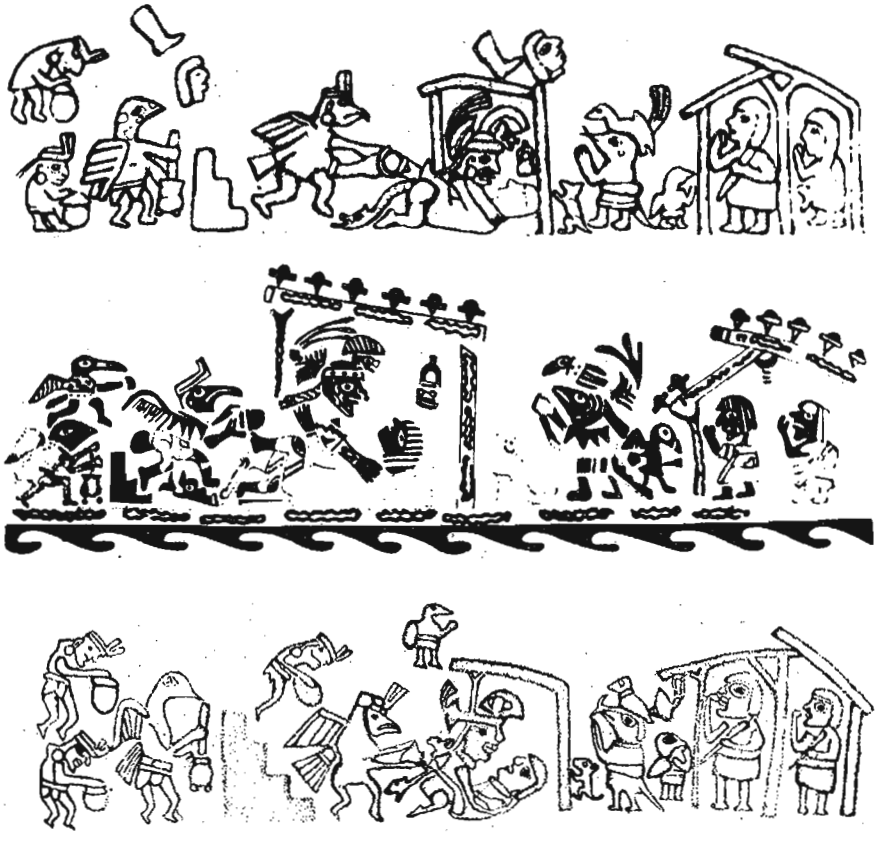
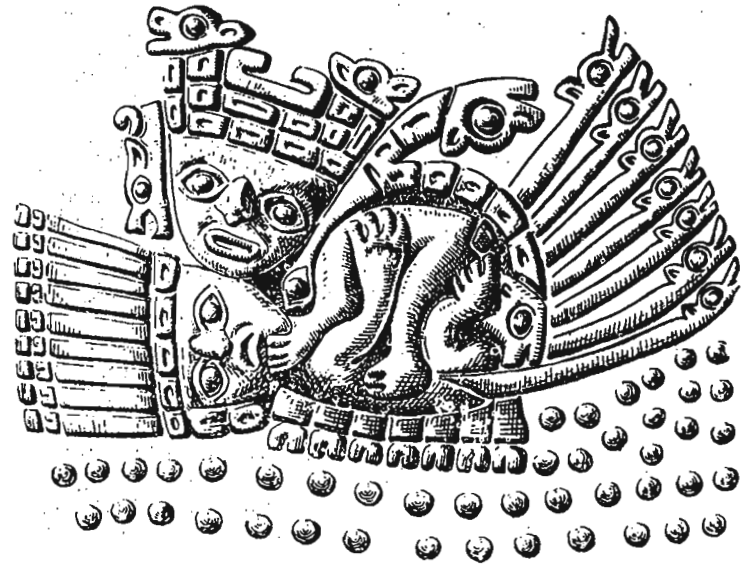


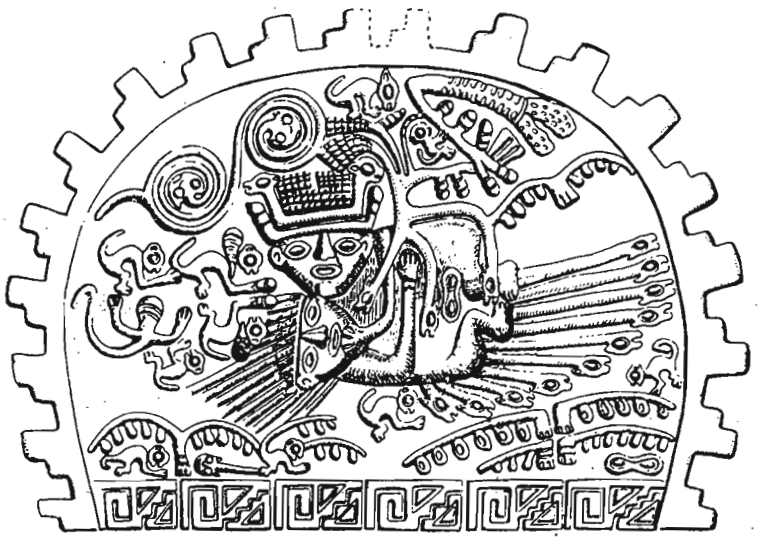
Figura 24



Figuras 25 a,b,c

Figura 26





Figuras 27 y 28

2
LA EXPIACION
Pasaje del sol por el cenit

A
LAS ESCENAS DE "SUPLICIO"

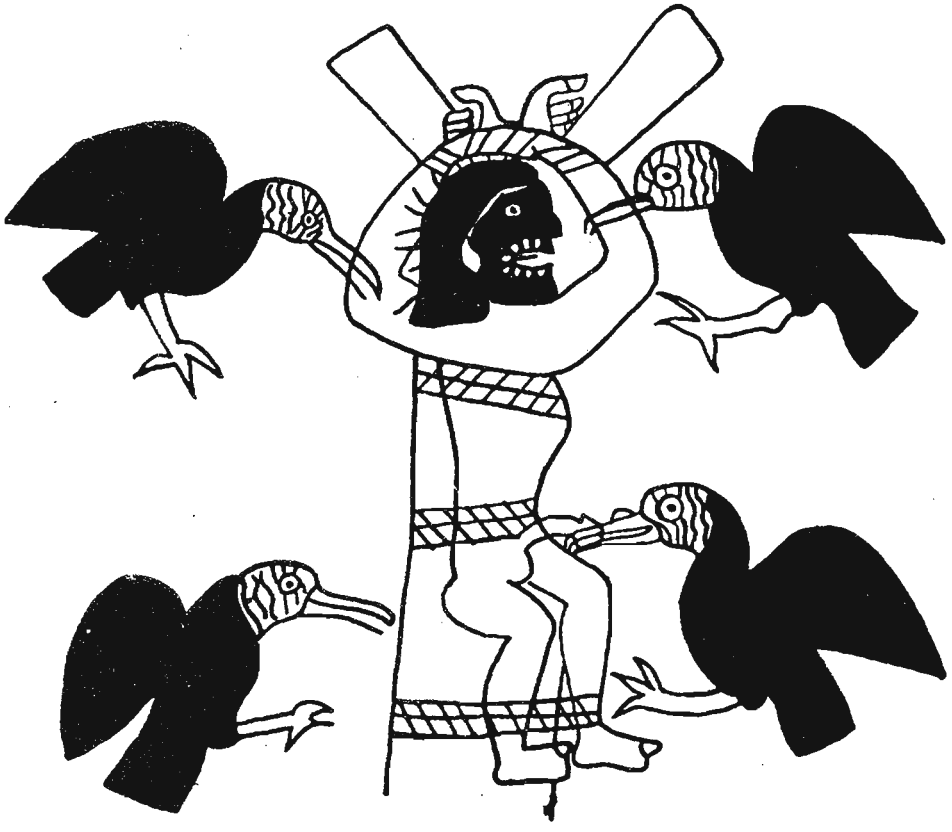
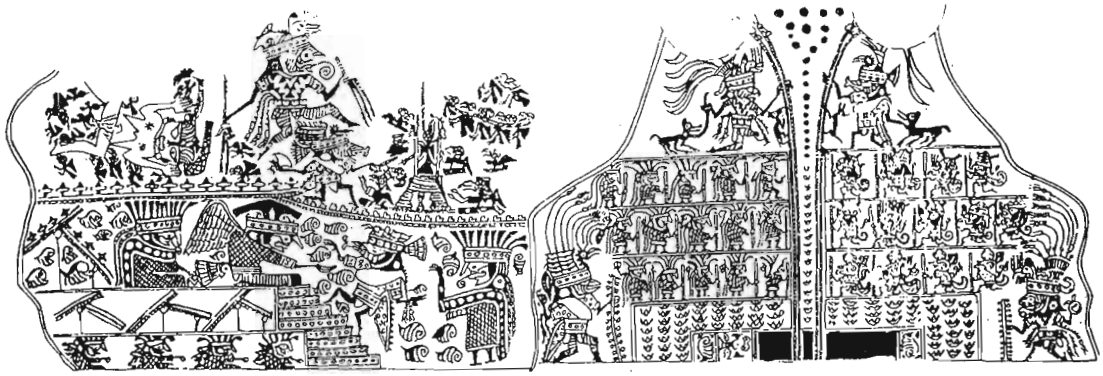


Figura 29

Figura 30

Figura 31

Figura 32



Figuras 33 a b

Figuras 34, 35

Figura 36

B

LAS ESCENAS DE "FABRICACION DE ARTESANIAS"

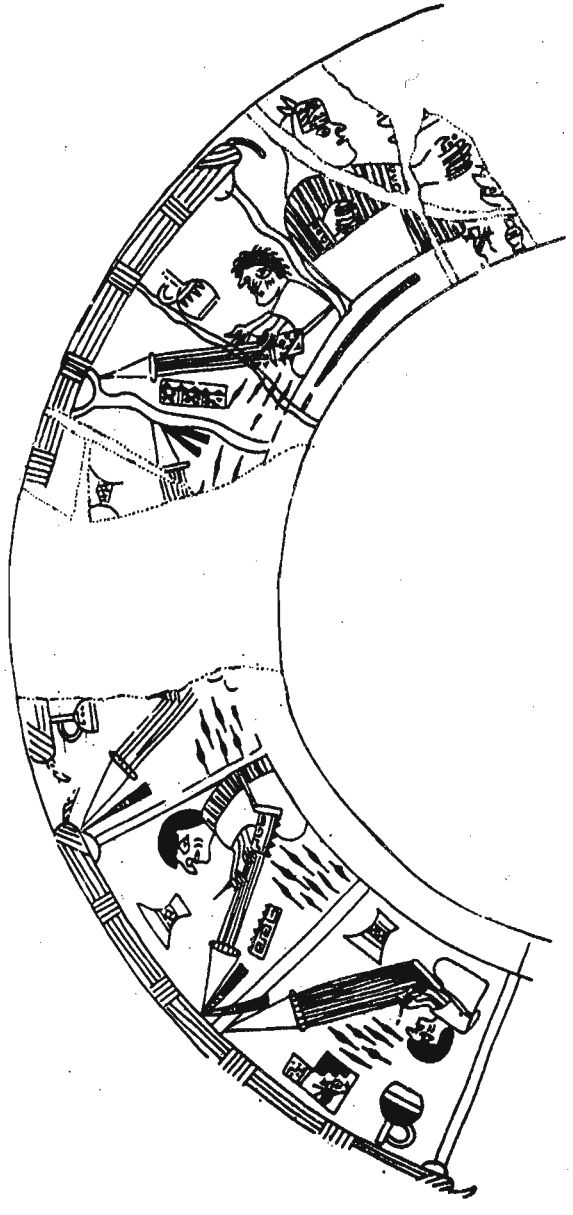


Figura 37a

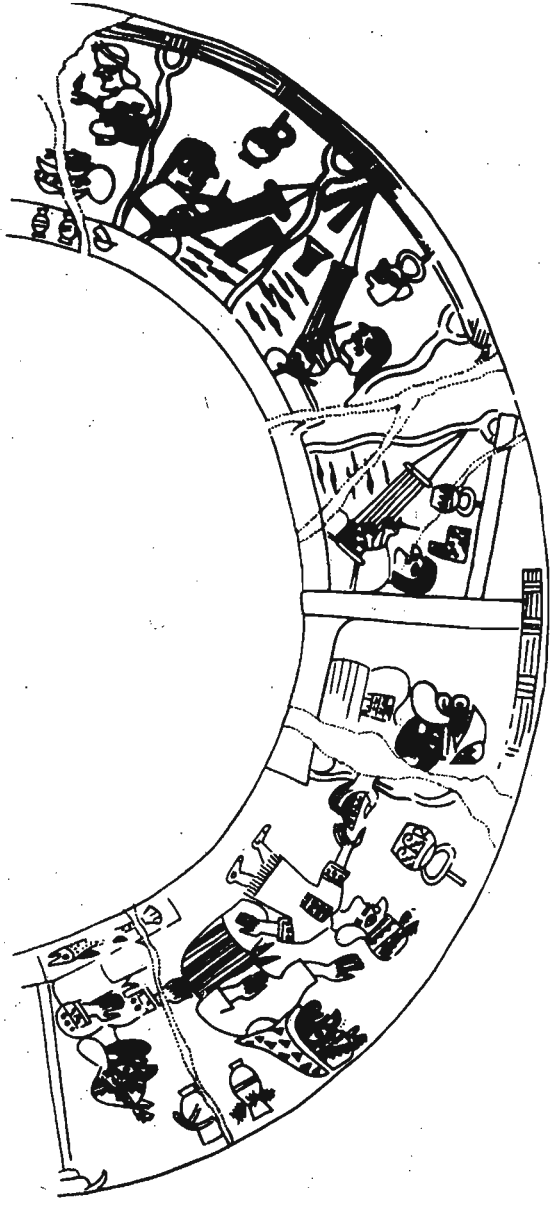


Figura 37b

Figura 38

3
LA INVOCACION A LOS DIFUNTOS
Culminación de las Pléyades

A
LAS ESCENAS DE "CAZA"

Figura 39

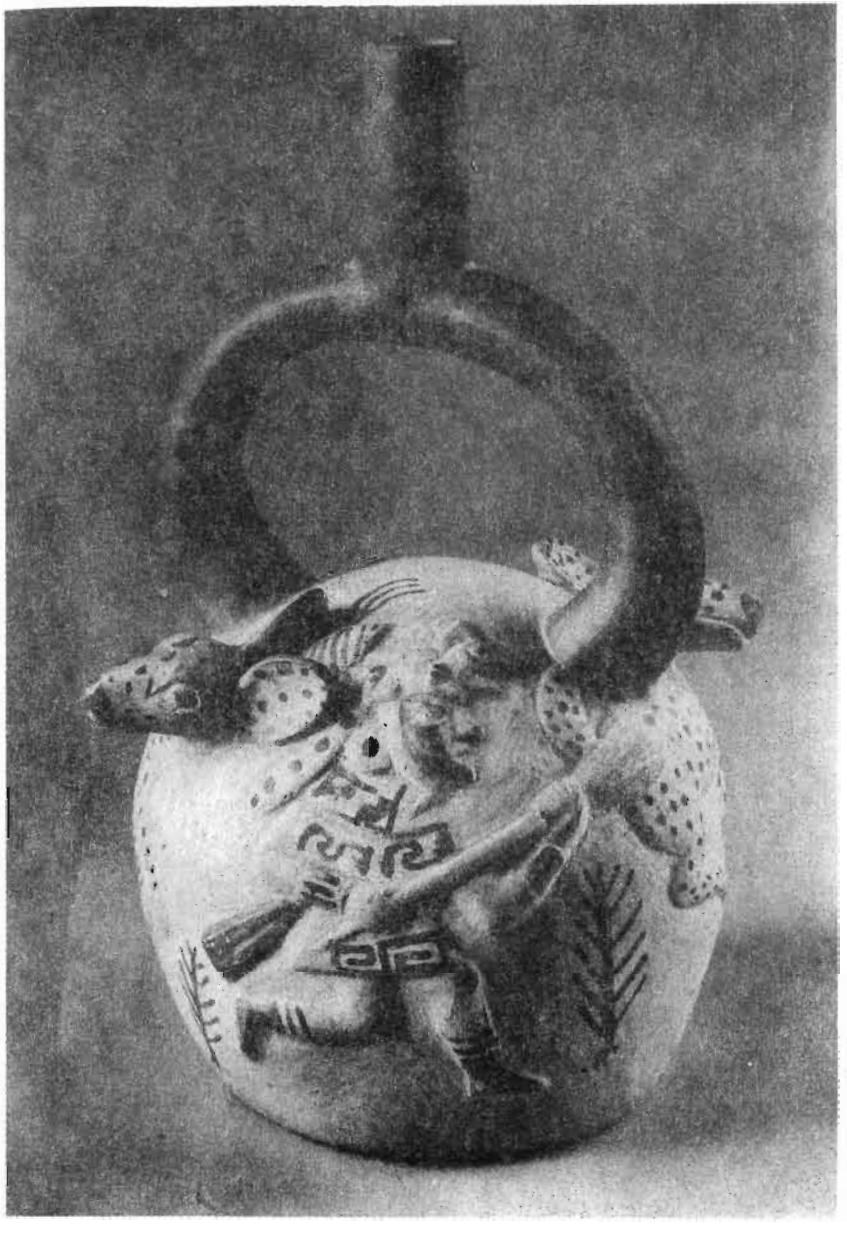
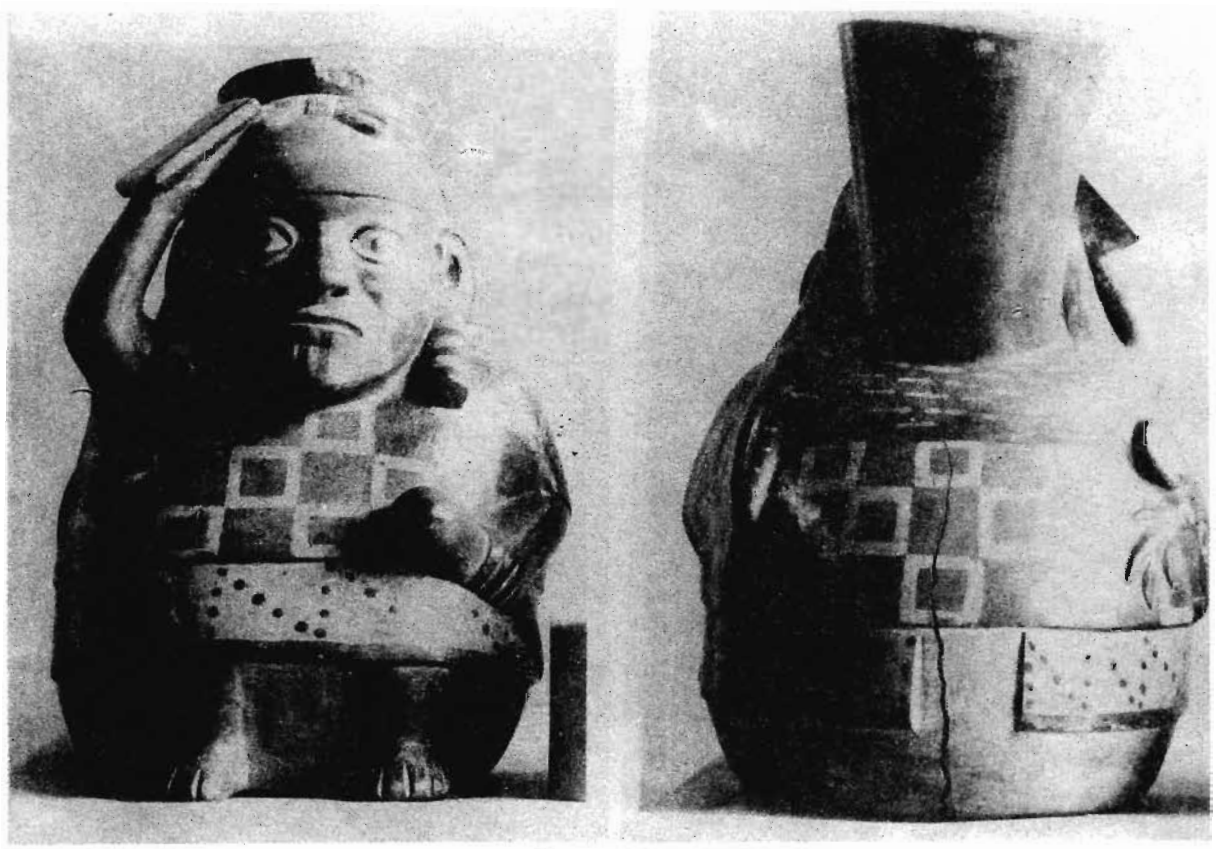


