

LOS ELEMENTOS SIMBÓLICOS EN LA ICONOGRAFÍA MOCHICA



Diseño de la presentación: Crisbell

INTRODUCCIÓN:

En el universo de la imaginería andina, los mochicas tienen un lugar caracterizado y eminente. La gran cantidad de imágenes que nos han legado, ha inducido a los estudiosos a elaborar hipótesis diversas sobre su significado e intentos de comunicar gráficamente sus acciones cotidianas, creencias e ideas. Tal vez, el carácter figurativo y naturalista de sus imágenes, condujo a los investigadores a ordenar el mayor conjunto o corpus publicado, en torno a la iconografía andina.

Nuestro interés pretende establecer las relaciones diferenciales entre hombres y deidades, es decir, entre lo cotidiano y eventual, entre el acaecer y el acontecer. Pues, éstas son las imágenes que encontramos en la imaginería mochica, imágenes que son la representación de la vida cotidiana y la ceremonialidad que articula los niveles entre la esfera humana y la divina. En este universo de creencias, el artista mochica nos plantea su presencia como una constante capaz de testificar con sus dibujos y esculturas, la existencia de lo que le rodea y de lo que motiva sus actos. Es decir, cuándo el hombre es representado como tal, cuándo él representa a la deidad, cuándo se trata de un "evento" sacralizado y cuándo una imagen es la representación de una deidad.

1.0. DEL HOMBRE Y SU MUNDO COTIDIANO.

En el proceso histórico y cultural de las sociedades andinas, sabemos que el hombre mochica estuvo en un nivel de alto desarrollo, al grado que fuera considerado como de la “Etapa Floreciente”. Los artistas de esta sociedad han dejado las evidencias suficientes para ser considerados así, además, en las imágenes están las demostraciones de las respectivas herencias de sus antecesores y sus creaciones. Esta relación genética, está íntimamente ligada a los Cupisnique (Campana 1994; 1997), aunque, como creación propia, debemos aclarar que fueron los mochicas los que llegan a tener una conciencia de lo cotidiano y de su humanidad, en un nivel muy notable en la historia andina. Si bien es cierto que en épocas anteriores fue tan dominante la religiosidad, establecida por un poder teocrático, determinando que no aparezca la presencia del hombre cotidiano en ninguna obra artística. En cambio, en tiempos mochicas, es el hombre la medida de las cosas y el eje de su propia creación, en tal grado que las variables de la deificación y sacralización tienen la imagen del hombre.

Se deberá deducir que a la altura de este grado de desarrollo, las imágenes ya tienen una definición muy clara, un estilo muy propio, las deidades ya están construidas y sólo muestran variables asociadas a las fases del desarrollo y sus implicancias. En este contexto se observa que la imagen del hombre aparece como el punto de referencia de todas las cosas creadas por él y –además– las fuerzas de la naturaleza, los seres de mayor valor simbólico y las deidades mismas, han sido humanizadas o antropomorfizadas.