Figura 40

Figura 41



Figuras 42 a,b

Figura 43a

Figura 43b

Figura 44a

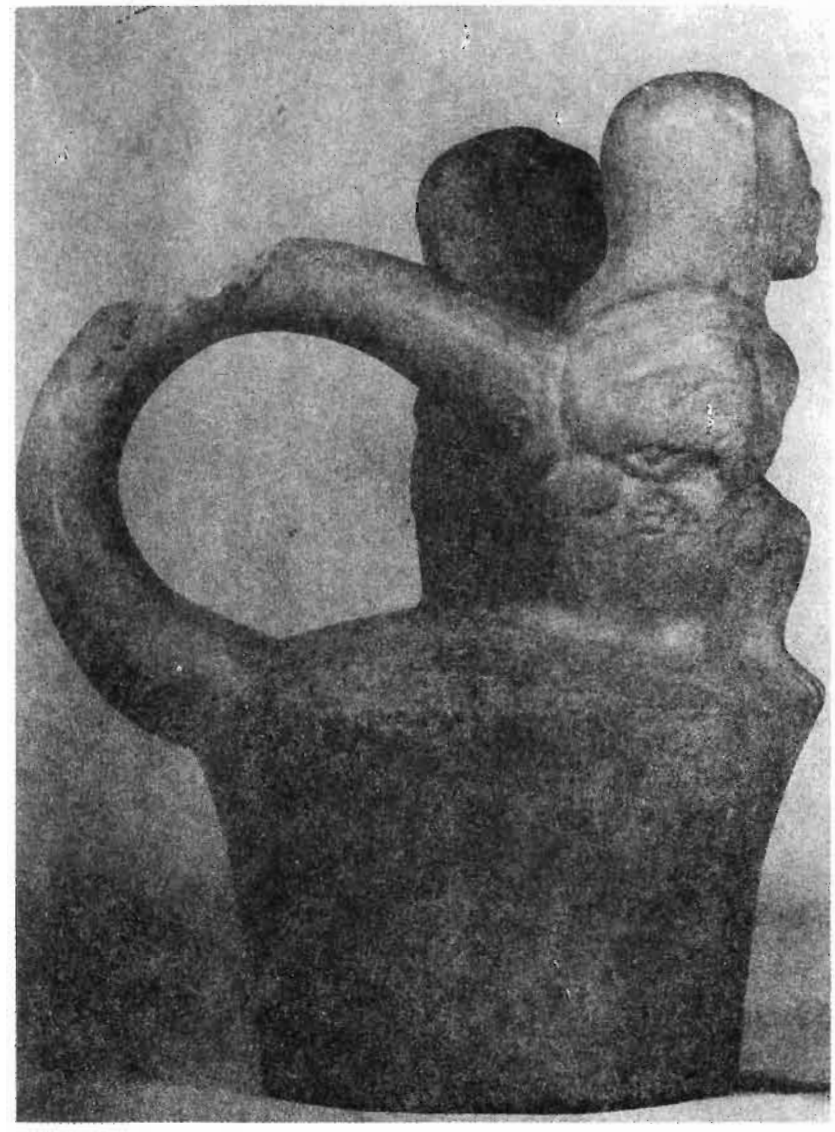


Figura 44b

B
LAS ESCENAS DE "BAILE" DE MUERTOS

Figuras 45,46

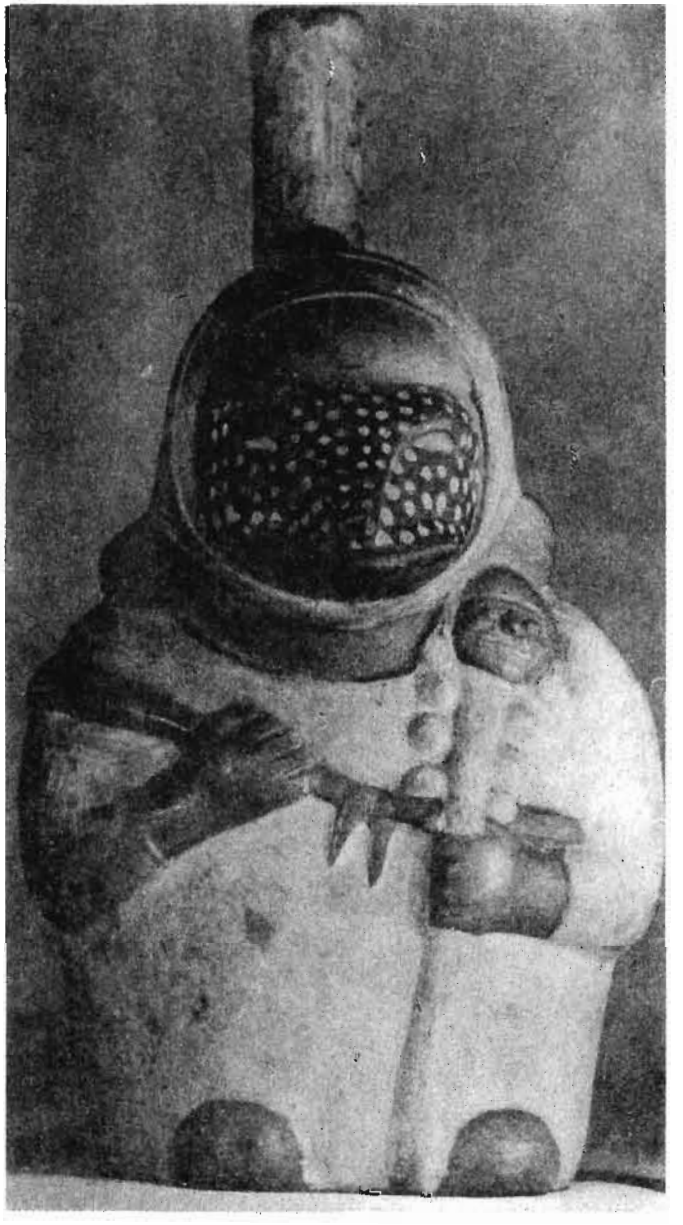
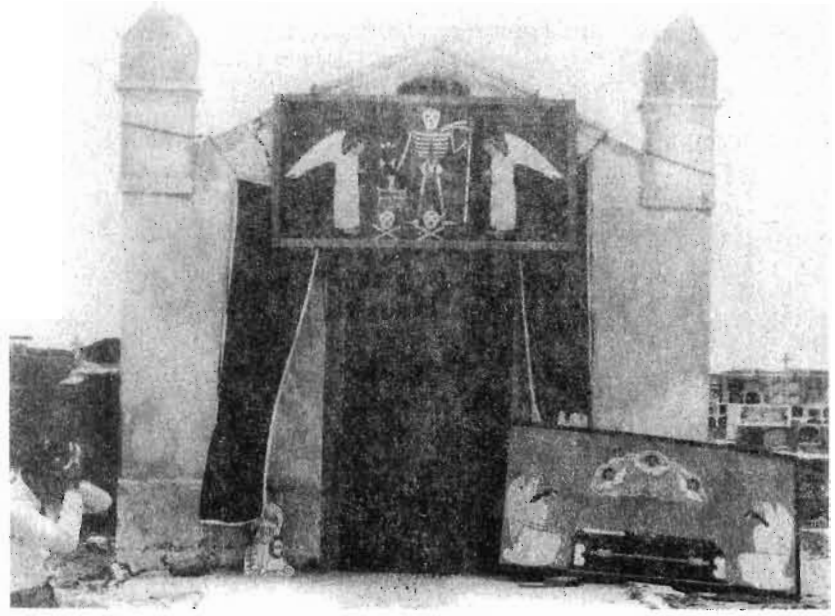
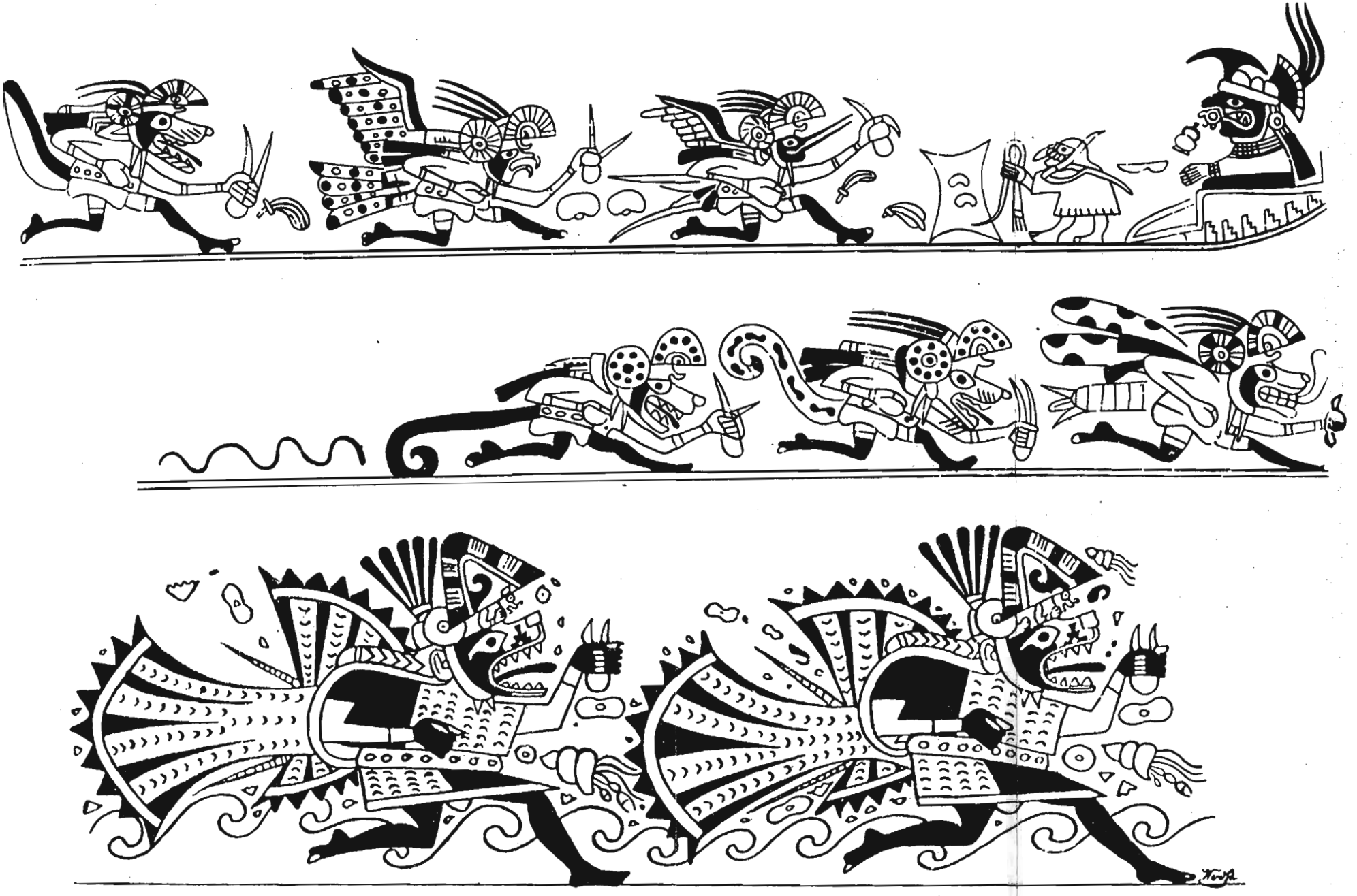


Figura 47

Figura 48



Figuras 49,50

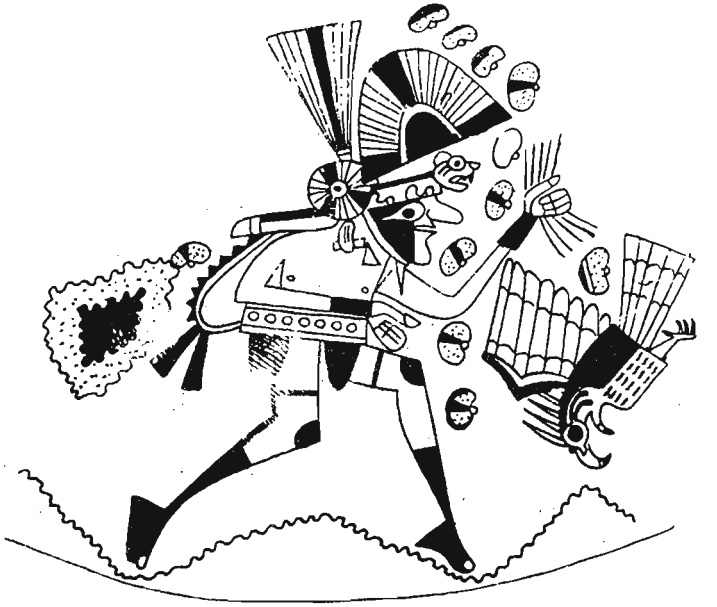


Figuras 51,52

Figuras 53,54

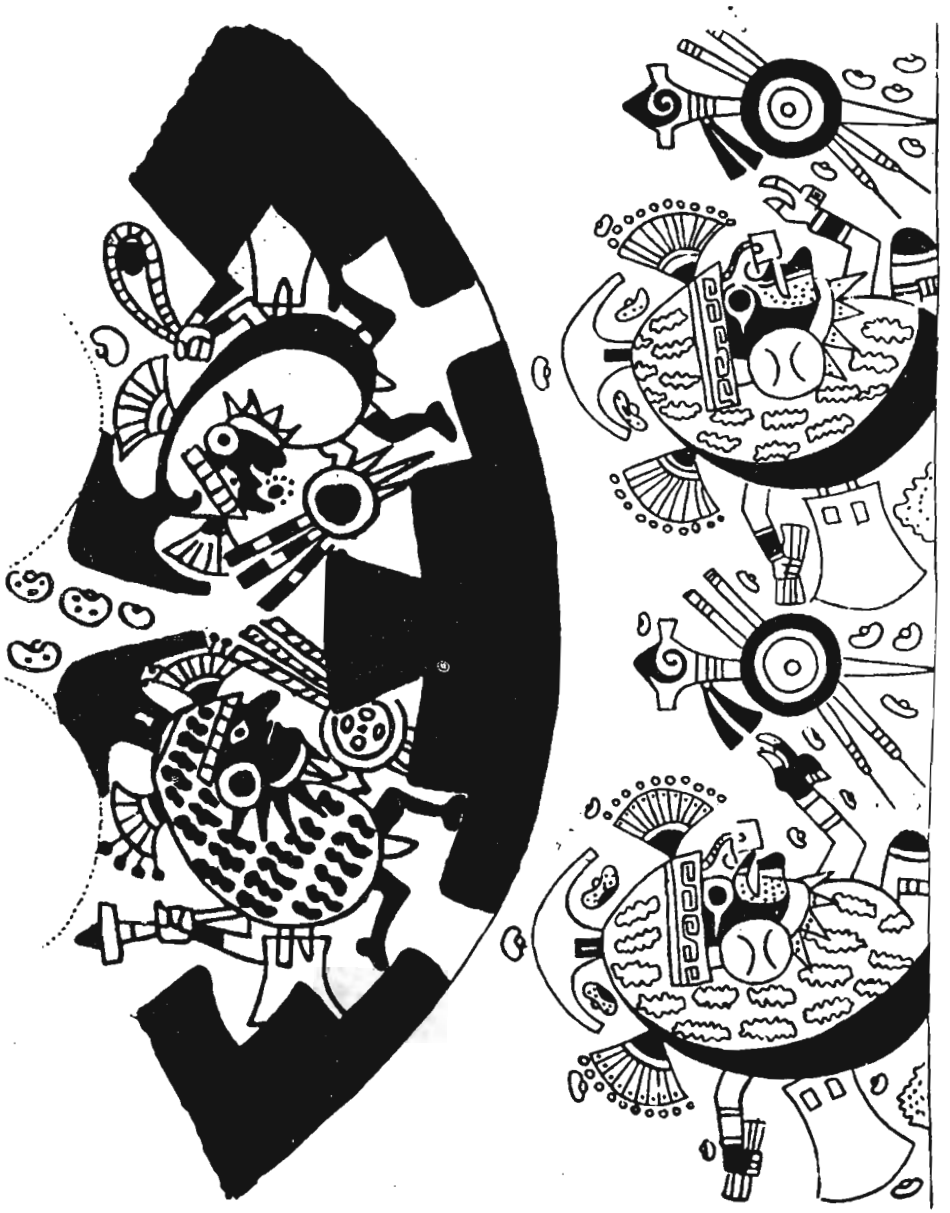
4
LA INICIACION
Solsticio de Verano

A
LAS ESCENAS DE "CARRERA"



Figuras 55,56

Figuras 57,58



Figuras 59,60

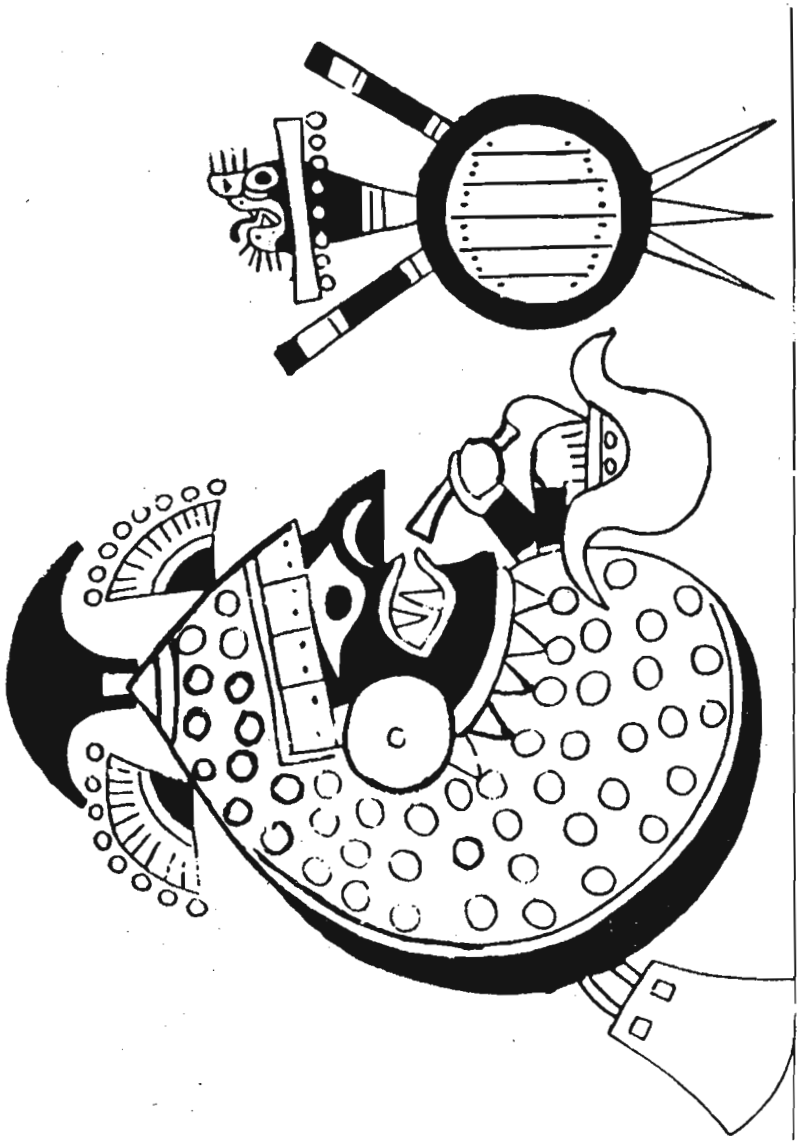


Figura 61

B
LAS ESCENAS DE "OFRENDA"

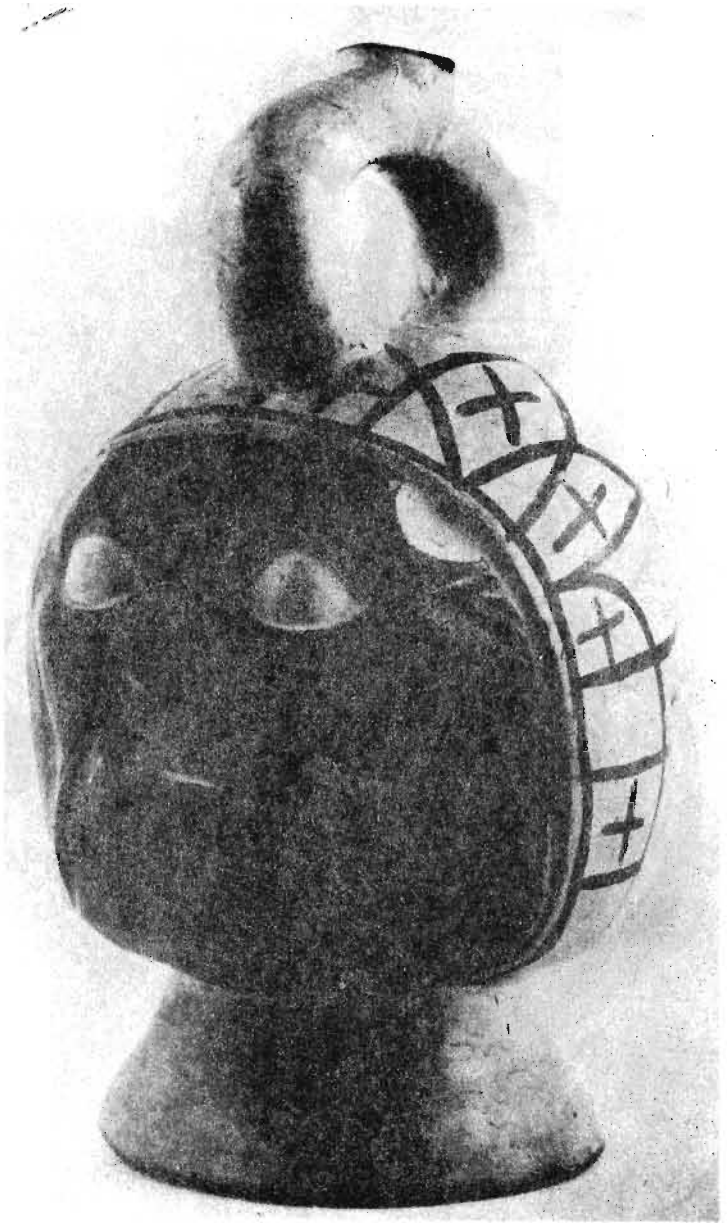


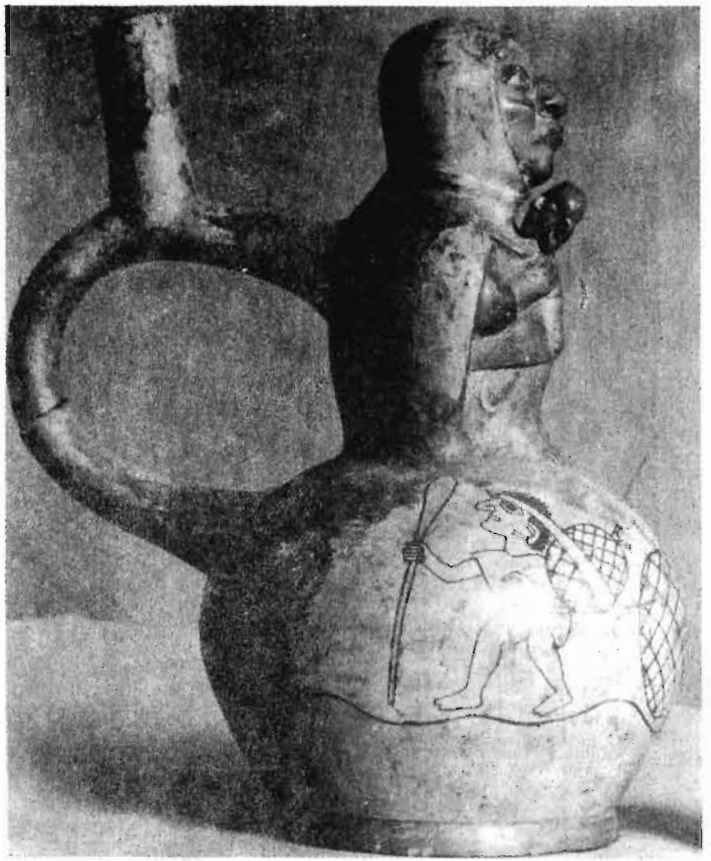
Figura 62

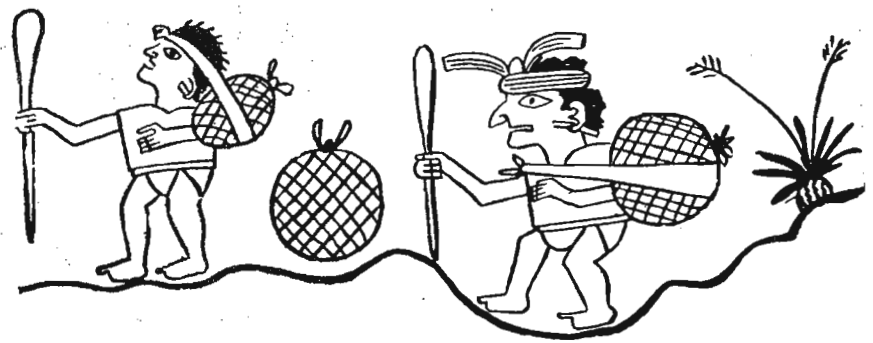
Figura 63

Figura 64

Figuras 65

Figura 66





Figuras 67 a,b

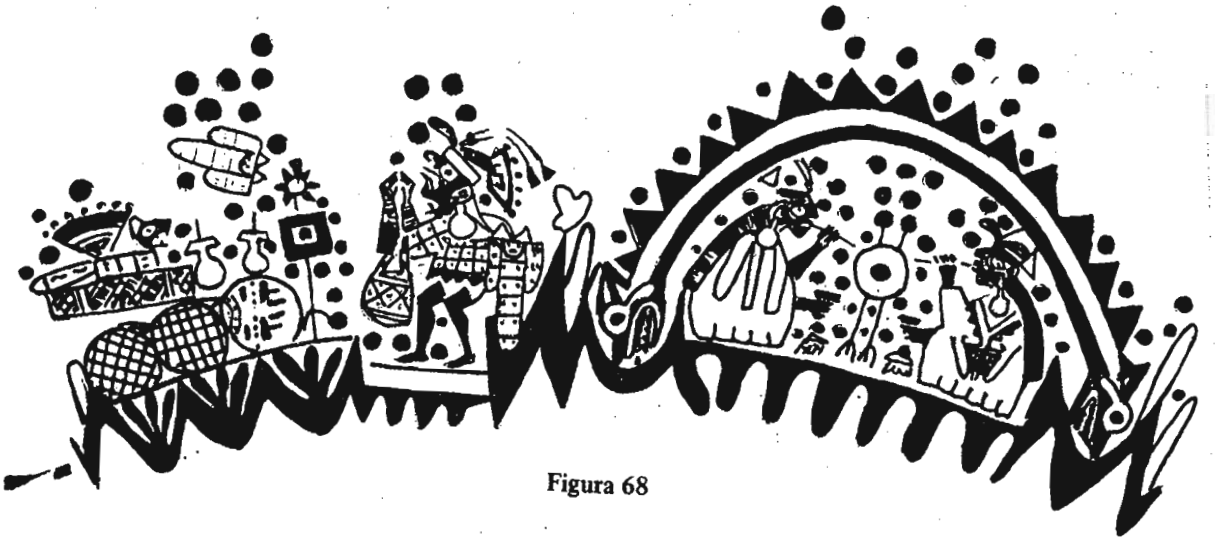


Figura 68

Figura 69

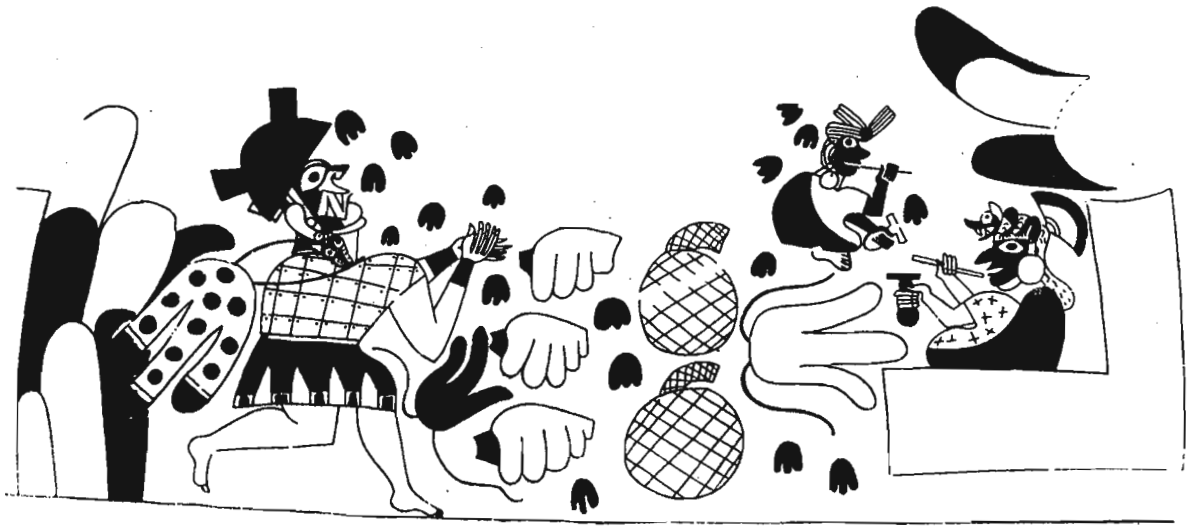


Figura 70

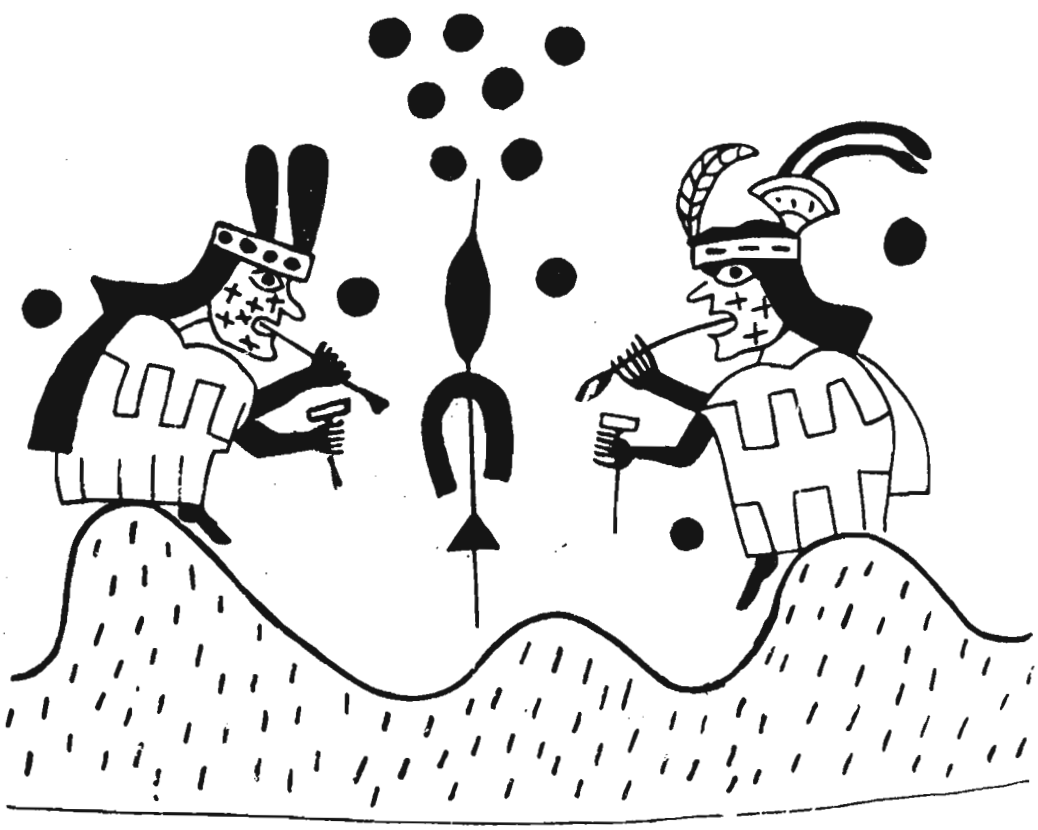
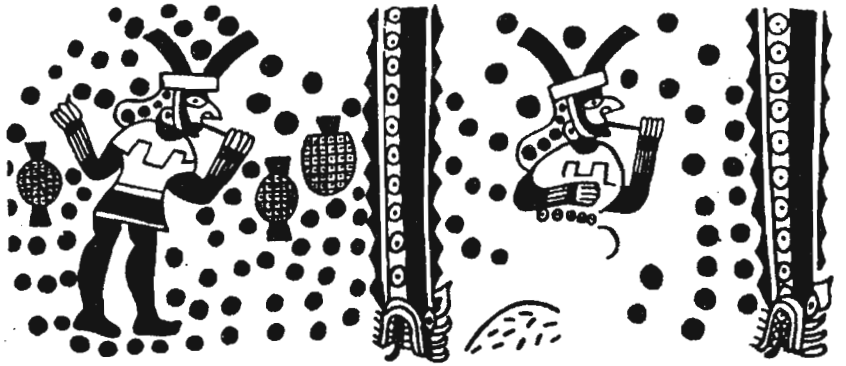


Figura 71



Figuras 72,73

Figura 74

Figura 75

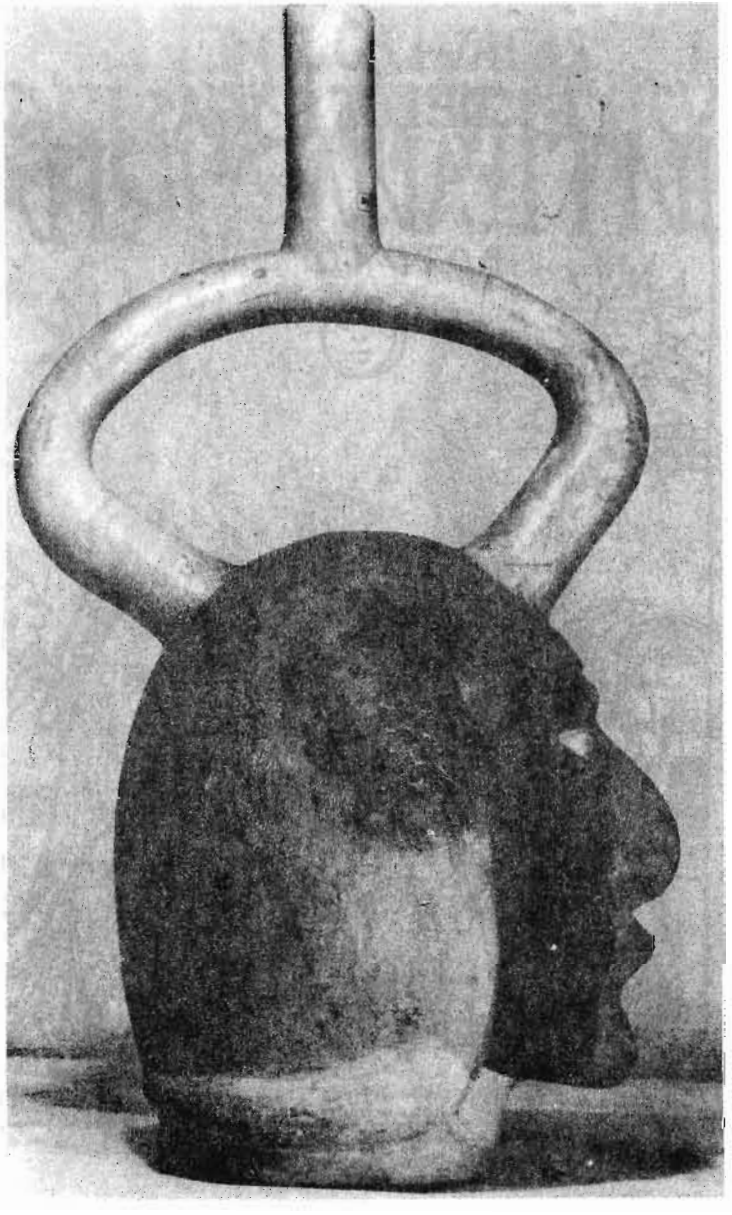


Figura 76

5
LA PROPICIACION DEL MUNDO DOMESTICO

A
LAS ESCENAS DE "COMBATE"

Figura 79

Figura 80

Figura 81

Figuras 82, 83

Figura 84

Figura 85a

Figura 85b

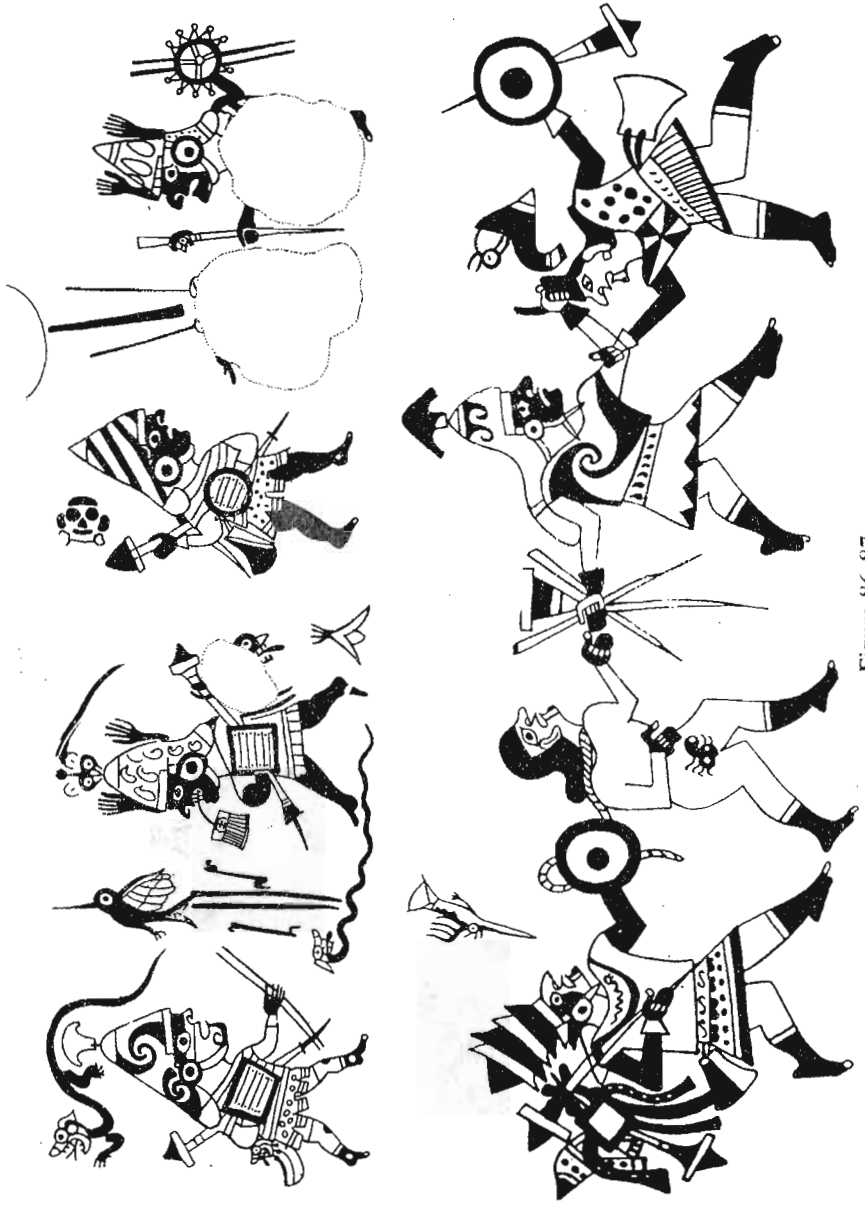
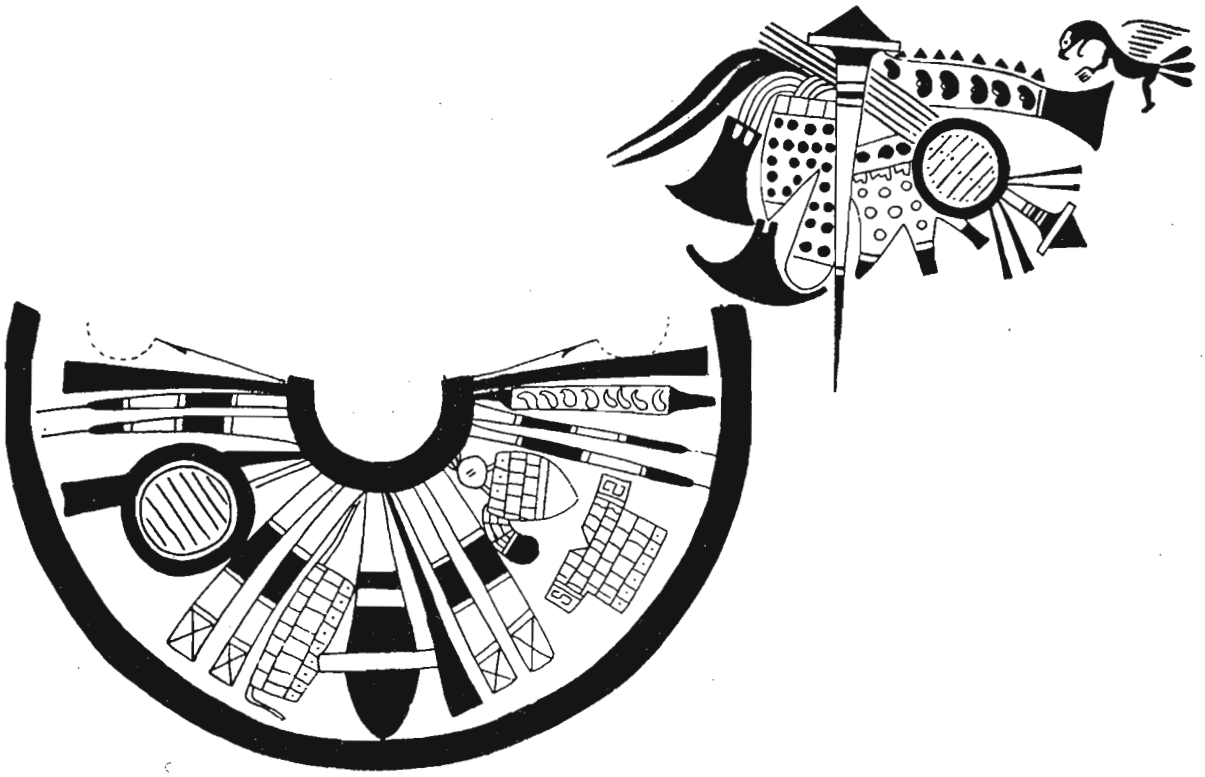


Figura 86 87

Figura 88

Figura 89



Figuras 90,91

Figura 92

Fig. 93

B

LAS ESCENAS DE "BAILE CON SOGA"

Figura 94

Figuras 95,96

6
EL SACRIFICIO
El pasaje del sol al cenit

A
LAS ESCENAS DE "SACRIFICIO"

Figura 97

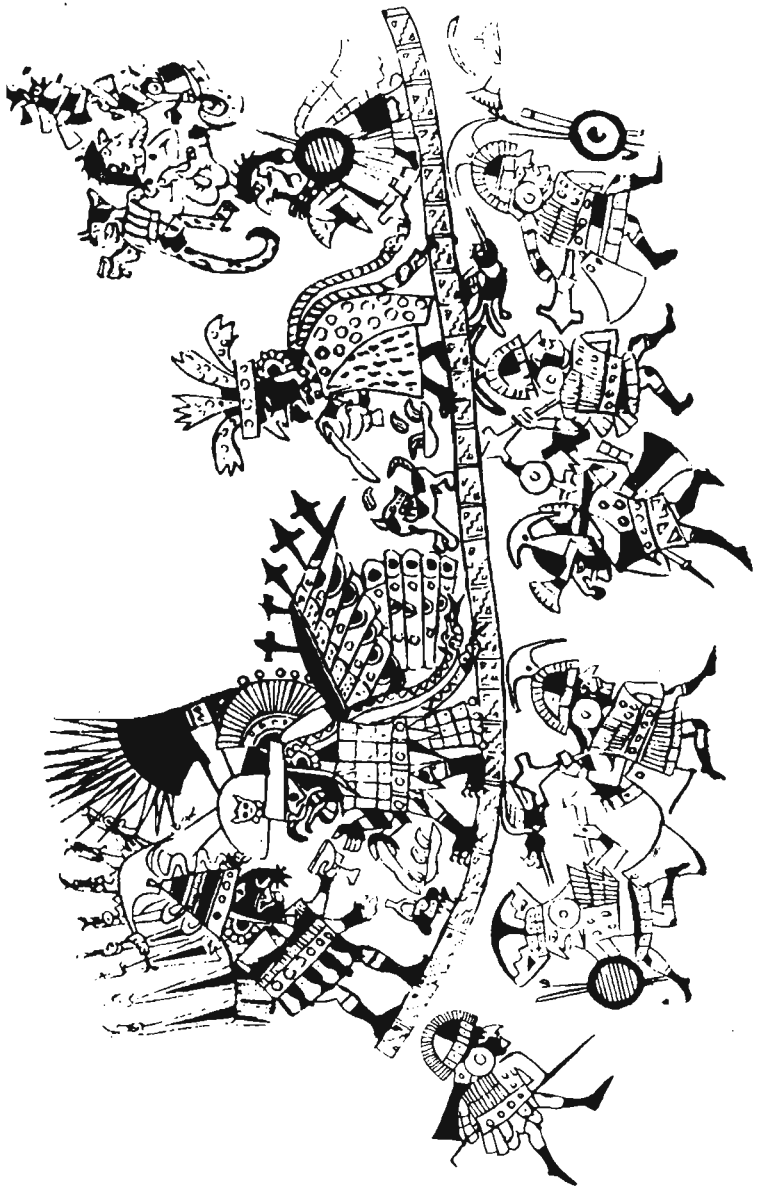


Figura 98

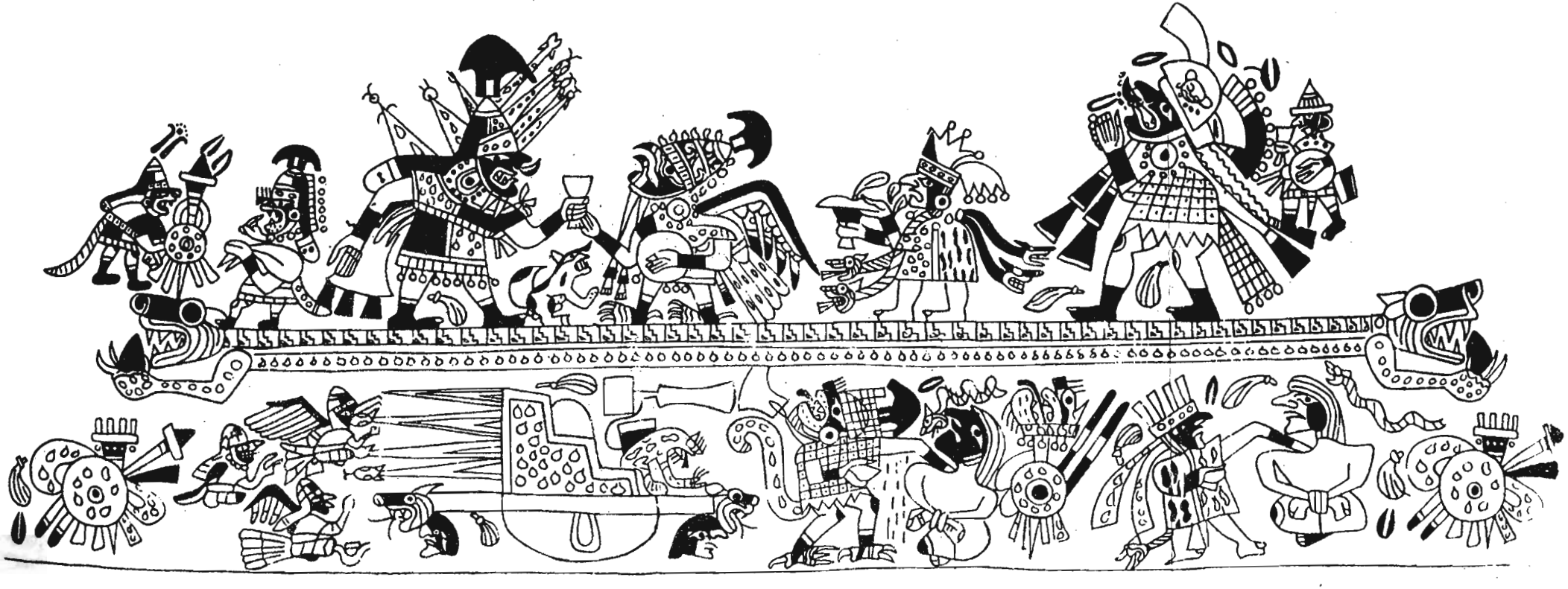


Figura 100

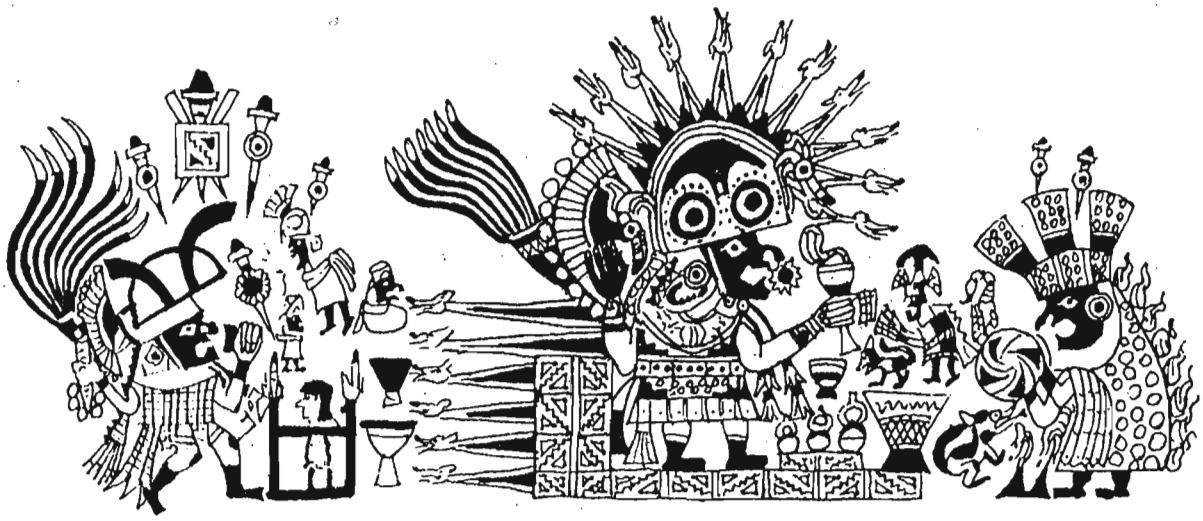


Figura 99

Figura 101

Figura 102

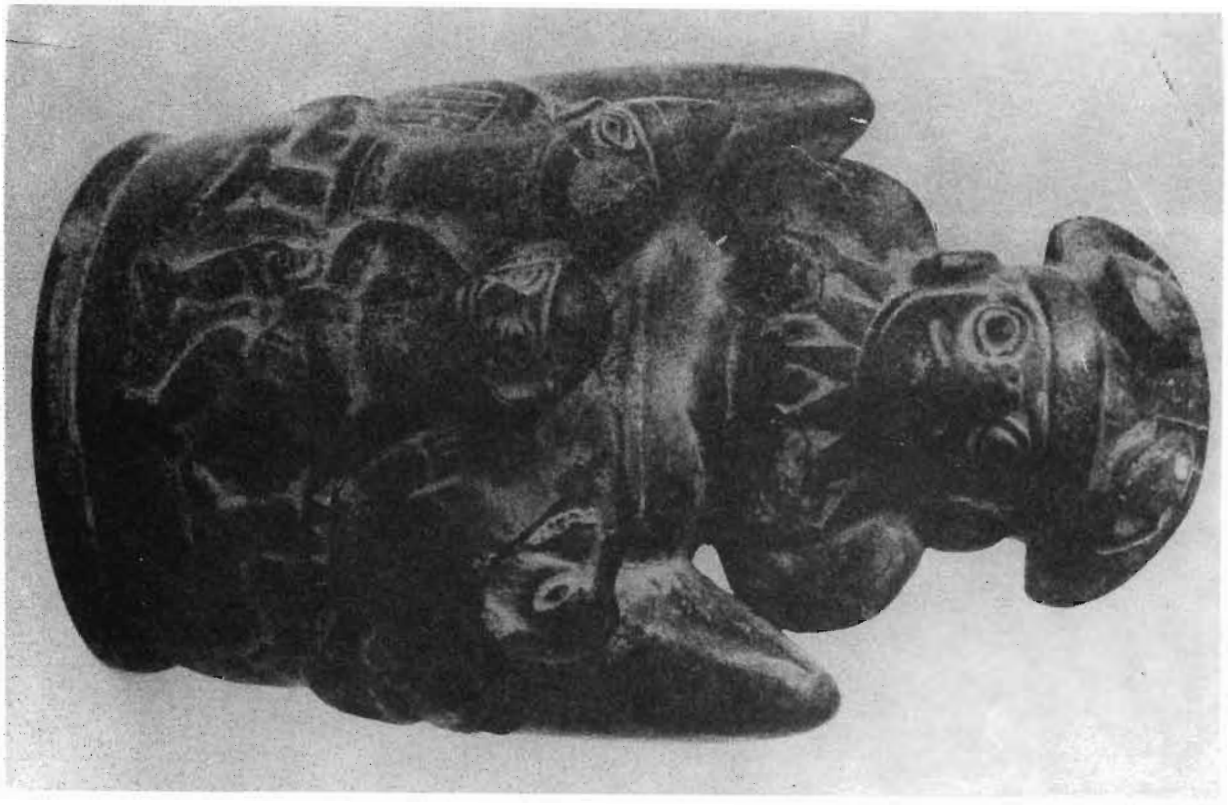


Figura 103

Figura 104

Figura 105

Figura 106

B
LAS ESCENAS DE "NAVEGACION"