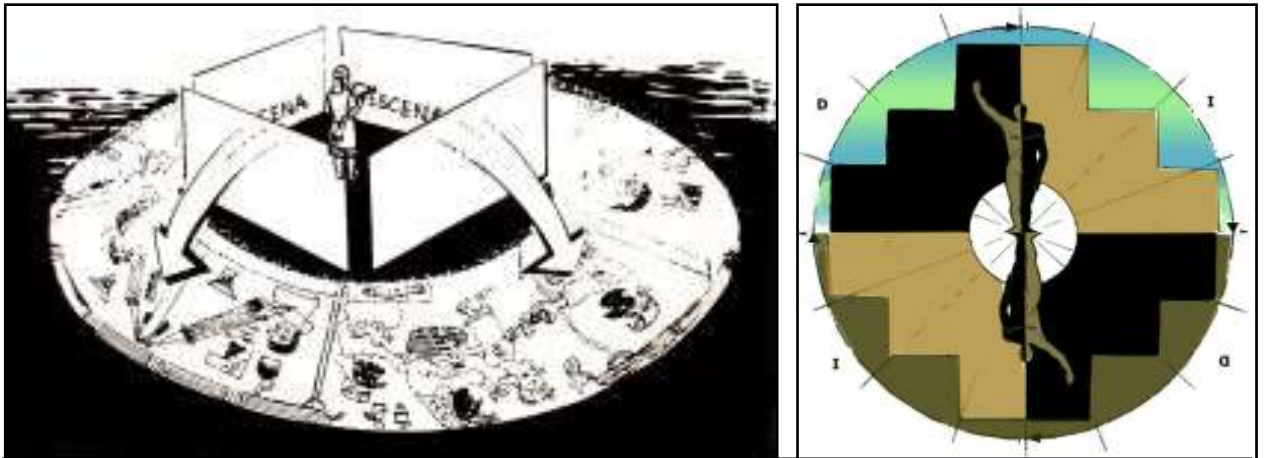
Fig. 1. Representación “circular” de un taller y trueque de tejidos, cuadrangular. Se observan las diferencias de edades, funciones, niveles sociales, variantes del producto, símbolos jerárquicos, entre la gente que allí aparece. Además, están los instrumentos y medios de producción e intercambio como chicha, comidas, modelos y construcciones.

La cerámica, soporte de la mayor cantidad de imágenes, puede mostrar que el hombre aparece en muchos casos realizando acciones que no necesariamente son religiosas o pertenecientes al mundo de las ceremonias. La vida cotidiana es representada de muchas formas y maneras. Hay imágenes de mujeres despiojando a niños, lavándose el cabello, actos sexuales furtivos, hombres cazando lobos, fundiendo piezas de metal, tejedores, “vendedores” de cerámica y de vestidos, cargadores, guerreros, niños, enfermos, etc. Es decir, hay muchísimas muestras de que la vida cotidiana fue enaltecida en representaciones muy bien logradas y con una concepción que anteriormente he-

mos llamado “profana”, pues ésta no respondía a intereses religiosos.

En estas imágenes, se puede advertir las concepciones que se tenía del hombre frente a su entorno, ya este sea el de la naturaleza y el de las cosas creadas por él. Las nociones de “espacio” y de “tiempo” son dignas de resaltar, pues éstas aparecen en todas sus variantes. También debemos entender que el hombre tiene que ser representado como actor en lo cotidiano, en lo ceremonial y aún en lo divino, para lo cual los artistas mochicas crearon pautas de “caracterización”. Estas pautas nos per-

miten –ahora- entender el plano y esfera en que ese individuo o persona está actuando.



Figs. 2, a-b. De la “visión circular” teniendo al dibujante en el centro de la escena de trueque de tejidos (a), se podría deducir la ubicación de la idea del hombre como actor: en el centro. De esa visión se deduce su noción central en el cosmos (fig. b).

Quizás la mejor muestra de su actuación como ser cotidiano sea aquella que aparece en un vaso campanular¹ en cuya parte abocinada se observa una escena de tejedoras y trocadores o comerciantes de los tejidos (Fig. 1). Allí aparecen las diversas nociones de espacio y tiempo, de función, o de clase social, de acuerdo a su atuendo, de sus funciones o tareas determinadas por sus acciones, etc. Esta imagen, si la tomamos por su forma circular, creeríamos que representa algún edificio circular, el que no existe en la realidad, entonces sólo se explicaría que el dibujante se ubicó en el centro de ese taller de tejidos y abatió los planos disponiéndolos a su alrededor para mostrar las actividades cotidianas de dicho taller (Fig. 2). Hay otras imágenes mostrando esa cotidianeidad, pero son referentes a pocas personas a un mismo nivel social y todos con una misma función, como la de fundir piezas de metal, hacer chica o cazar lobos, por ejemplo (fig. 3).