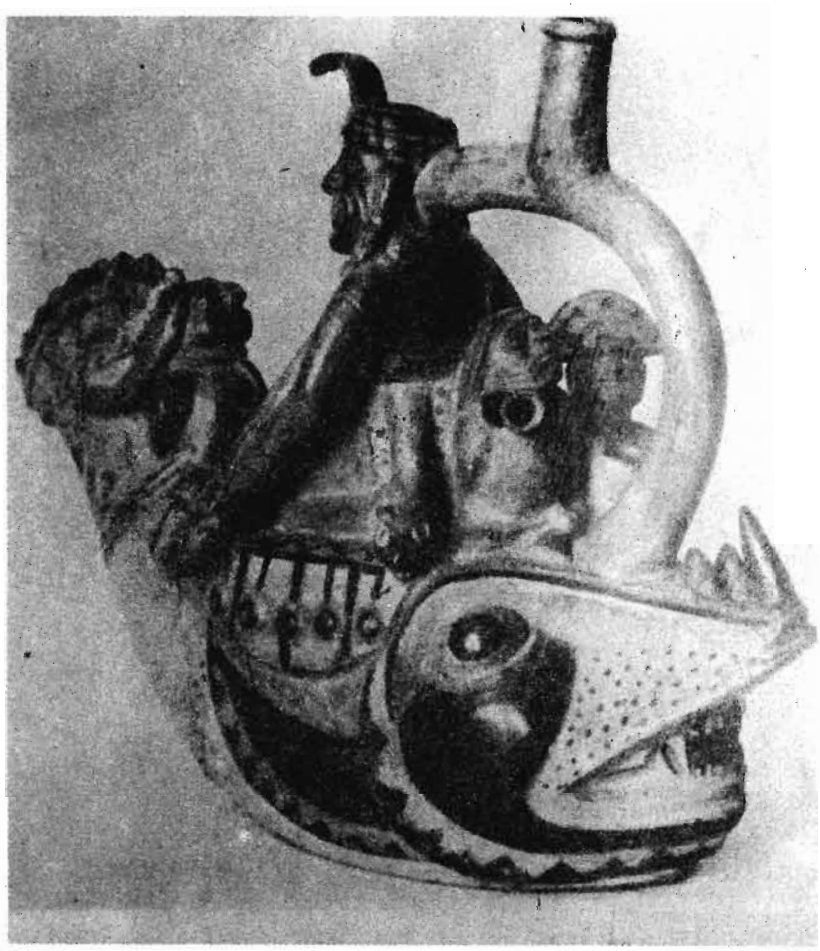


Figura 107

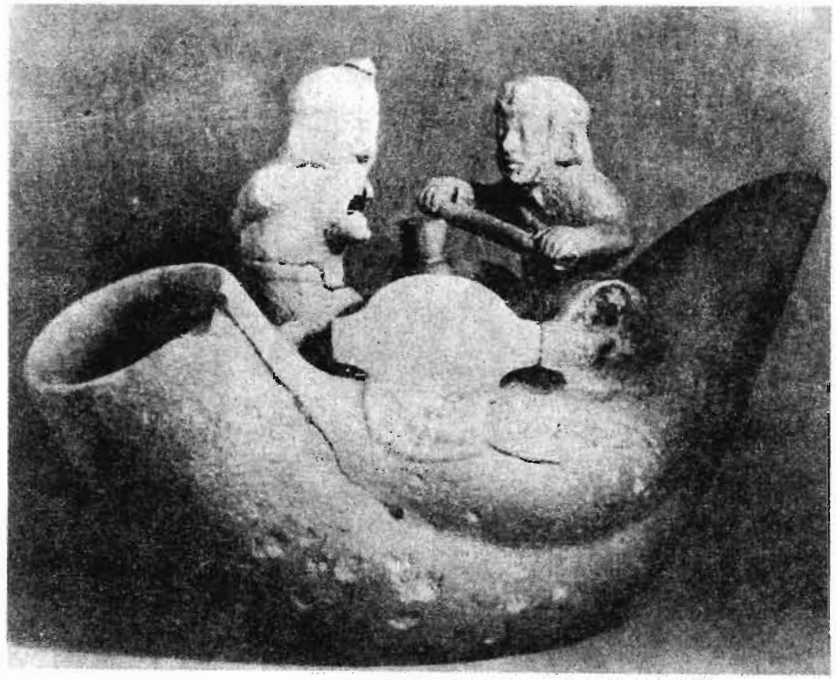


Figura 108

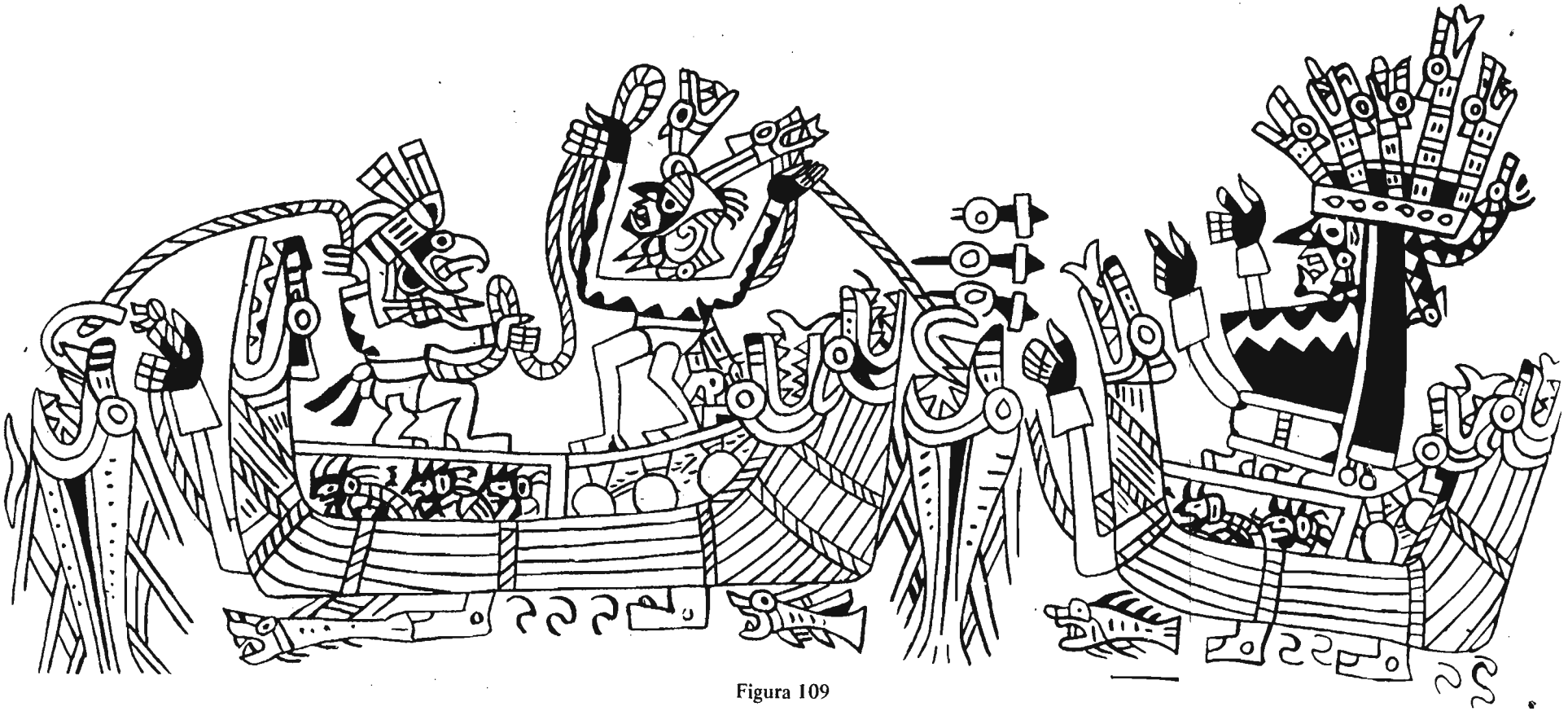
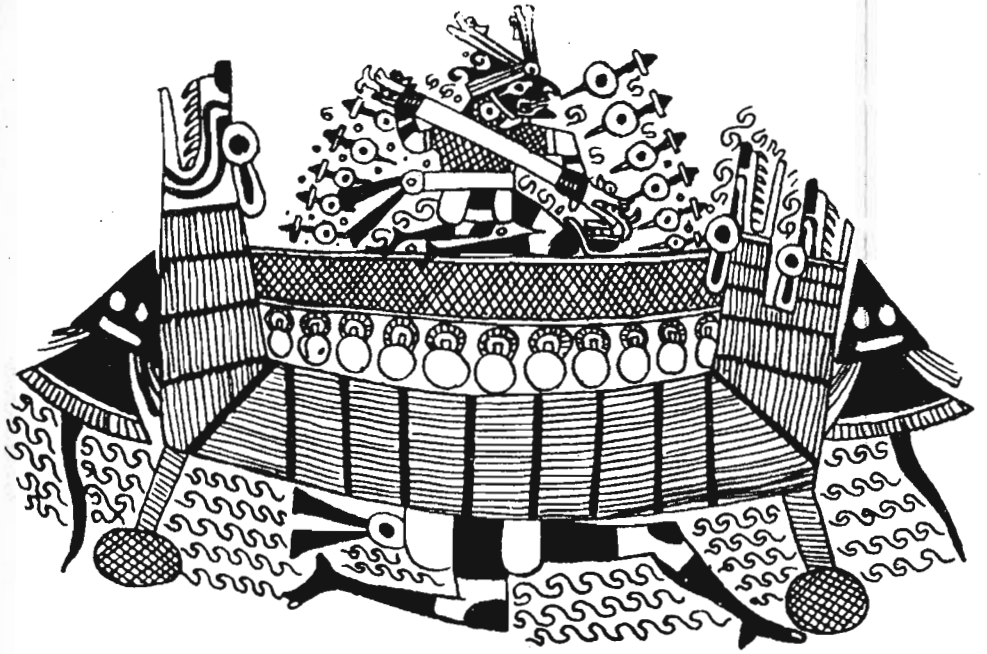
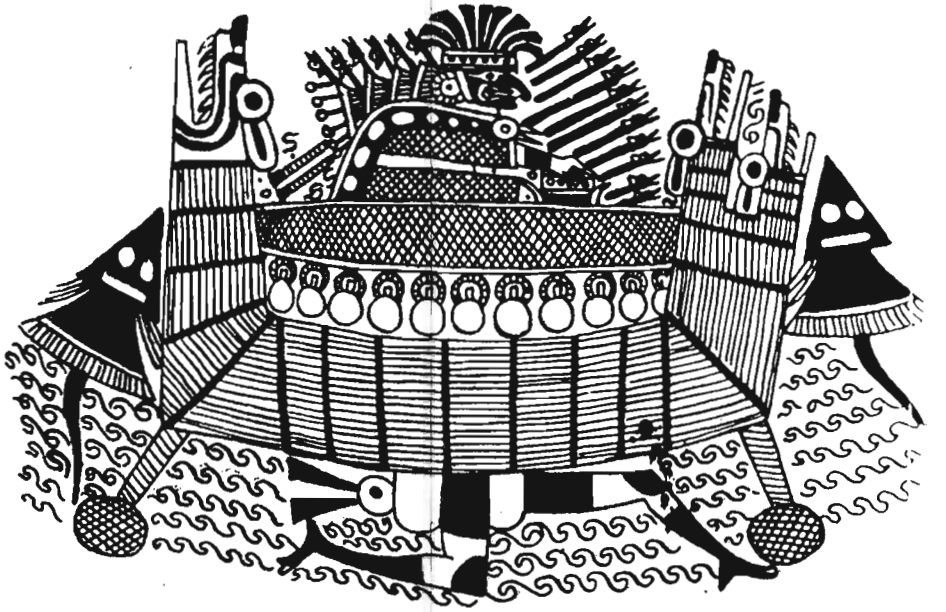
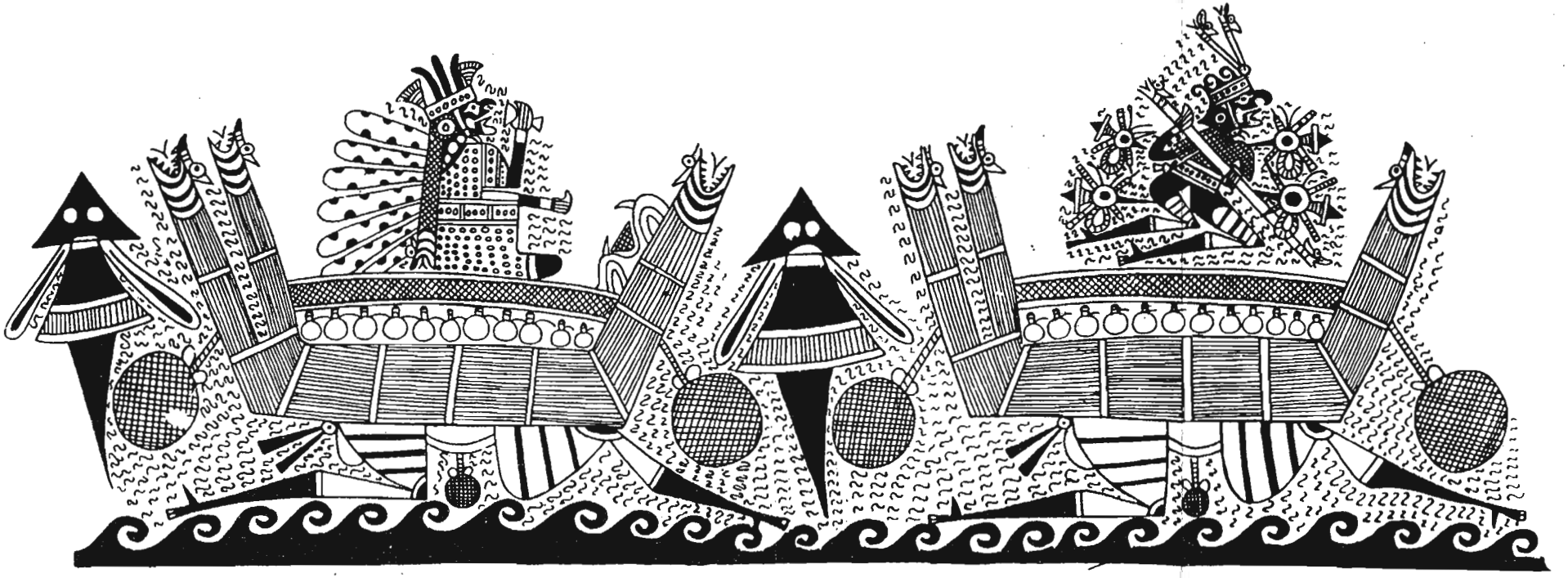


Figura 109

Figuras 110,111







Figuras 112,113

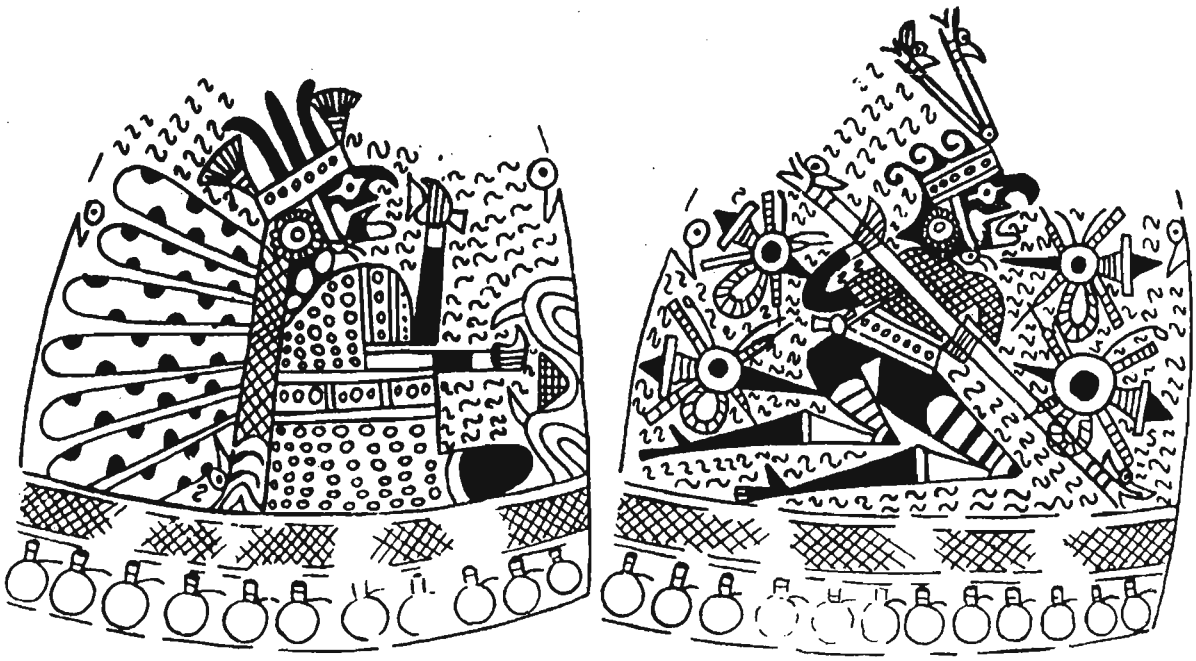
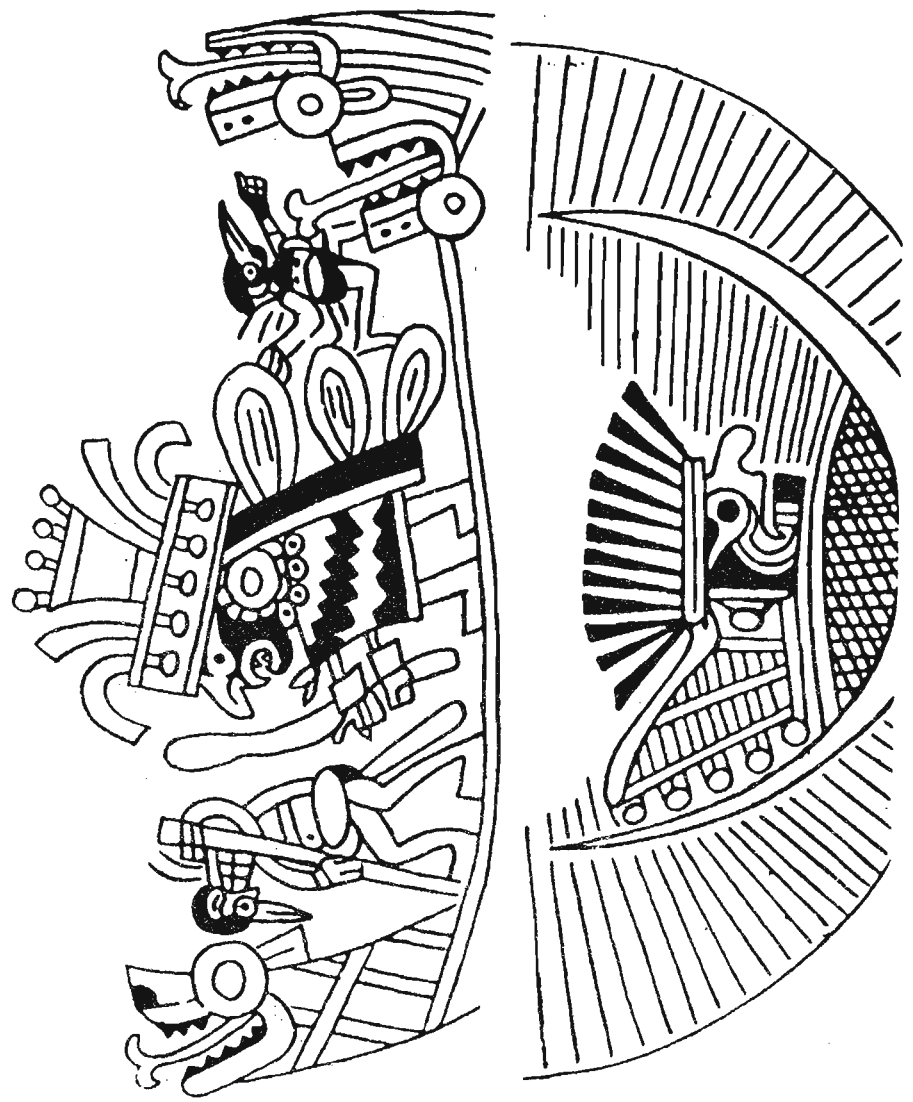