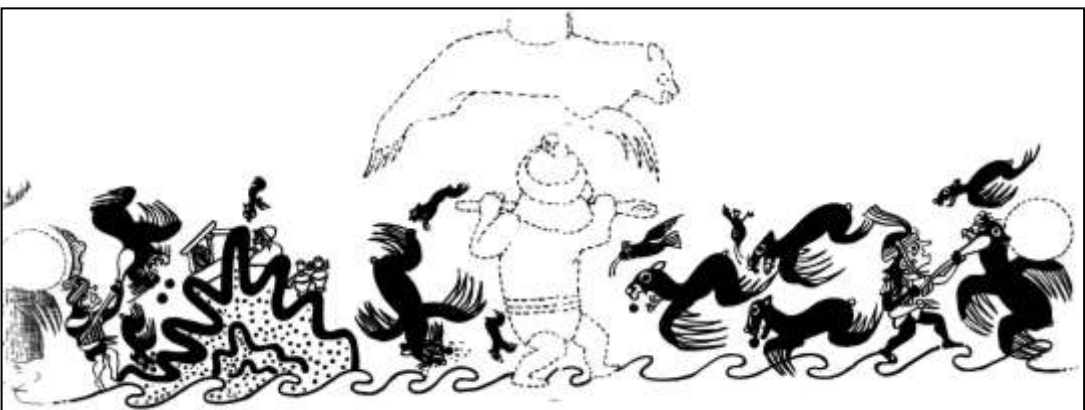


Fig. 3. Escena de caza de lobos marinos cerca de una isla en la que hay una escena con personas. El hombre que dirige las acciones es en bulto y aparece de espaldas al observador, pero de frente al acto de cacería. Los lobos sueltan de su boca la “piedra bezoar”, la que fue muy requerida en sus ceremonias.

2.0. DE LO CEREMONIAL Y LA ARTICULACIÓN DEL UNIVERSO.

Entre el hombre y sus dioses hay un conjunto de acciones que los liga y ordena: Las ceremonias y los ritos en un evento. Pero, todo esto representa, a su vez, su

¹ British Museum de Londres.

esfera mítica. En las imágenes podemos observar la expresión visual de actos, funciones, niveles sociales, conceptos de “espacio”, “tiempo”, “caracterización”, etc., los que se plantean en una ceremonia, pero, desgraciadamente, desconocemos el mito que los fundamentaría. En una ceremonia se reproducen y representan mitos y leyendas trayéndolos cada cierto tiempo al presente –de entonces- para que justifiquen todos sus actos. En la representación de una escena ceremonial de sepultamiento podemos ver –por ejemplo- las acciones, funciones y caracterizaciones que el hombre mochica tenía que expresar para “representarse” a si mismo y a sus deidades.