Figura 114



Figuras 115,116

Figura 117

Figuras 118,119

Figuras 120,121

7
LA INVERSION DEL ORDEN
Equinoccio de la estación húmeda

A
LAS ESCENAS DE "PREPARACION" DE UN CUERPO

Figura 122

Figura 123

Figura 124

Figura 125

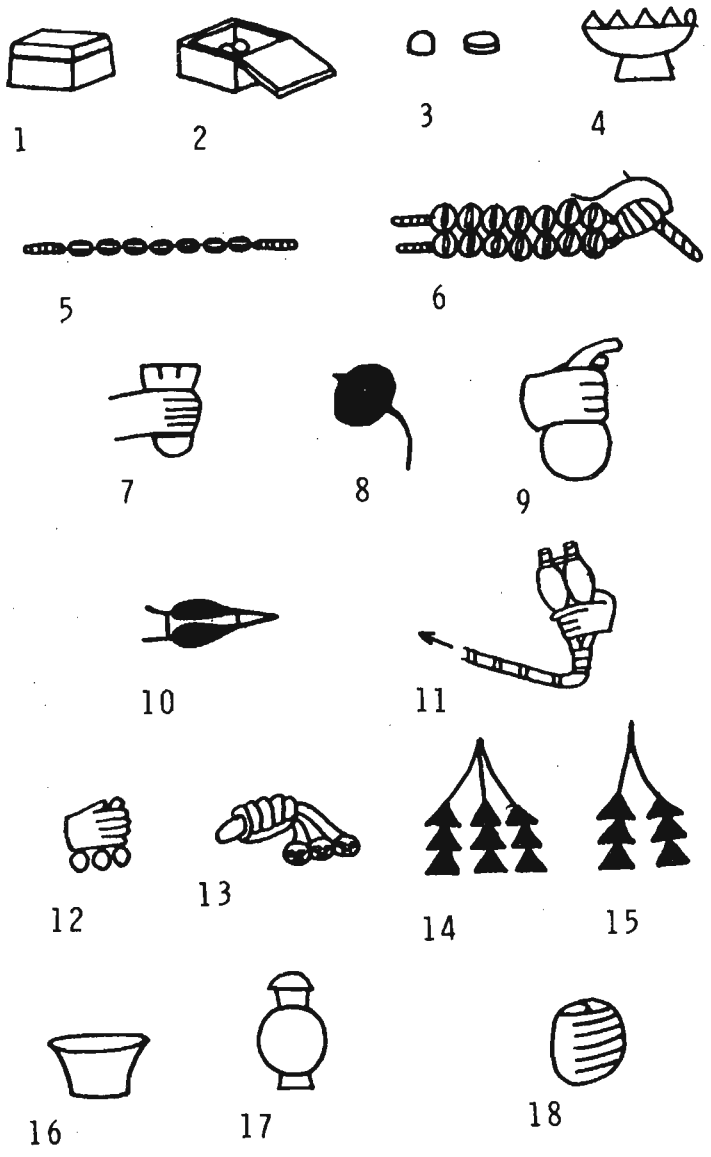


Figura 126

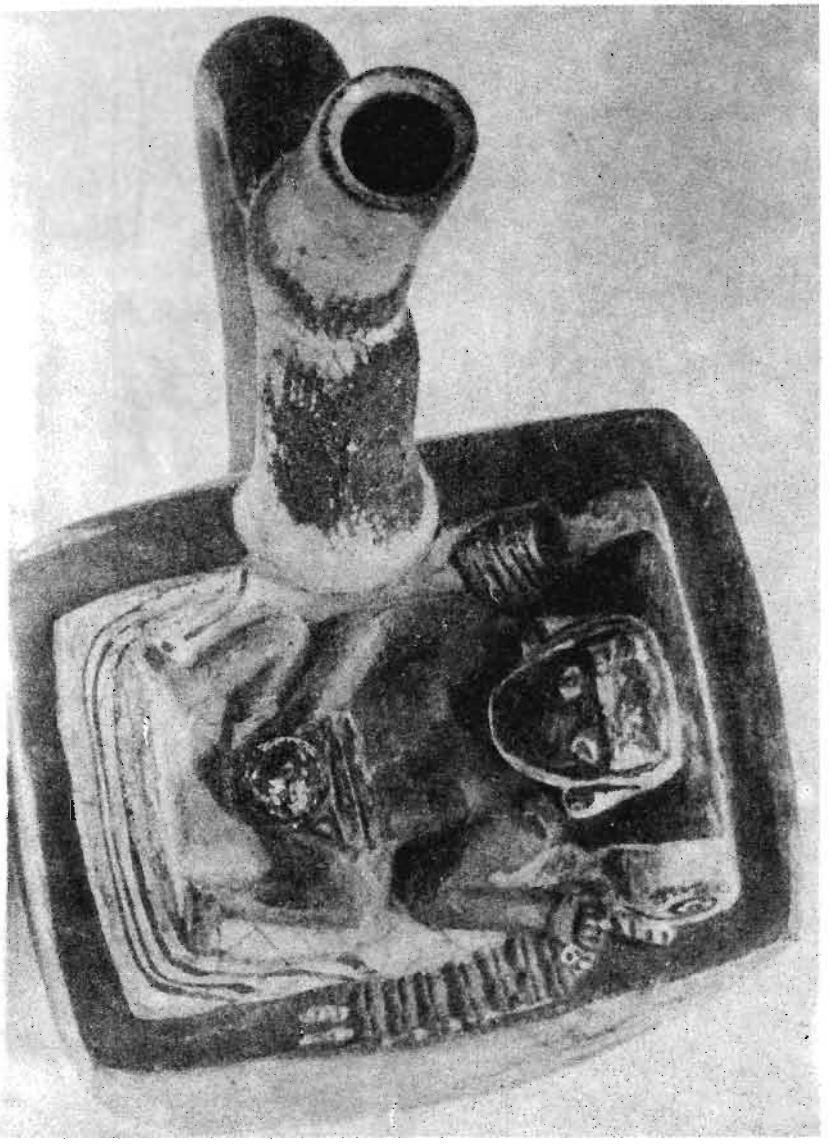


Figura 127

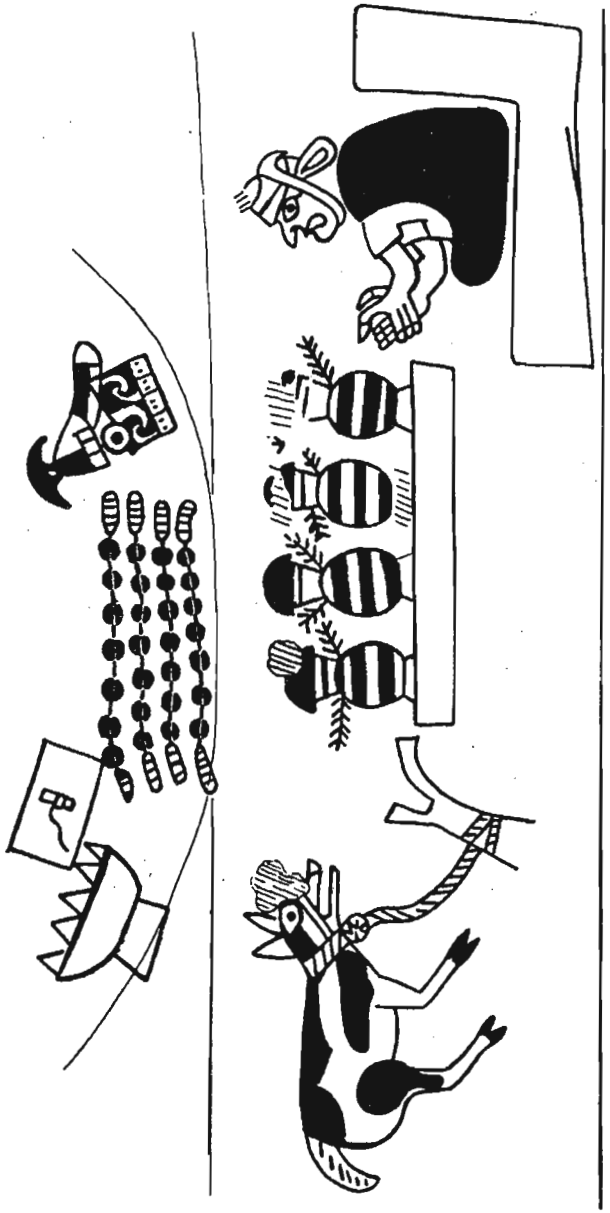


Figura 128

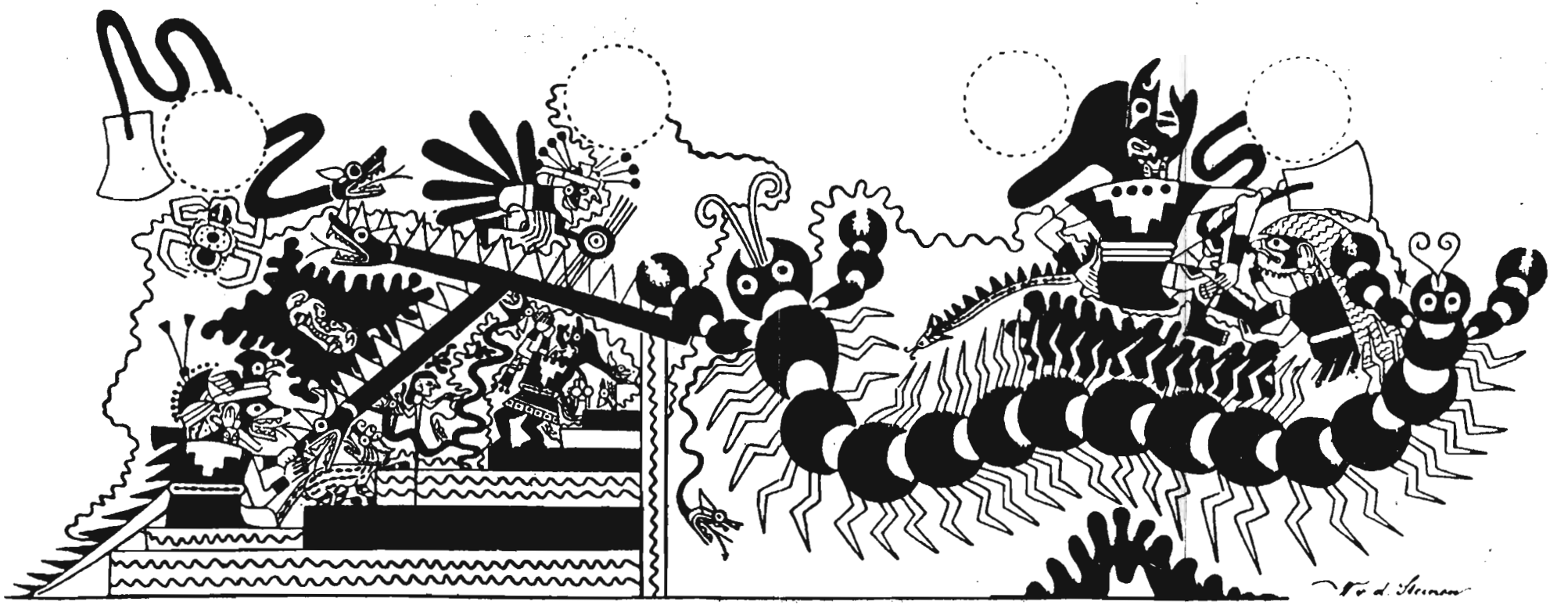


Figura 129

Figura 130

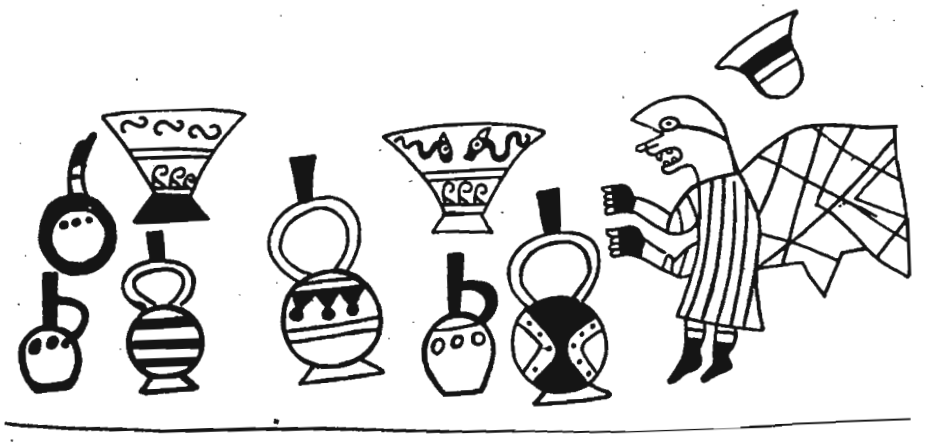


Figura 131

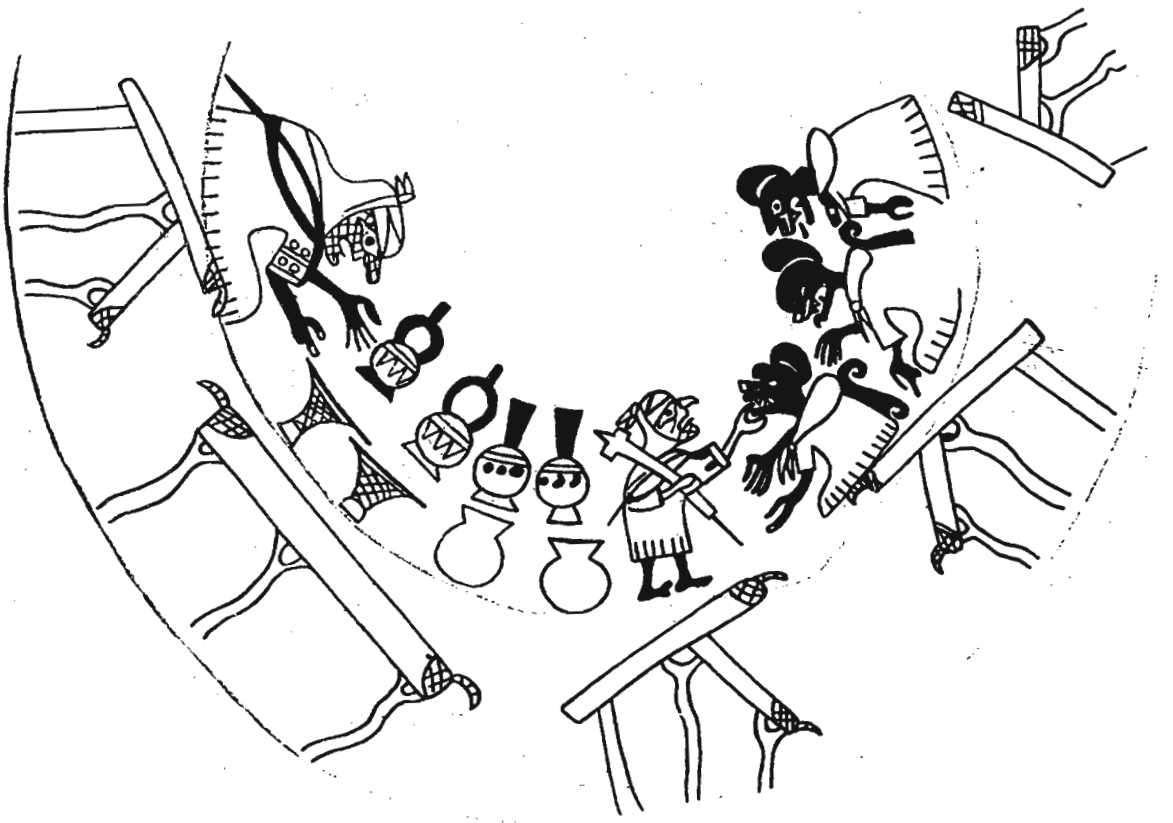


Figura 132a

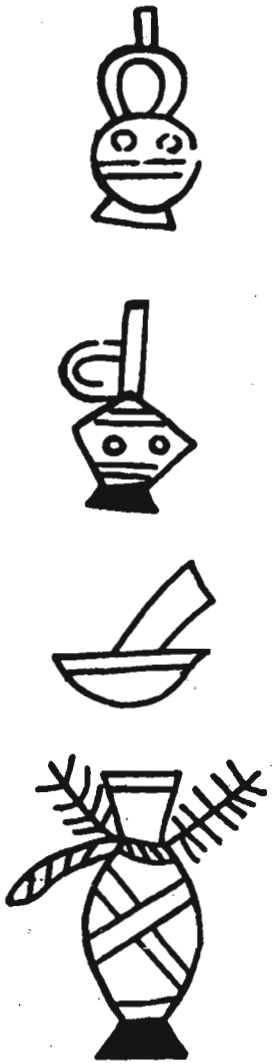


Figura 132b

B

LAS ESCENAS DE "ENTRADA" AL OTRO MUNDO

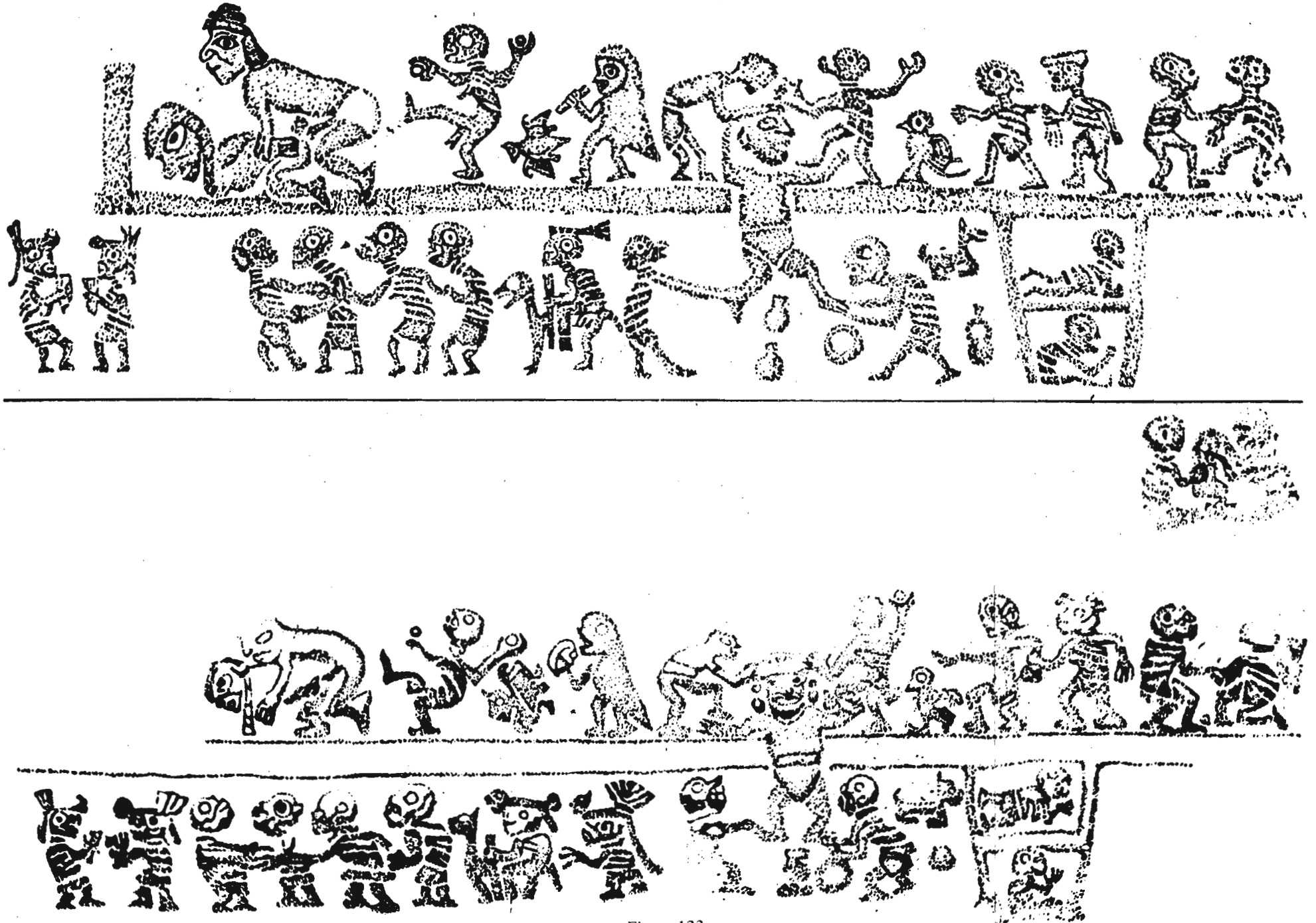
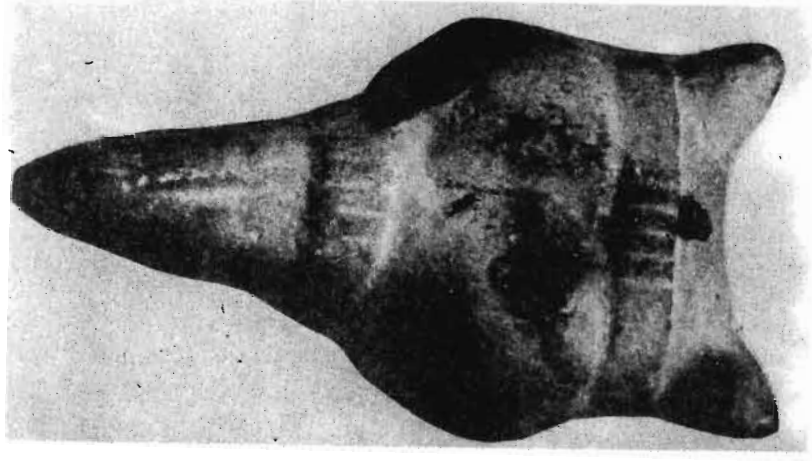


Figura 133



Figuras 134,135

Figura 136

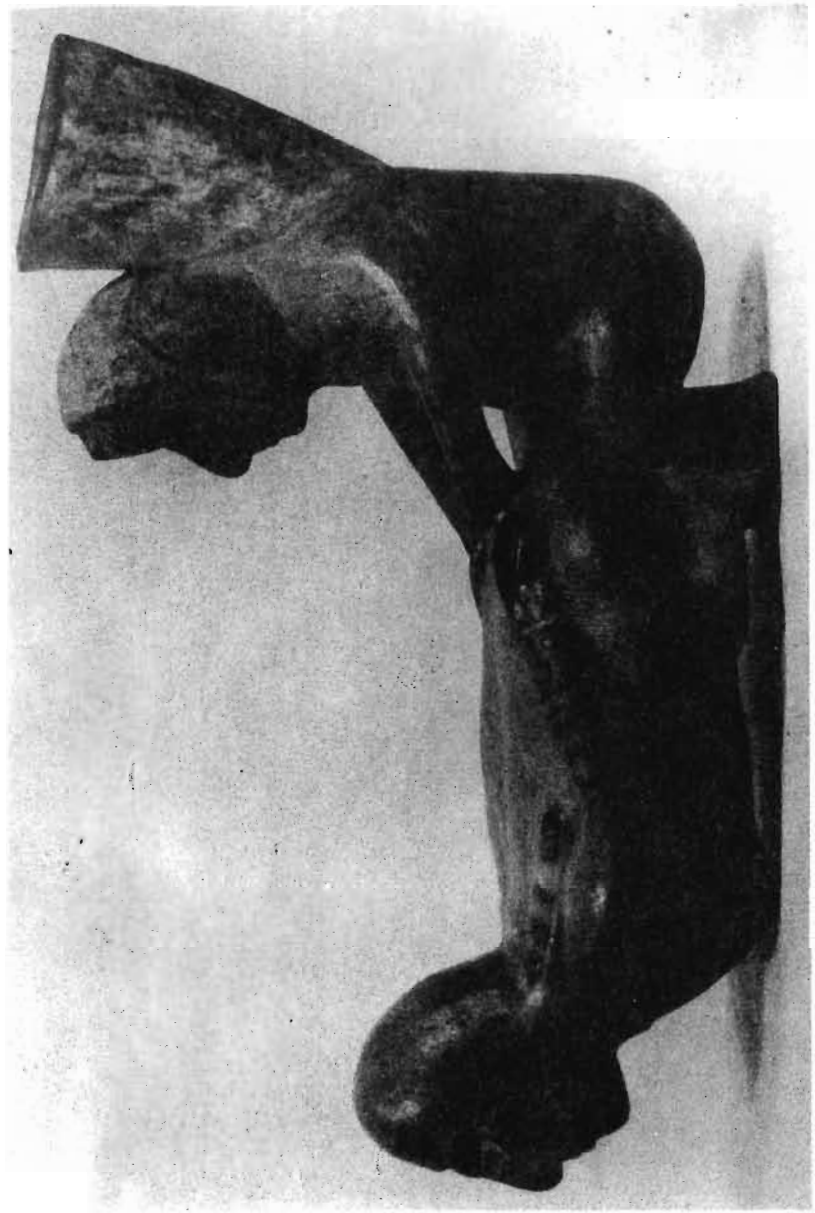
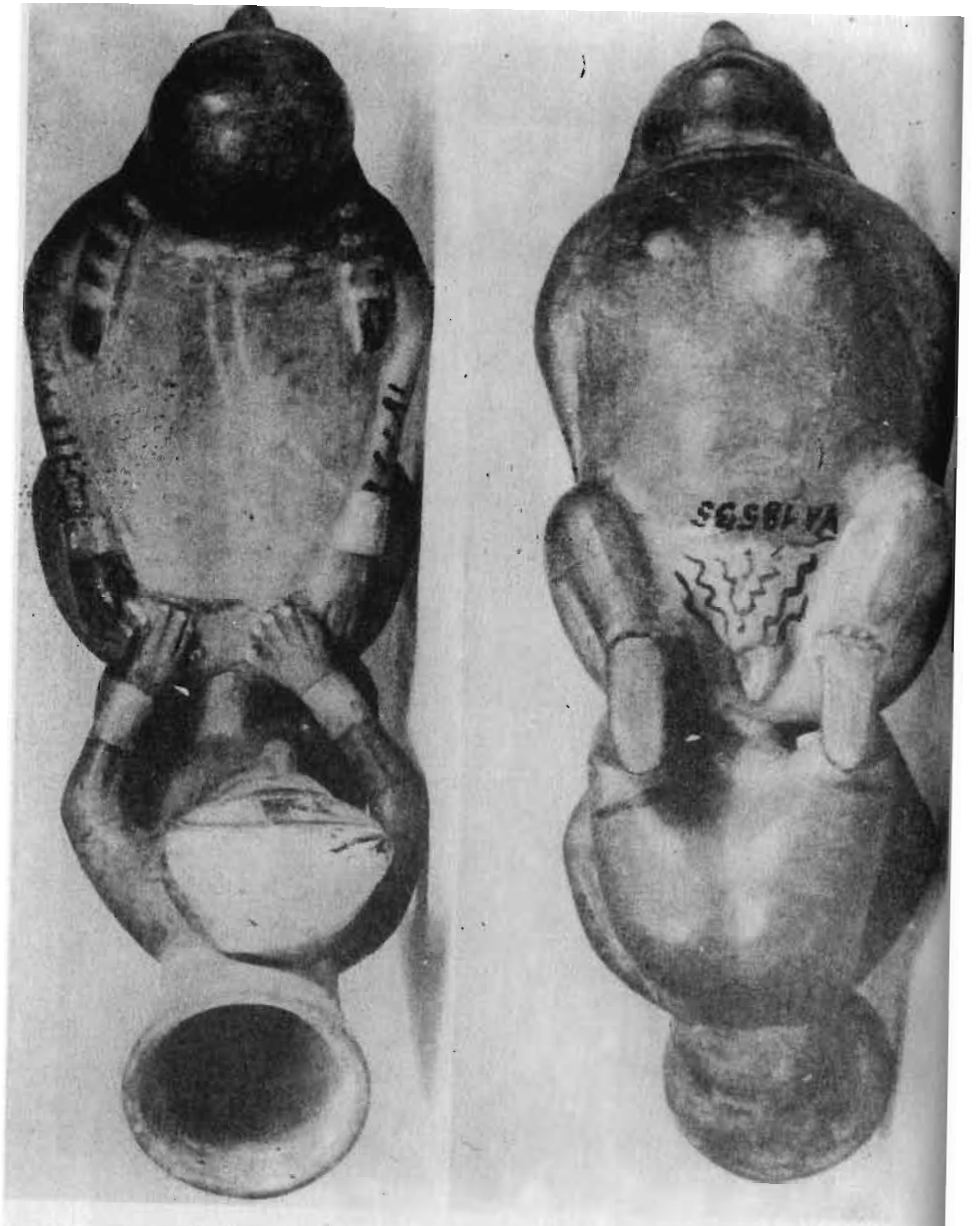


Figura 137a



Figuras 137 b,c

Figura 138

Figura 139

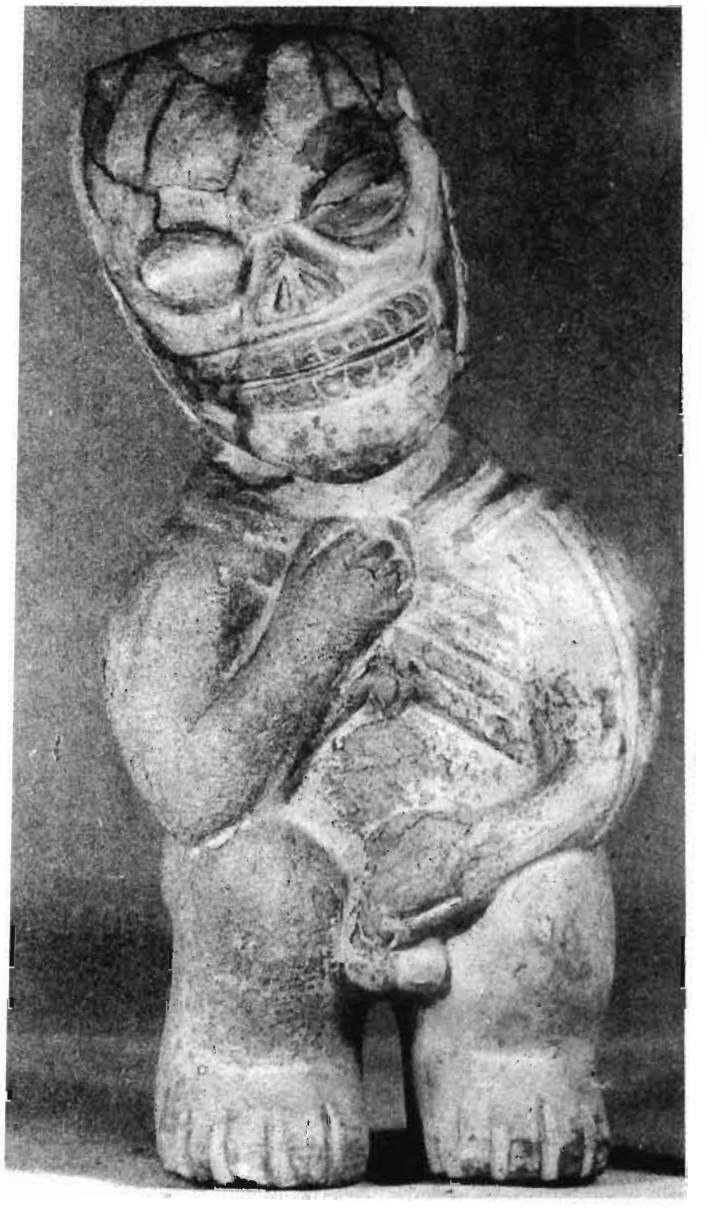
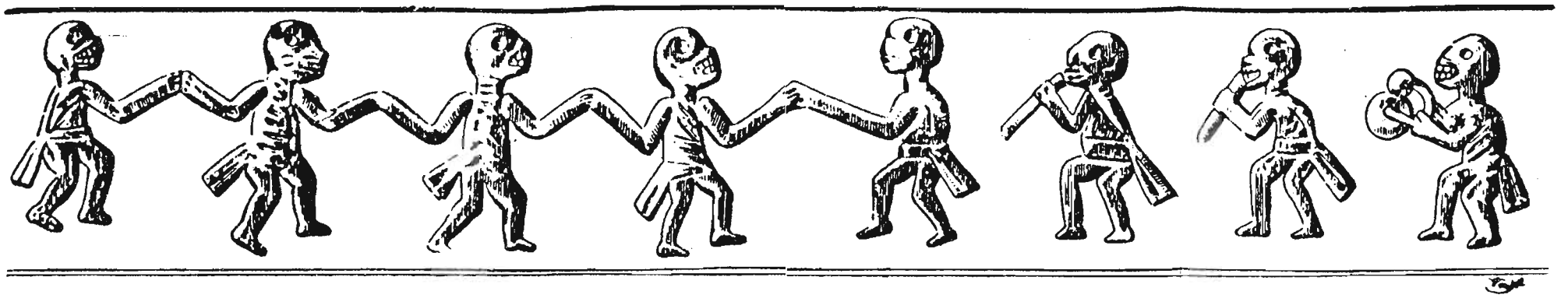


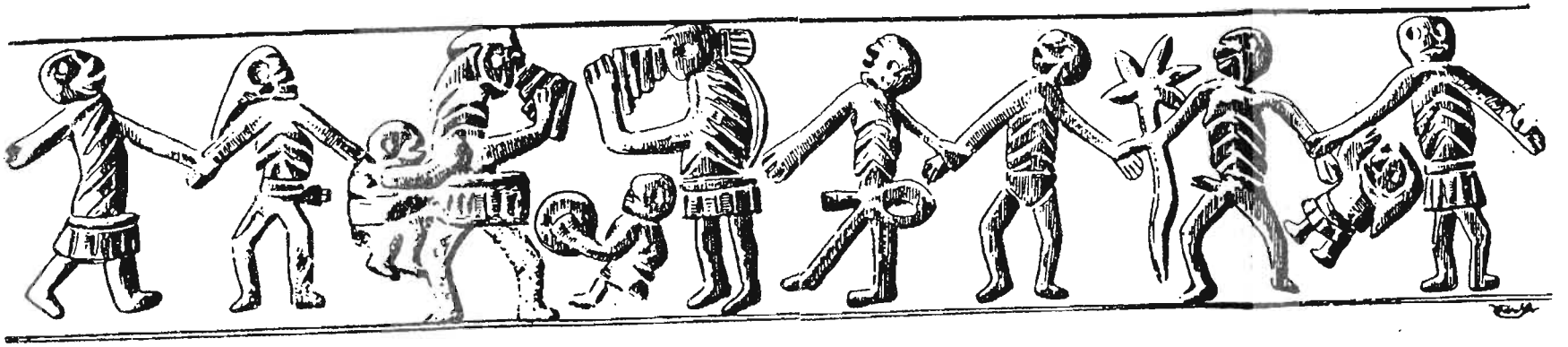
Figura 140

Figura 141

Figuras 142 a,b

Figura 143





Figuras 144 a,b 146 a

Figuras 145 a,b

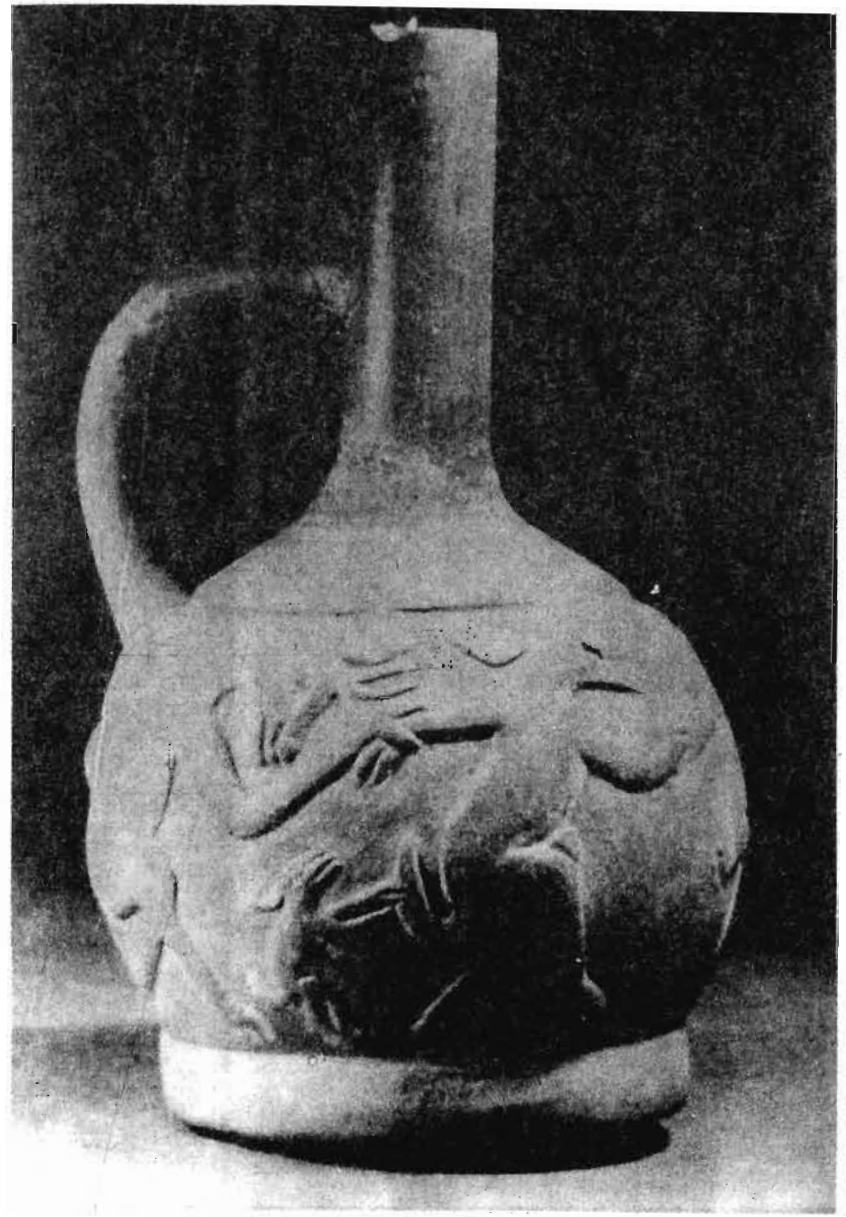


Figura 146b

8
LA REESTRUCTURACION
Pasaje del sol al nadir

A
LAS ESCENAS DE "REBELION"

Figura 147

Figura 148

Figura 149

Figura 150

Figura 151

Figura 152

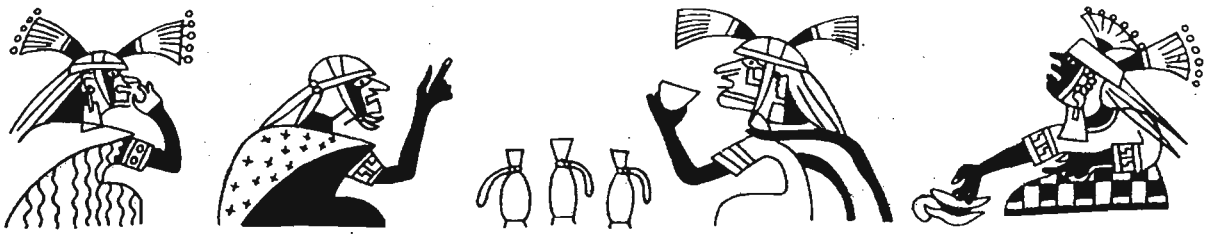


Figura 153

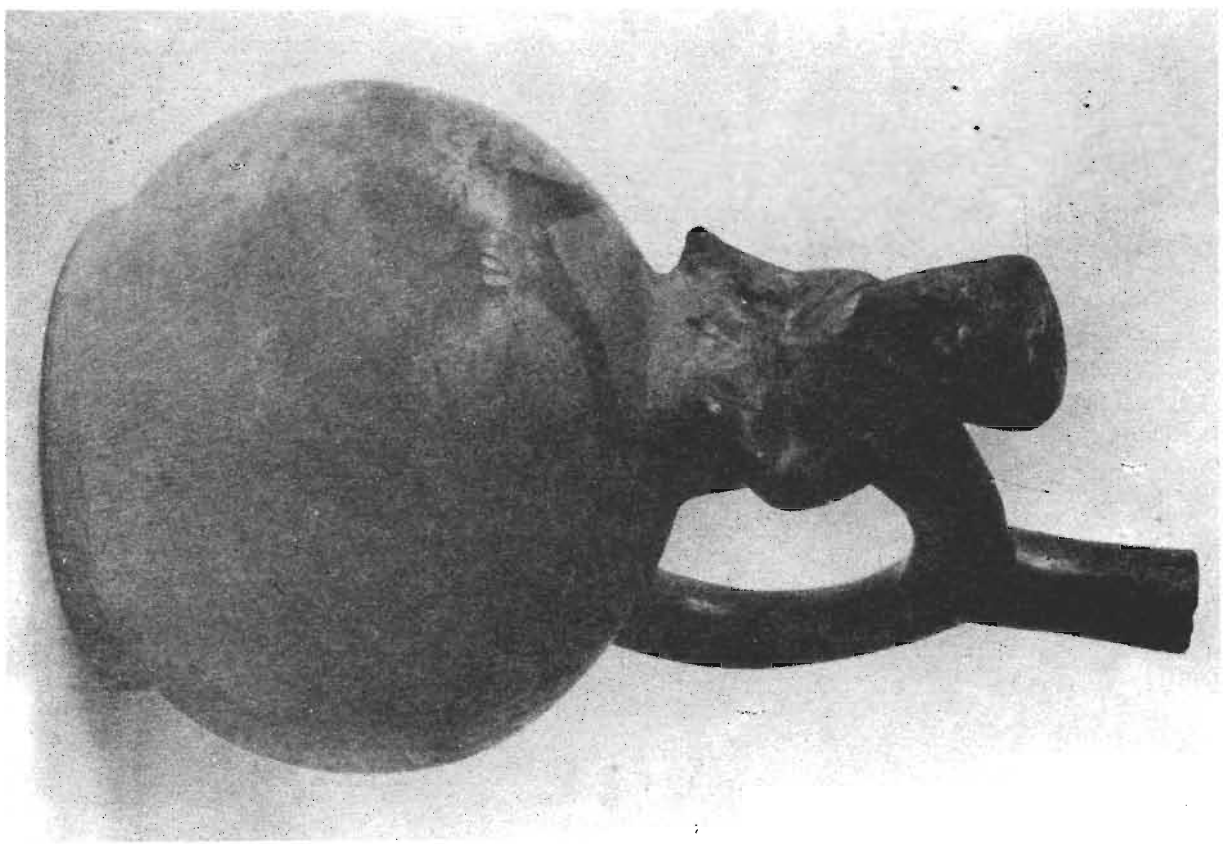


Figura 154

Figura 155

Figura 156

B
LAS ESCENAS DE "JUEGO"

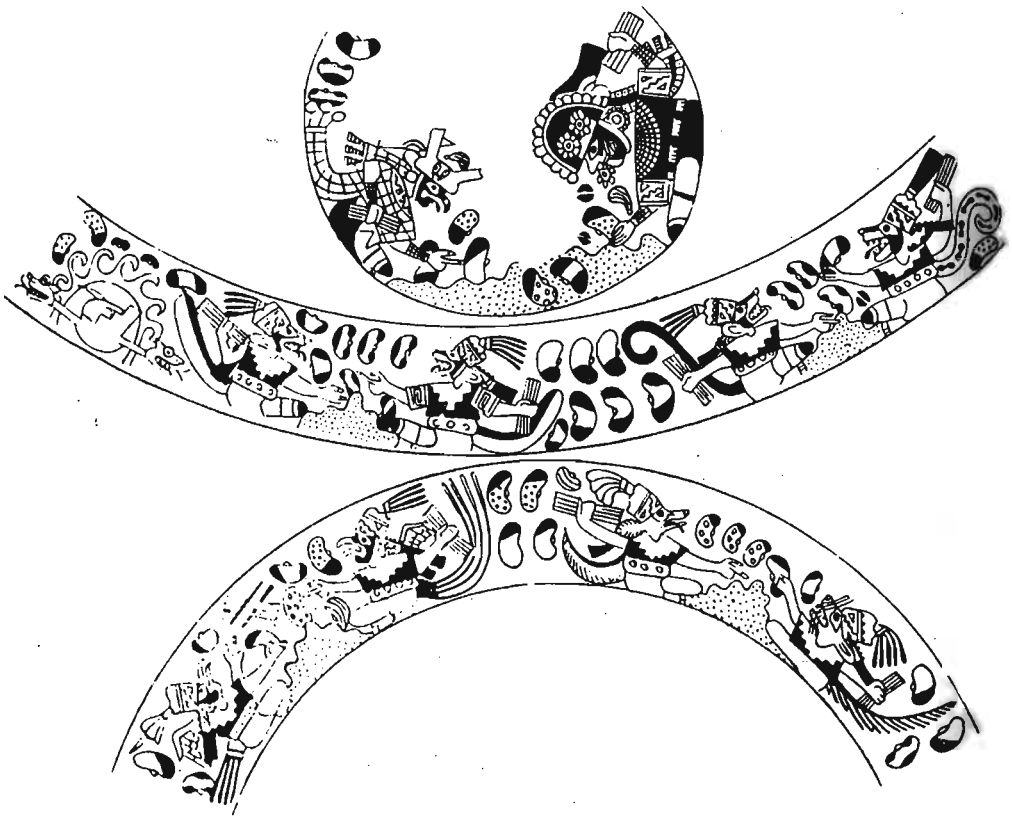


Figura 157

Figura 158

Figura 159

Figura 160

Figura 161

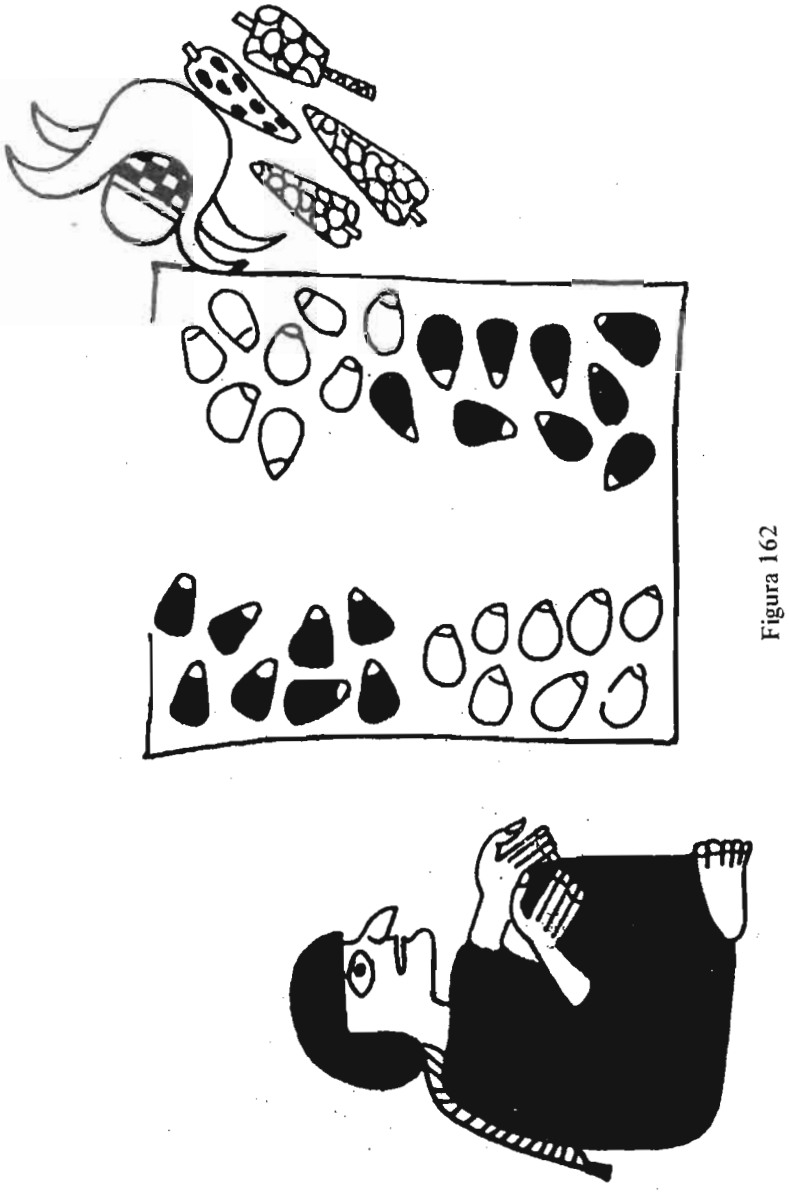


Figura 162

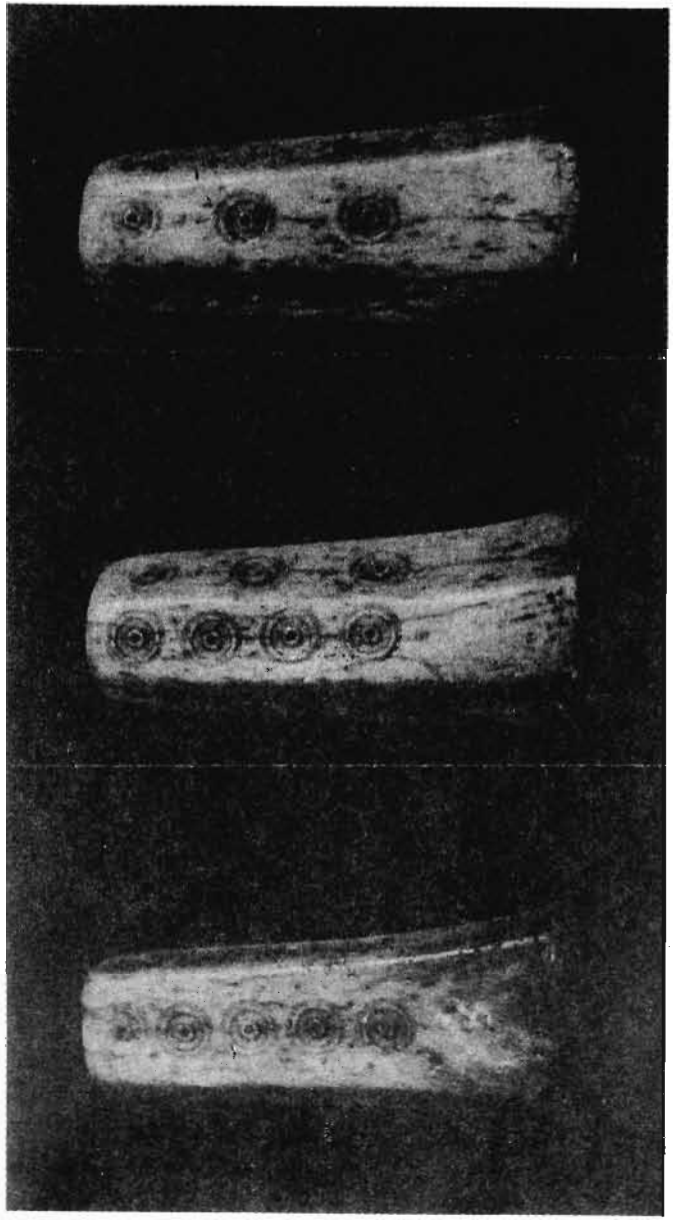


Figura 163

9
EL LEGADO DE LOS ANTEPASADOS
Desaparición de las Pléyades

ESCENAS DE "COSECHA"

Figura 164

Figura 165

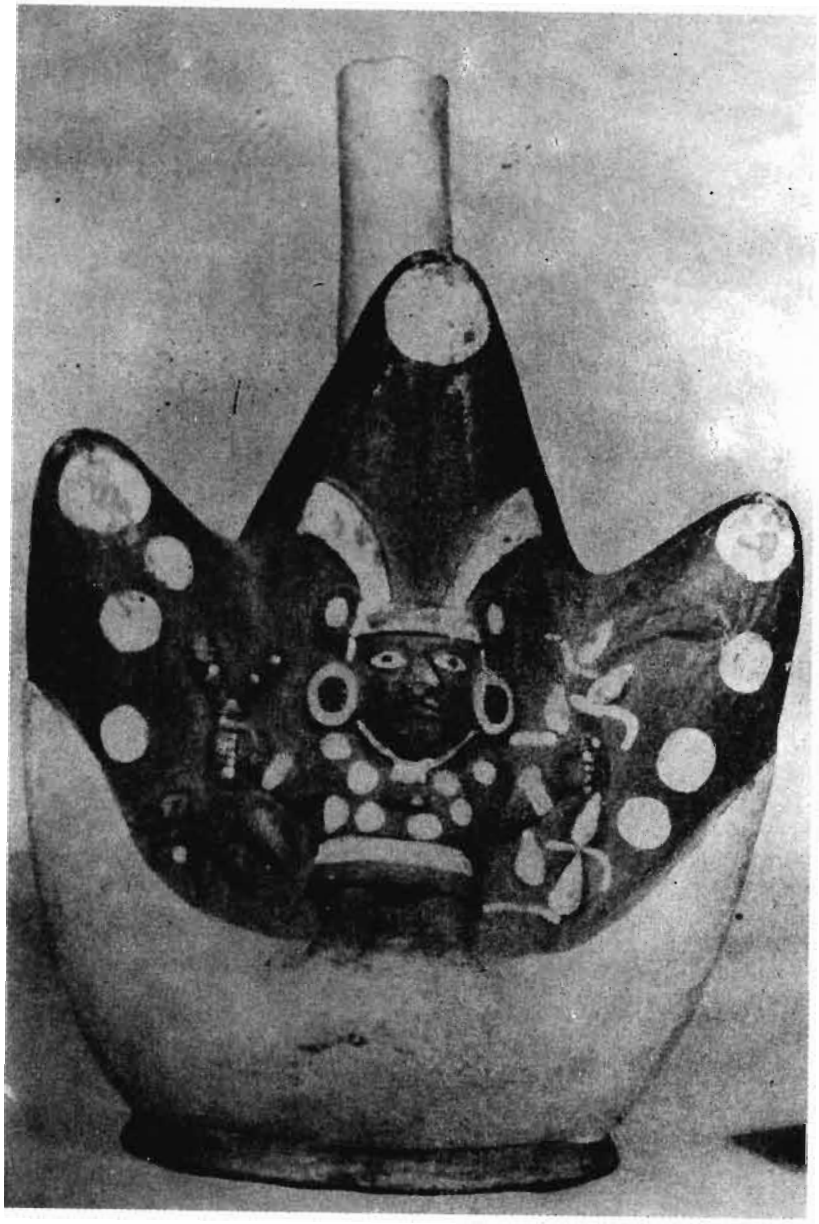


Figura 166

Figura 167

Figura 168 169

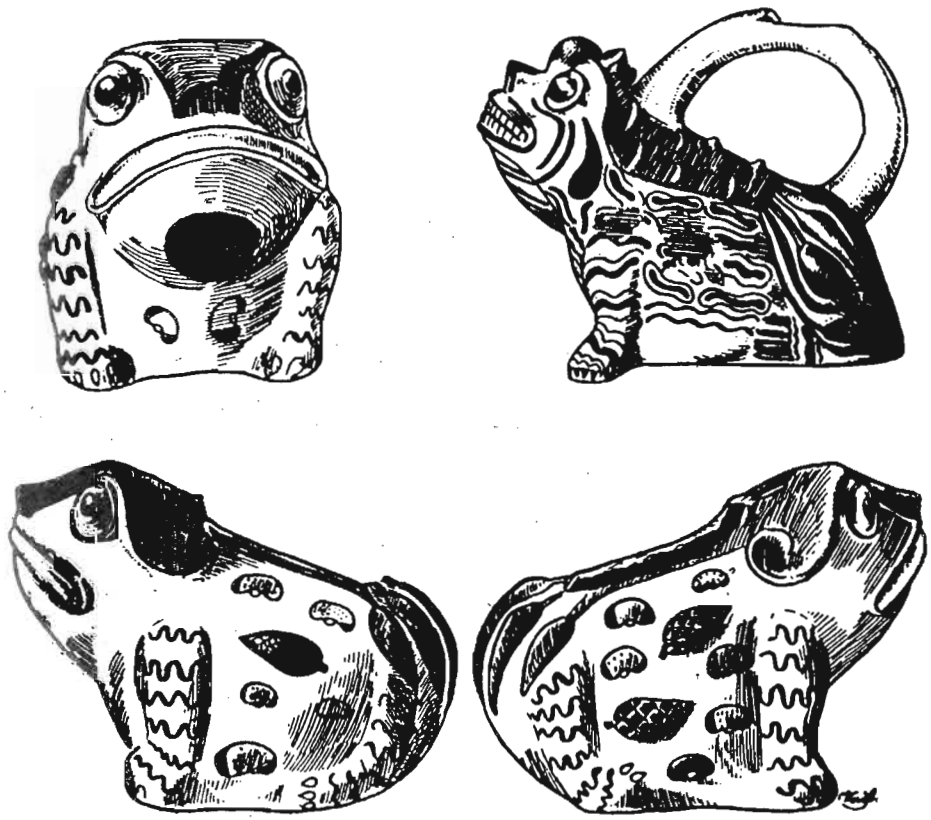


Figura 170

10
LA REPRODUCCION
Reaparición de las Pléyades y Solsticio de invierno

ESCENAS DE "ALUMBRAMIENTO"