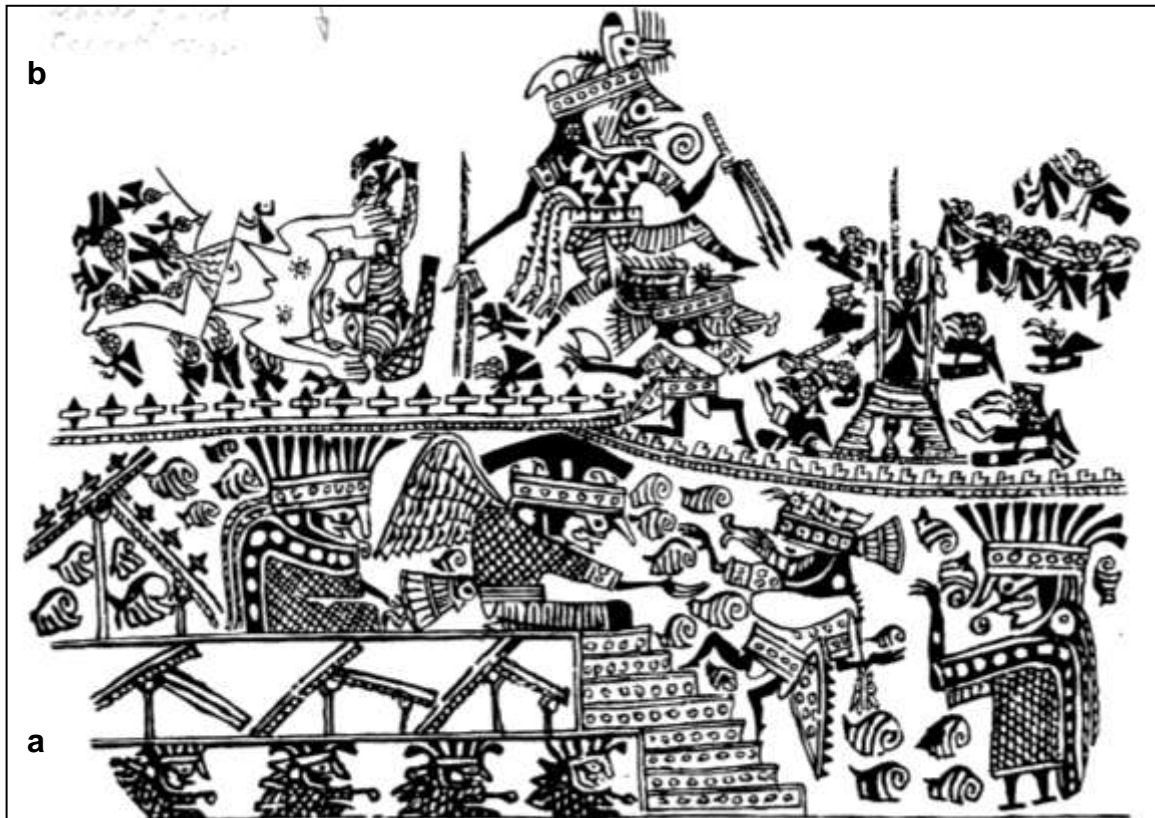


Fig. 4. Escena ceremonial alrededor de un templo. Tiene tres niveles con funciones diferentes, en el tercero y más alto se sienta el personaje sin caracterización sagrada o sacerdotal, pues ninguno tiene “boca felínica”, pero sus tocados y vestimenta muestran claramente las diferencias de nivel social, pero sí están caracterizados como ave e iguana. El personaje oferente es femenino, al igual que la que está detrás del gran señor e igual que la sacerdotisa que está muerta, desnuda, con su “ojo izquierdo vivo” y es devorada por los gallinazos. El tema ceremonial pareciera ser el referente a la consecución, ofrenda, administración de caracoles, para ser puestos en las tumbas.

Cuando las imágenes son representaciones muy complejas y con muchos personajes, se puede diferenciar una ceremonia de un rito, pues podemos observar cómo una ceremonia es más amplia, compleja y diversa en ese universo de acciones, lo que la puede hacer ampliable y divisible. Esto nos da a entender que está regulada por normas, costumbres y tradiciones, derivados de ideas religiosas y a una estructura cultural, de alto nivel. Su divisibilidad puede observarse en otras imágenes menores con menor cantidad de actores, pero cumpliendo las mismas funciones y con las mismas caracterizaciones con que aparecen en la escena ceremonial más compleja. Asimismo, podemos ver que -en muchos casos- dentro de una ceremonia mochica hay –a su vez- representaciones de ritos de carácter más específico y determinado, cuyos límites son más definidos, los mismos que aparecen representados por grupos humanos más pequeños, ligados a costumbres no necesariamente religiosas, de allí que podrían variar por grupos zonales o familiares, más ligados a sus acciones cotidianas.

Para ilustrar mejor lo antedicho, tomaremos una imagen compleja que podría representar una ceremonia de ofrenda de caracoles ante un alto dignatario (Fig. 4). Haciendo una simple "lectura", no iconográfica, de esa imagen compleja, veremos que ésta se puede "descomponer" en otras escenas menores que narran hechos en dos "espacios" o lugares, representados como paralelos, uno palaciego y otro al exterior de dicho palacio. El primero, abajo o en primer plano y, el otro, arriba y en un plano más alejado. Estos dos planos aparecen divididos por dos franjas convergentes, en cuya cúspide un alto personaje con dardos, divide –a su vez- en dos escenas. Uno de los lados del techo tiene 15 porras y el otro, 22 signos escalonados. Estas franjas – así convergentes- sugieren ser la representación de un gran techo a dos aguas de un amplio edificio.