Figura 171

Figura 172

Figura 173

Figure 174

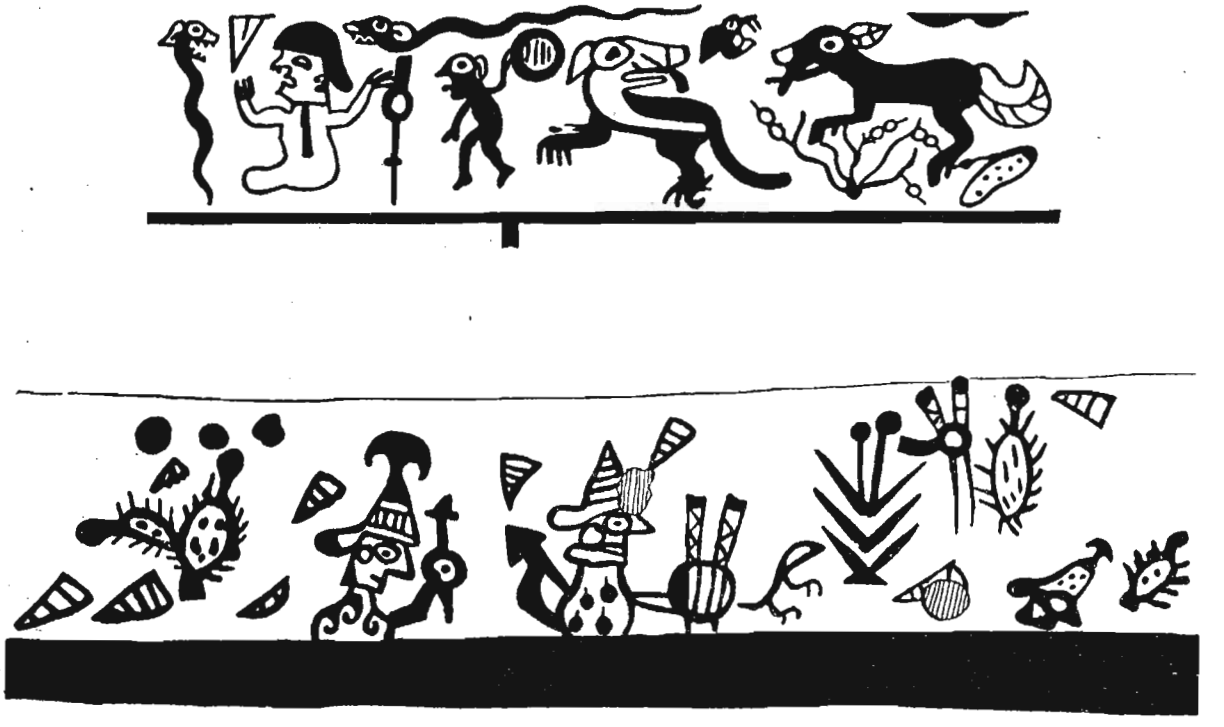
Figuras 175

Figura 176

Figura 177

11
LA PROPICIACION DEL MUNDO SALVAJE

EL "COMBATE" DE LA ESTACION SECA



Figuras 179a,b

12
EL SACRIFICIO
Pasaje del sol por el nadir

EL "SACRIFICIO" DE LA ESTACION SECA

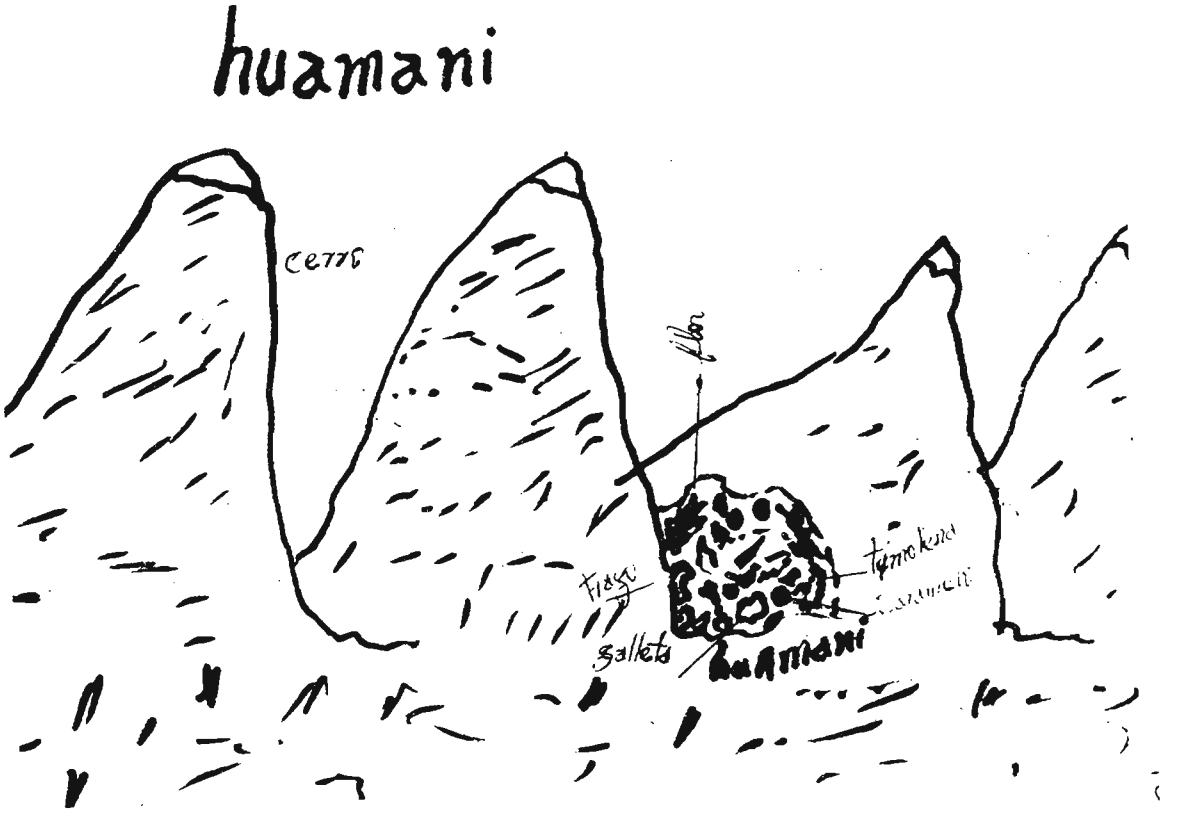


Figura 180

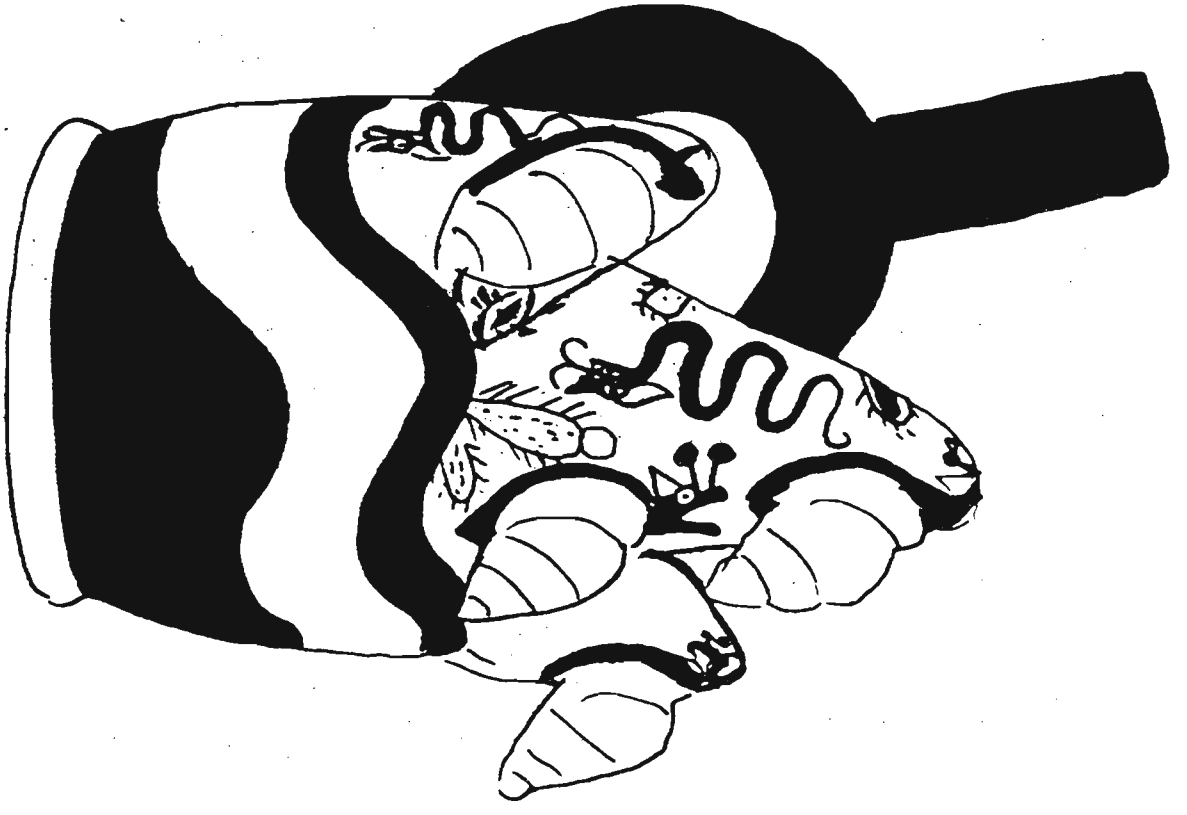


Figura 181

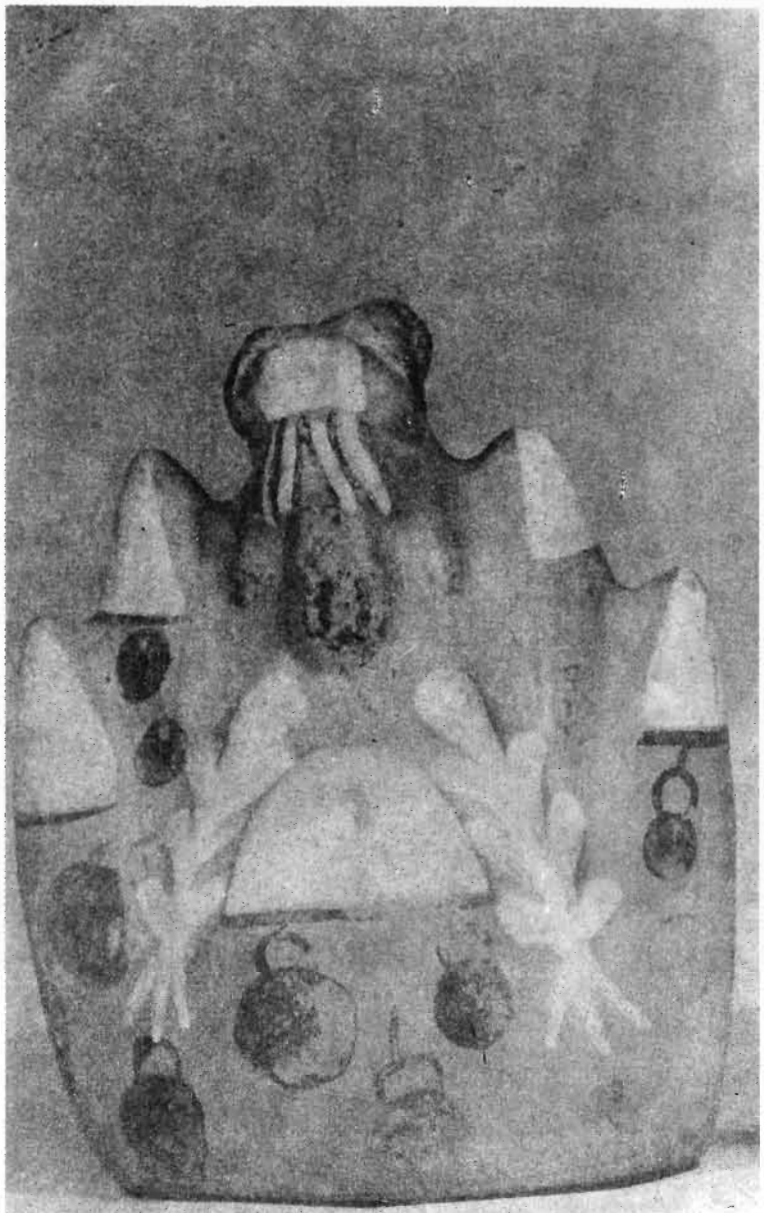


Figura 182

Figura 183

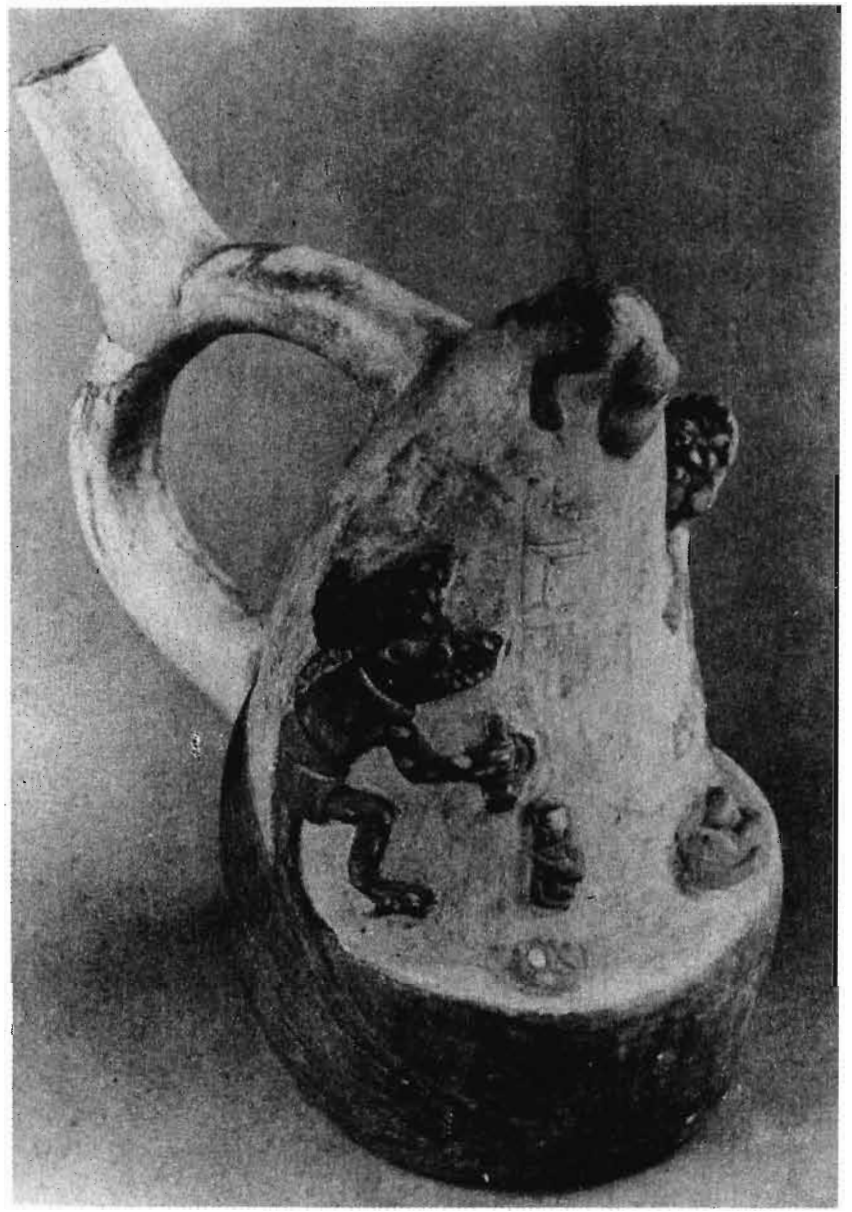


Figura 184

Figura 185

Figura 186

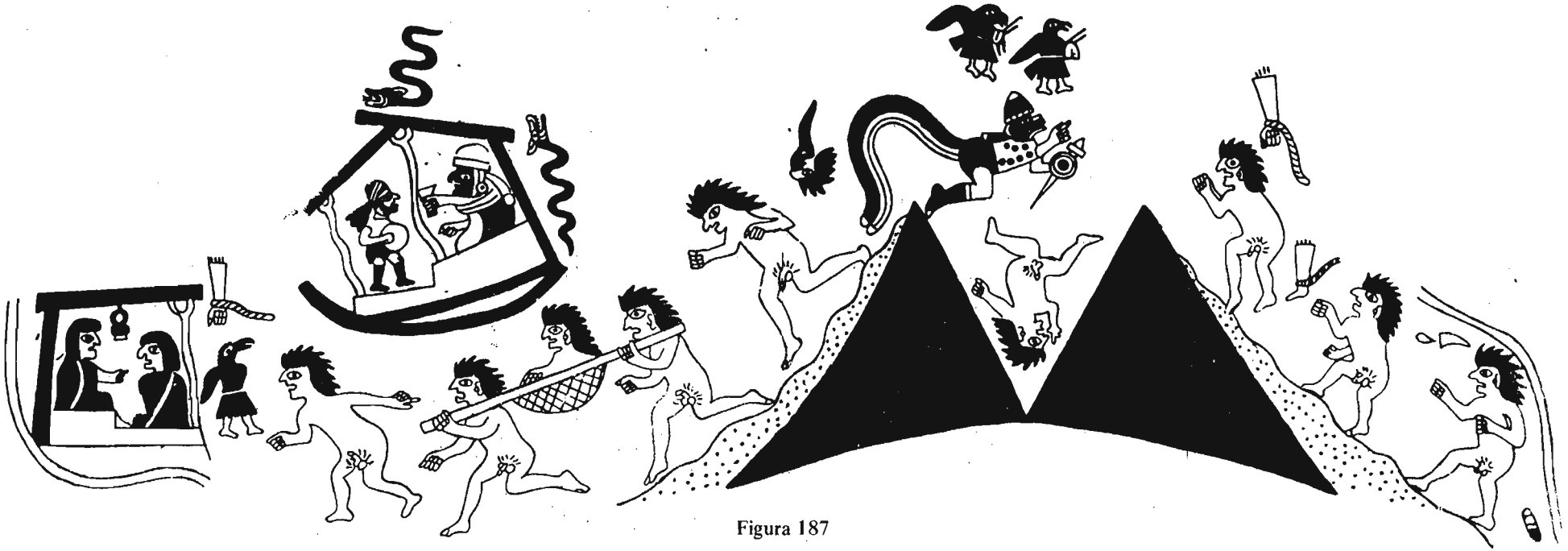


Figura 187

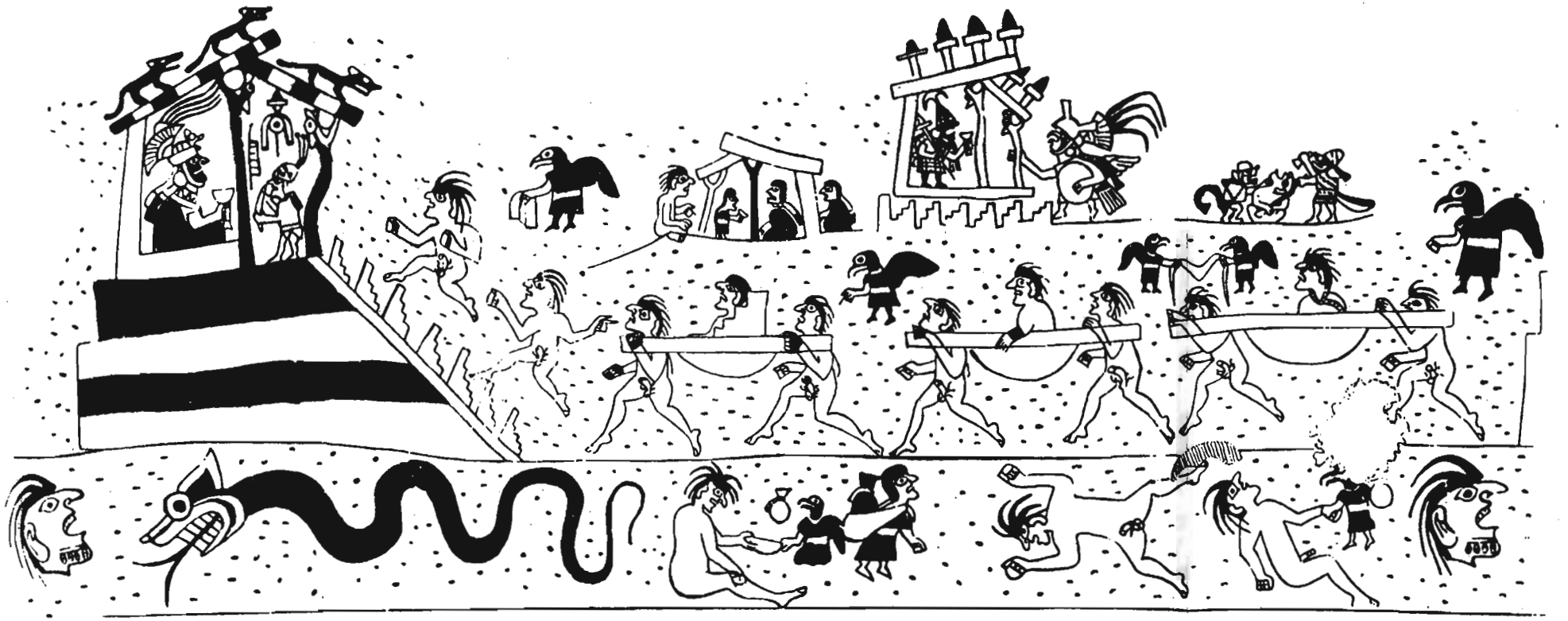


Figura 188

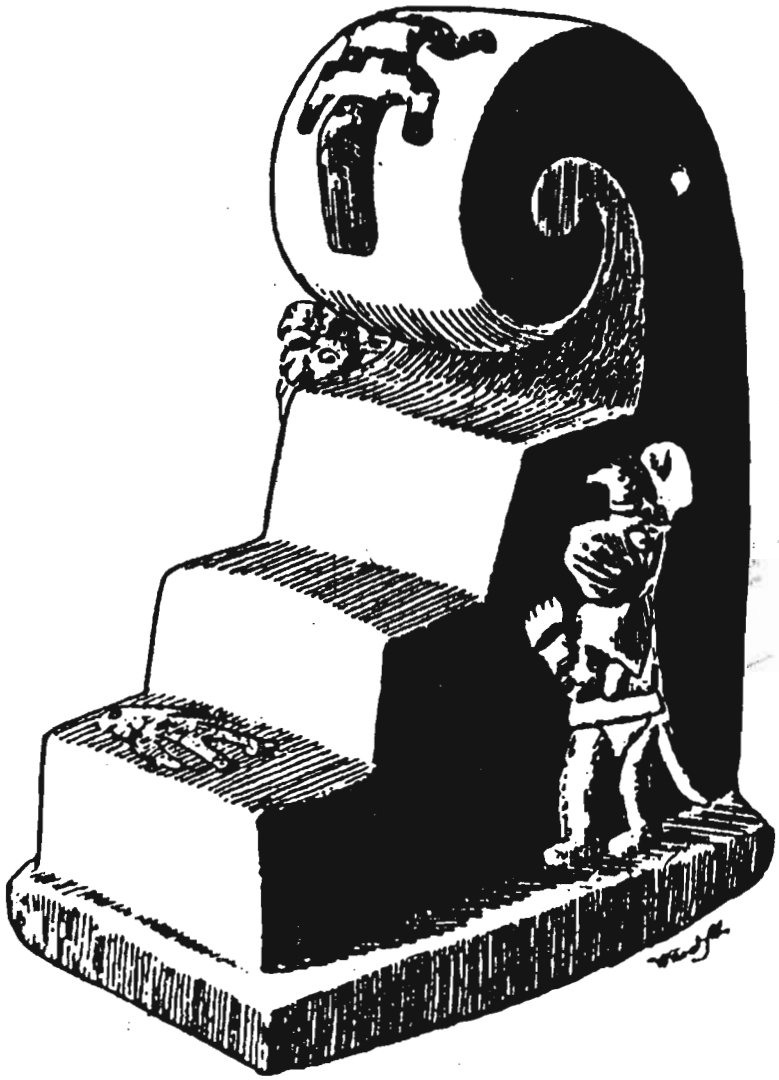


Figura 189a

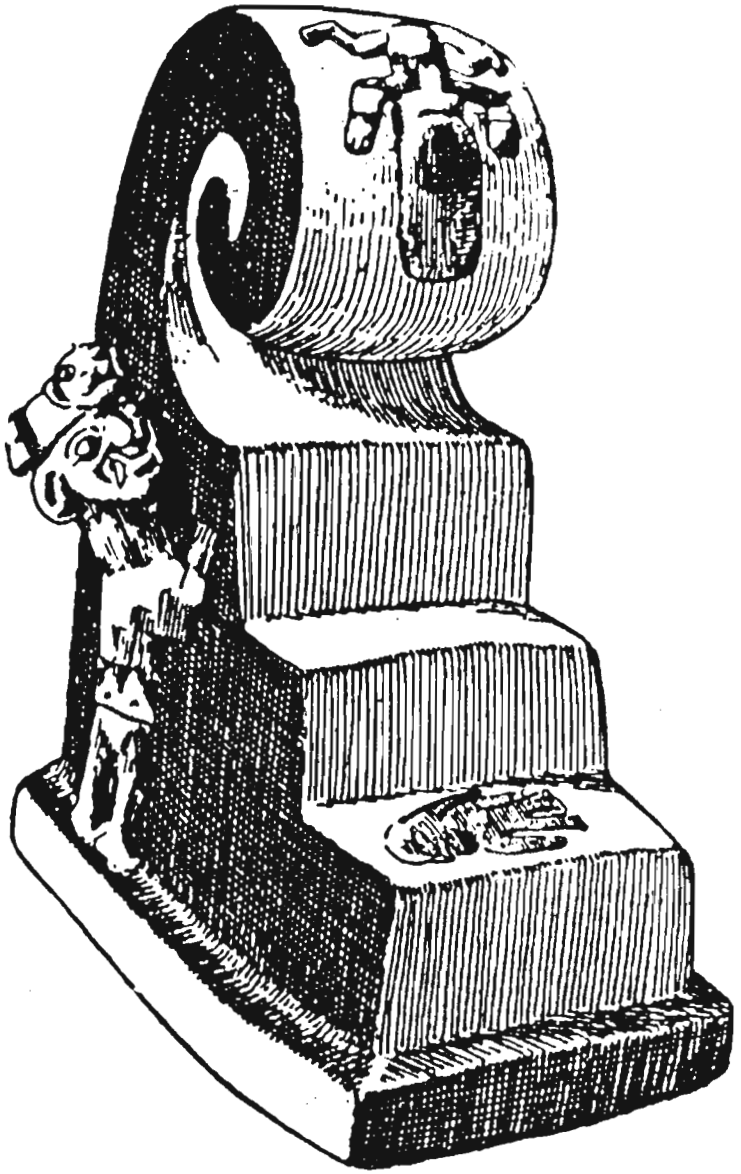


Figura 189b

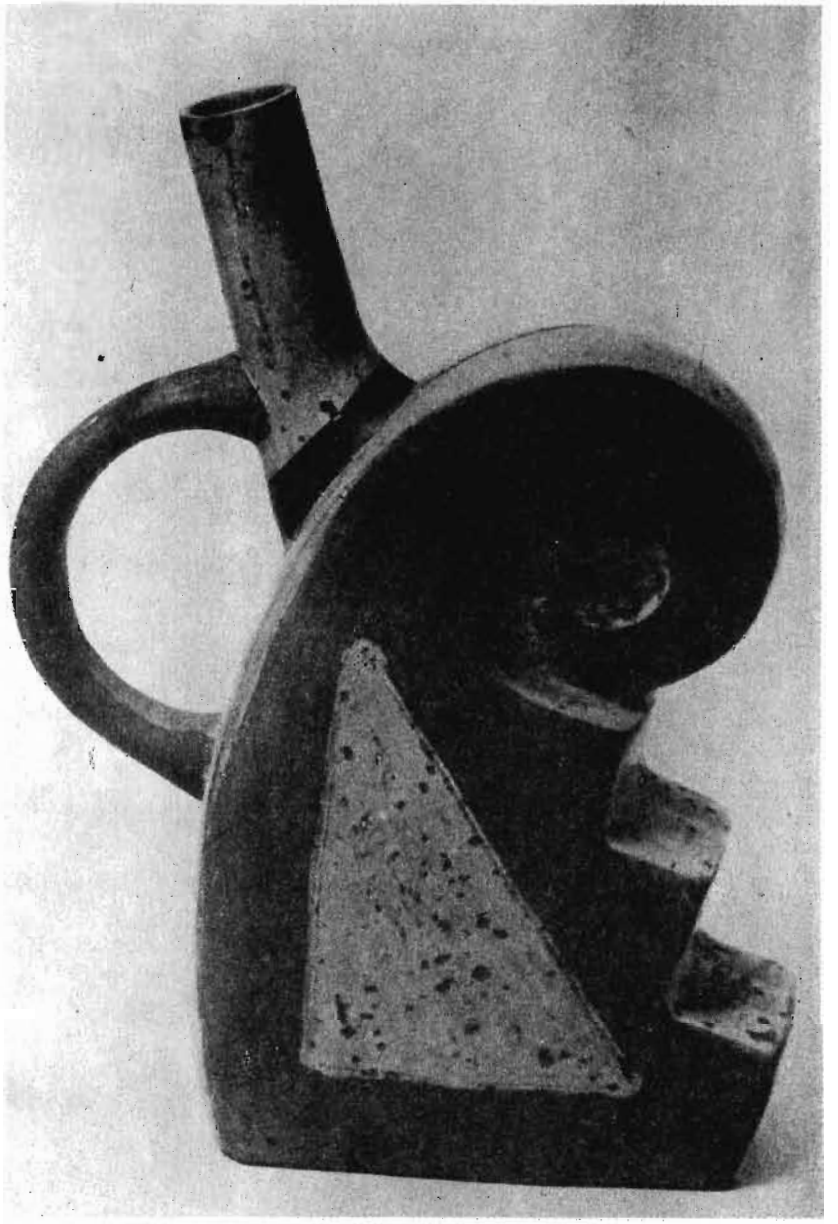


Figura 190

Figura 191

Figura 192

Figura 193

Figura 194

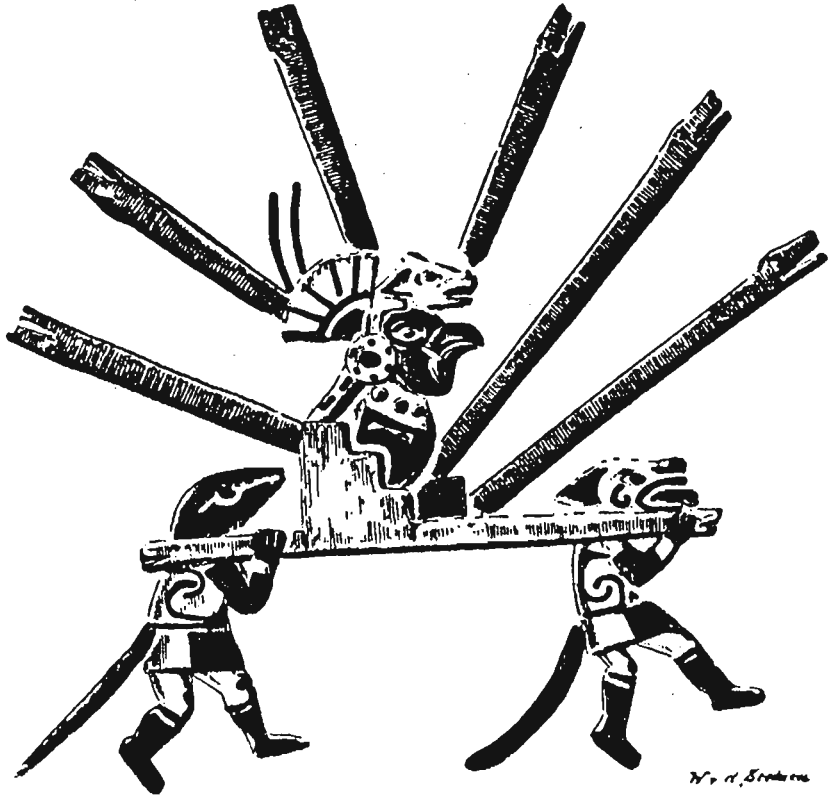
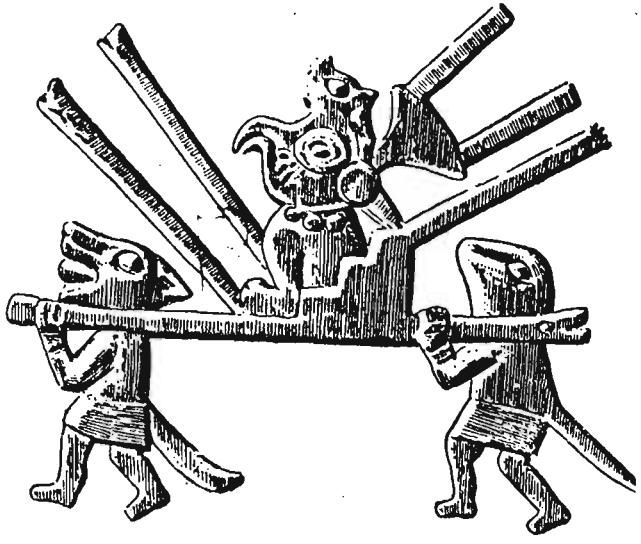