En el espacio de abajo, que sería el gran palacio (a), se entiende como lo más "cercano" y el espacio exterior o "b", sería un lugar algo más alejado. La parte inferior o "a", también se divide en dos partes: la izquierda con tres niveles y donde está el más destacado personaje y, el otro a la derecha, donde están los oferentes. En el primer plano hay una escena importante que muestra un gran señor en su palacio de tres niveles: en el primero cuatro señore(a)s de alta jerarquía, esperan sentado(a)s. En el segundo, hay tres recintos vacíos y no bien definidos por alguna posible función y -en el tercero- está sentado el "gran señor", caracterizado con alas y cola de ave, más un tocado coronado por un "tumi"² invertido, mostrando así su alta investidura. Él, aparece recibiendo caracoles (*Strombus*) de otro(a) señor(a), caracterizada por dos trenzas³ y con una indumentaria parecida a la de las otras señoras que esperan en el primer nivel. Ésta, tiene un personaje intermediario caracterizado como una iguana con tocado de ave. El personaje central recibe los caracoles y, detrás de él, también hay otro personaje femenino con trenzas y de igual vestimenta que la oferente, la que está de pie, en el lado derecho. Detrás del gran señor hay un recinto techado a dos aguas y con siete porras para caracterizar la importancia de ese recinto que contiene cuatro de los siete caracoles recibidos.

En este contexto palaciego hay otros elementos y cifras de alto contenido simbólico, pues, para subir al "trono" del personaje central hay siete graderías, más una octava donde estaría sentado el personaje. La oferente tiene siete caracoles, el intermediario también tiene siete y -asociados al recinto con siete porras- y, detrás de la sacerdotisa sentada, también hay siete, sumando veintiocho caracoles. Recordemos el significado sacralizante de éstos con las ceremonias de sepultamiento de personajes importantes. Recordemos que el mes lunar es de veintiocho días, divididos en cuatro fases.

En el plano alejado o "b", el personaje central tiene dos escenas a sus respectivos lados. A su izquierda aparece un conjunto de gallinazos: unos amarrados por el cuello, otros picotean a otro que parece estar amarrado entre dos palos y sobre un altarcillo y, abajo, hay dos hombres caracterizados como gallinazos que parecieran representar o pedir clemencia por los gallinazos. En el centro, el personaje más importante, armado de arpones, con un vestido con signos escalonados y sobre la cabeza un tocado con cabeza de zorro y un "tumi" invertido detrás. A su lado derecho hay una escena en la cual pareciera que una sacerdotisa con grandes trenzas ha sido "no enterada" y dejada para que la coman los gallinazos, está desnuda y tiene el ojo izquierdo "abierto"⁴.

Como se habrá podido advertir, todas los seres representados en la imagen compleja, tomada como ejemplo, aparecen hombres o mujeres en una dinámica cere-

² Usamos el nombre de "tumi", entre comillas, pues aún no existe una propuesta mejor para su denominación, pues este adnículo jerarquizante tiene diferentes ubicaciones en el cuerpo de los grandes señores.

³ La presencia de las trenzas y su asociación femenina ya fue definida por A. Hocquenghem 1987

⁴ El autor tiene publicado un artículo, en el que se deslinda la función simbólica del ojo izquierdo en la iconografía norandina.

monial, de “tiempo sagrado” que no puede precisar su historicidad, pero sí, lo que se habría realizado “allá, lejos”, ante el “acá, cerca”, combinaciones de tiempo y espacio en *illo tempore* de lo mítico y su representación –hoy- de las ceremonias en retorno anual. En el “aquí” y “ahora” o en el “antes”, el hombre aparece siempre en acción, representado de perfil, lo que de alguna manera representa el movimiento, la dinámica de la vida y por lo tanto esa forma “transcurrente” del tiempo. Hasta aquí, sólo se trata de una “lectura visual” de lo que aparece en la imagen y no de la interpretación de ésta, de allí que no se trata de un análisis iconológico.