Figura 195



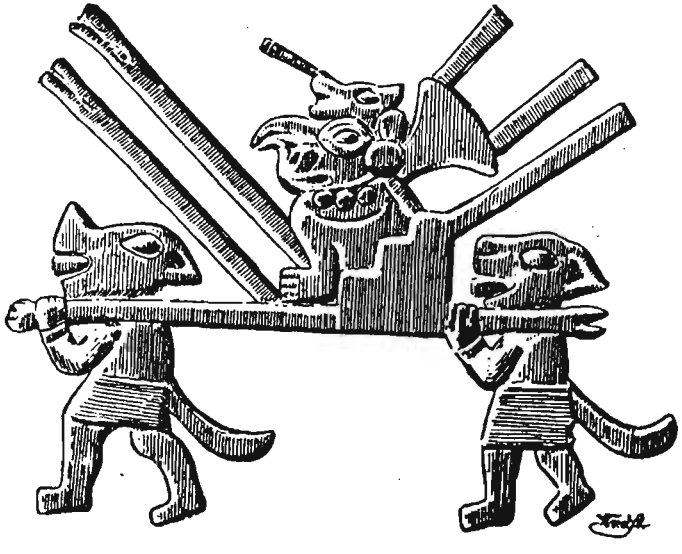


Figura 19

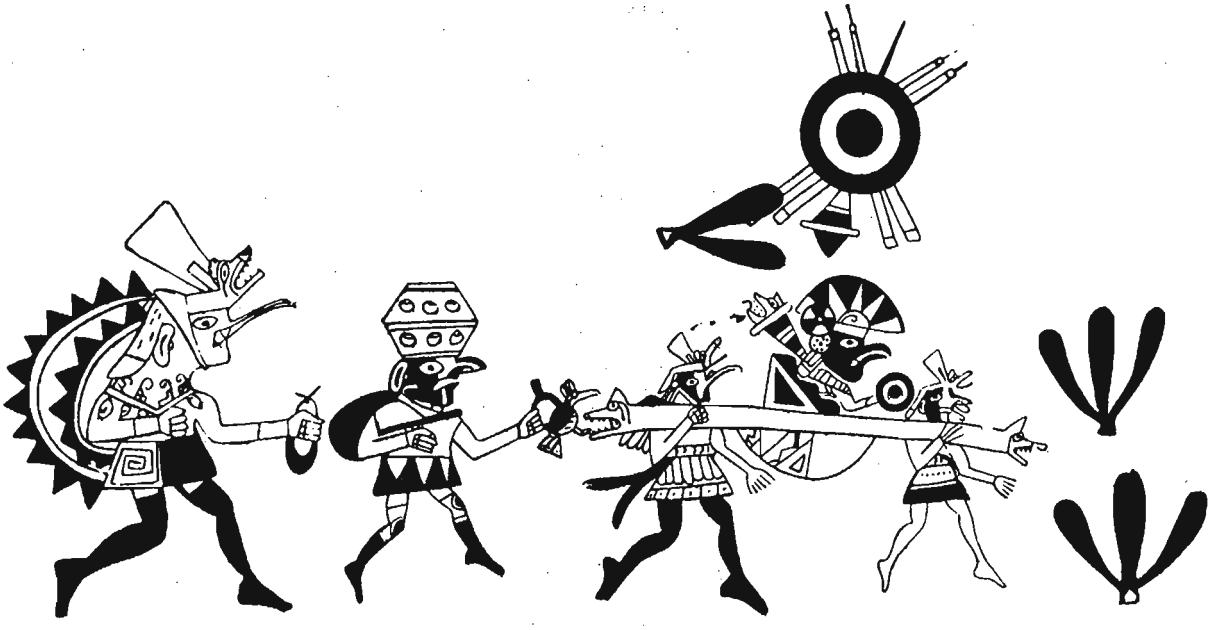


Figura 197

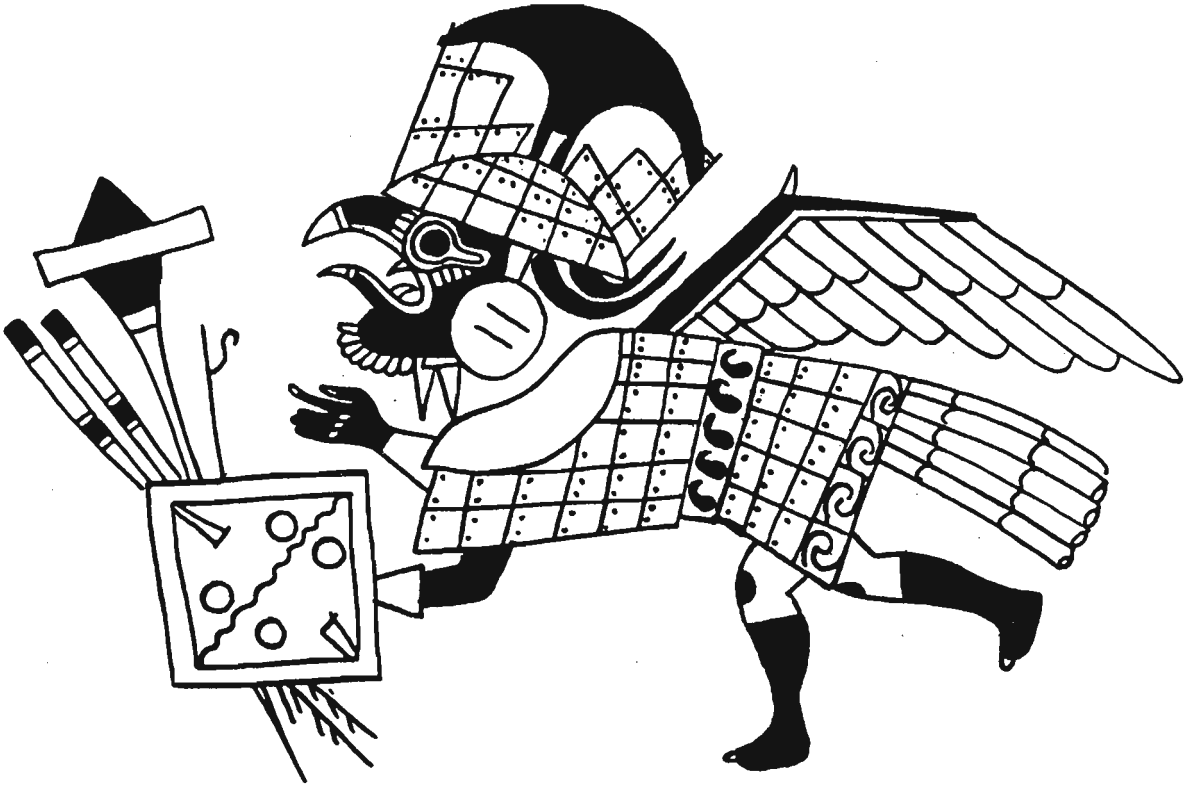


Figura 198

Figura 199

Figura 200

Figura 201

13
METONIMIA SOBRE METAFORA

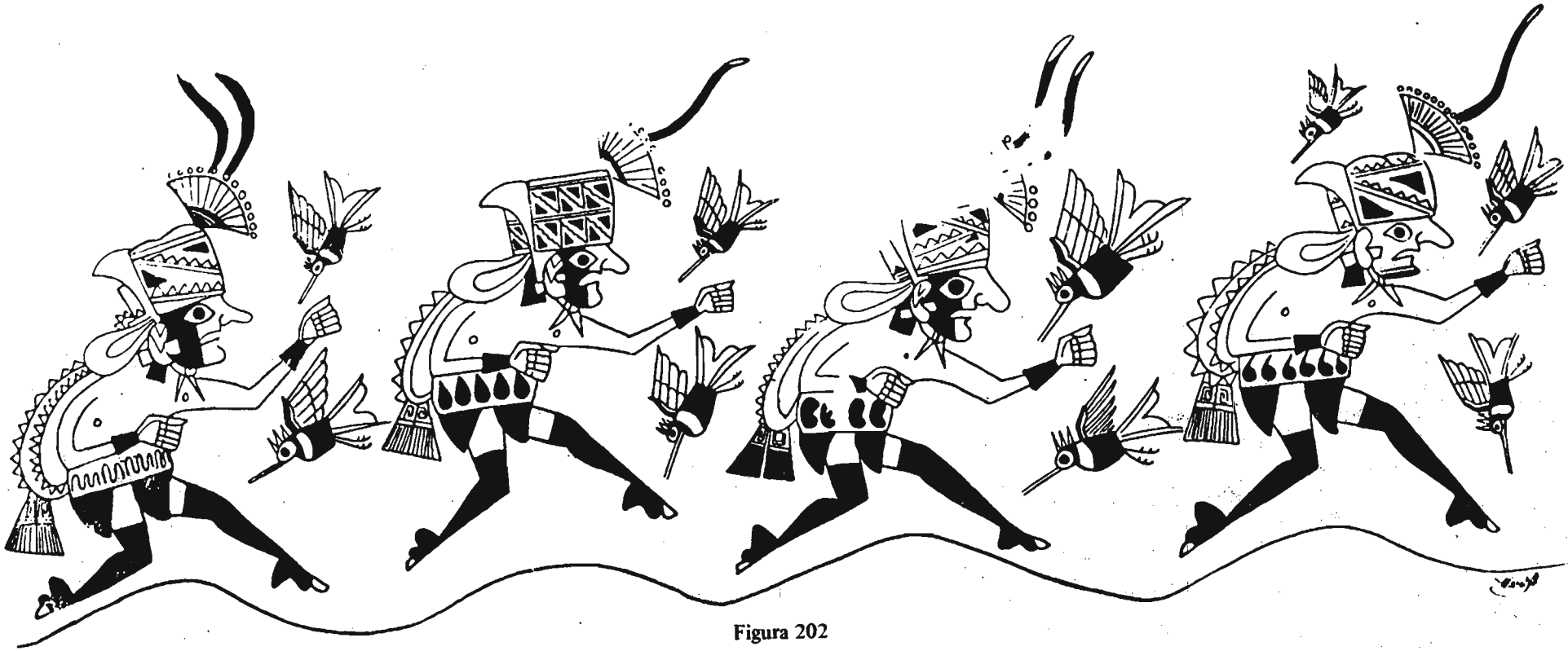
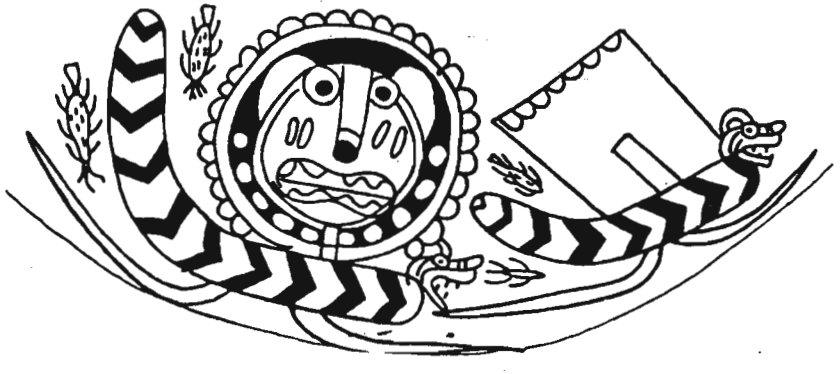


Figura 202



Figuras 203,204

Figura 205

Figura 206

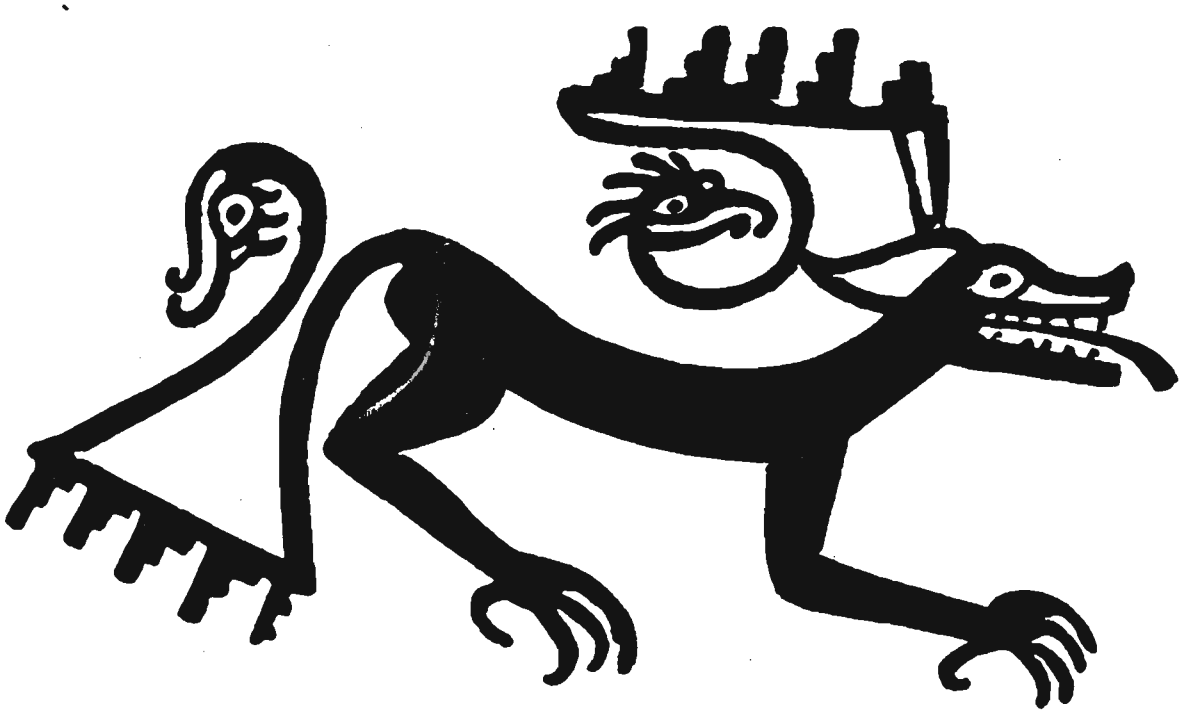
Figura 207

15
LOS COLMILLOS Y LAS SERPIENTES
La autoridad absoluta de los ancestros

Figuras 208 a,b

16
LA BELLEZA DEL "CIERVO – SERPIENTE JAGUAR"

Figura 209



Figuras 210

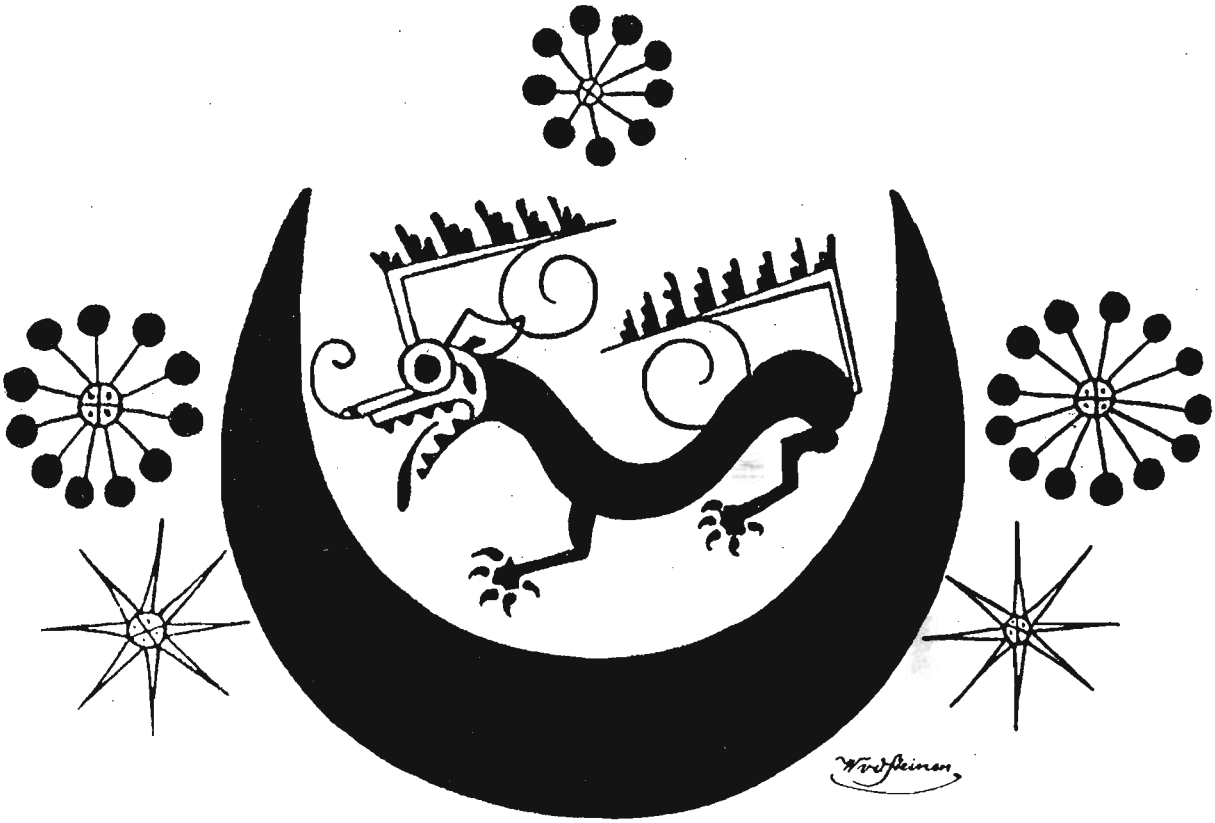


Figura 211

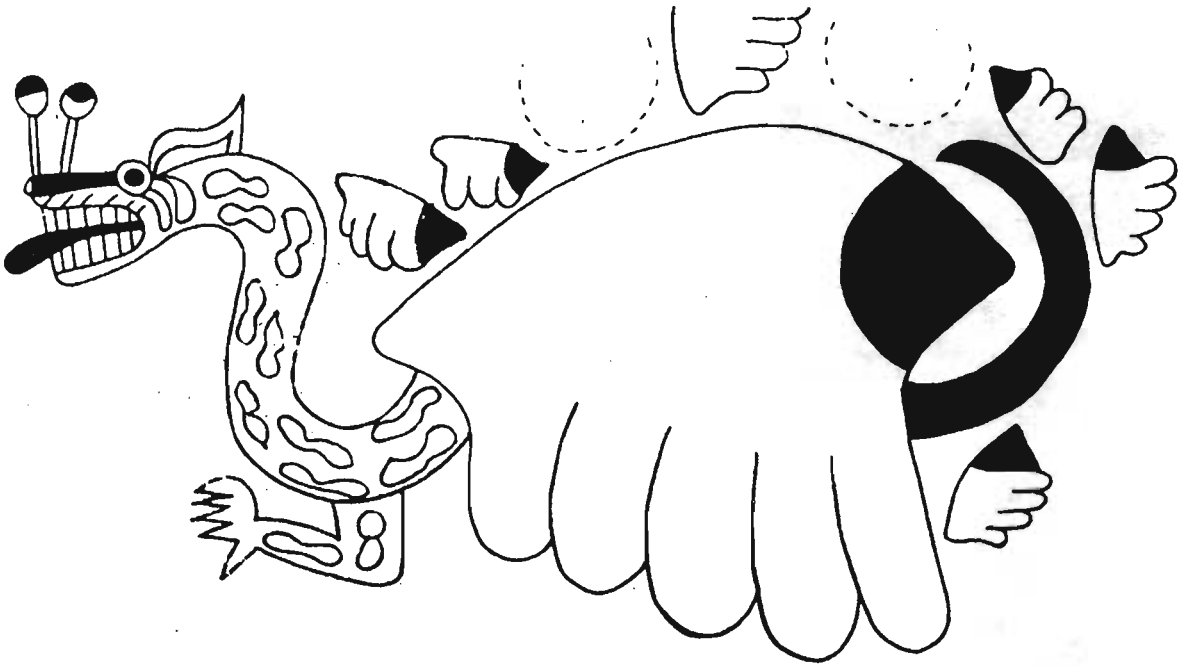


Figura 212

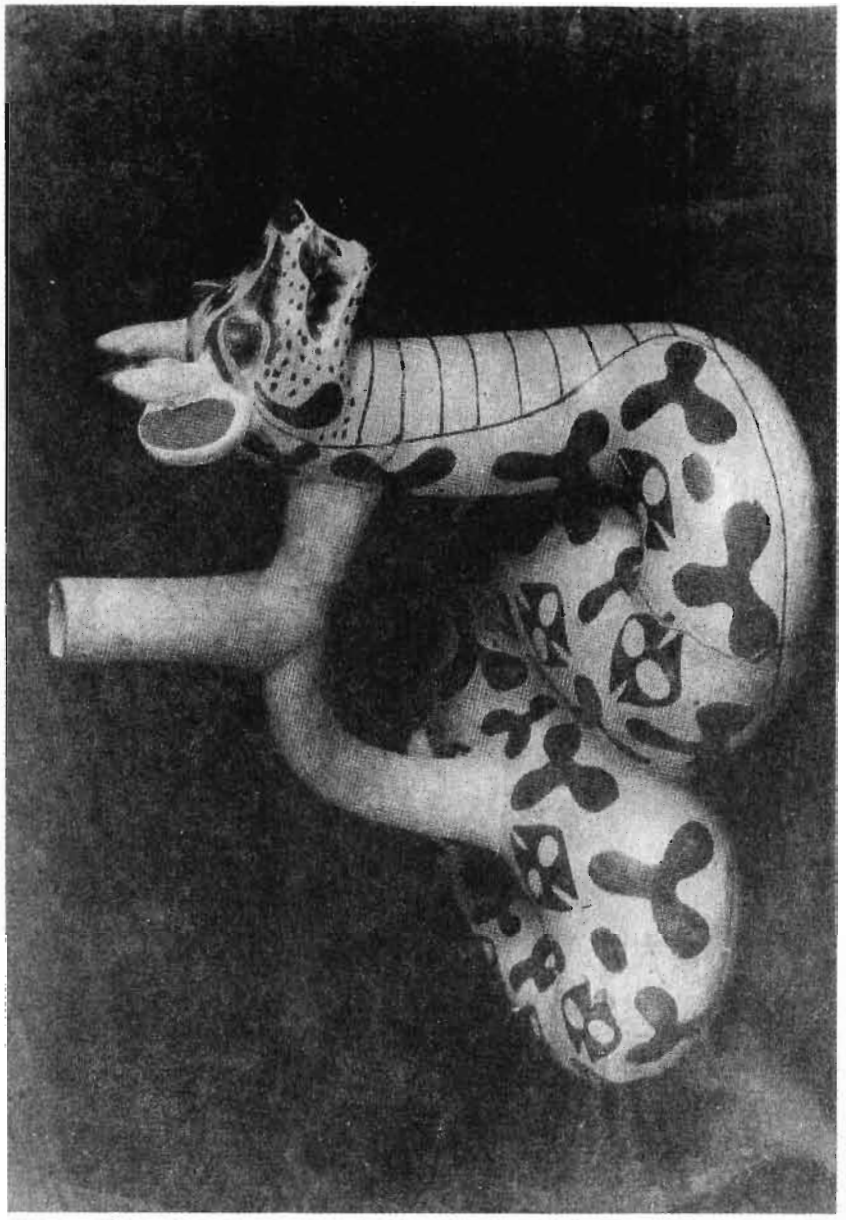


Figura 213

Figuras 214

La tercera edición de *Iconografía mochica* de Anne Marie Hocquenghem se terminó de imprimir el mes de noviembre de 1989, en los talleres de Editorial e Imprenta Desa (Reg. Ind. 16521), General Varela 1577, Lima 5, Perú. Se hicieron mil ejemplares.