2.0. DE LAS DEIDADES, SU ESTRUCTURA Y REPRESENTACIÓN.



Fig. 5. El rostro de una “deidad” a quien se le atribuye ser el “dios decapitador” o Ai Apaek, aunque hay otros seres que realizan actos de decapitación.

Las deidades se caracterizan porque tienen “rasgos elementales” o “símbolos elementales” que los caracterizan como tales y, a su vez, pueden realizar actos sagrados que los diferencian del común de los mortales. Aunque muchos de estos actos fueron transferidos a otros seres, pero que para ser realizados por éstos, también tuvieron que adscribirles los “símbolos elementales” que les confieran el nivel de sacralidad necesaria para realizar dichos actos. Tal vez el ejemplo más apropiado para diferenciar entre deidad y acto sacral, sería el acto de decapitación, pues es común creer que hay “un dios decapitador” porque tiene un cuchillo en una mano y una cabeza cercenada en la otra, cuando realmente se trata de un “acto de decapitación”, acto que puede ser realizado -también- por cangrejos, peces, zorros, arañas etc., seres a quienes – primero- se les representó con una “tumi” o cuchillo ceremonial en la mano derecha y una cabeza cercenada en la mano izquierda, lo que muestra la capacidad de decapitar, pero y además, también se les adscribió los “símbolos elementales” deificantes, como colmillos, ojos aterradores, olas, chacanas, etc.

El estudio de una deidad tiene una primera explicación antropológica que la define como un ente o ser con poderes y caracteres sobrenaturales. Así, dios o deidad, son objetos de culto religioso. Los poderes son adscritos por las sociedades que los crearon, adscripciones que generalmente se renuevan en ceremonias y ritos de acuerdo a calendarios establecidos y administrados por un cuerpo sacerdotal, el que trasmite o acerca a los creyentes la “imagen visible” de esa deidad.

El icono de la deidad es su representación por medio de un dibujo, escultura o pintura, mostrando los atributos que la definen y diferencian. Estos atributos son los elementos sacralizantes que -en este caso- pueden ser una “boca felínica”, “chacanas”, “olas” y “serpientes” alrededor de la cabeza, un tipo de posición frontal para ser

vista y algunos otros “signos elementales” que narran o hacen referencia de sus poderes, origen y jerarquía, configurando de esta manera y con estos otros signos, una metáfora.

Una metáfora es un constructo ideal, algo muy complejo, que expresa los caracteres de la deidad y exige una manera para ser vista y entendida. Para el pensamiento occidental cristiano –por ejemplo- su dios hizo el mundo y al hombre a su imagen y semejanza. En cambio para el pensamiento andino, el hombre hizo el “mundo” y sus dioses.



Éstos, fueron hombres extraordinarios o –huaca- con carácter de héroes culturales, capaces de reordenar el mundo desde el caos o “*pachacuti*”. Y el “mundo”, como conjunto de cosas, lo hicieron de acuerdo con sus necesidades y requerimientos, asumiendo su propia pequeñez humana y la escasez de su medio ambiente, su destrucción recurrente y el caos derivado. Recurrente porque era destruido por sequías, terremotos o inundaciones. Esa era su verdad, y eso le permitió sentirse en el centro del mundo.

Una metáfora –generalmente- trae elementos míticos, orales, en su origen, pero que de varias maneras deben ser expresados gráficamente para poder ser “vistos” por la feligresía. Si aceptamos que los mochicas heredan gran parte de sus ideas religiosas de los Cupisnique, nosotros, al ver una imagen con rasgos felínicos, no es que debemos creer que el felino fue la deidad, si no la expresión metafórica de su fuerza, astucia, visión nocturna y otros poderes, los que se expresan en sus ojos con serpientes, y éstas, su relación con el rayo, las lluvias y el agua. En las fauces felínicas, con grandes colmillos, expresan la fuerza y el poder, referentes de la muerte y de la vida. El rugido –como un trueno- anuncia los rayos, las tempestades o los terremotos. Es decir, la muerte y el entierro como la primera fase de la vida. Es decir, de esas relaciones duales o binarias de “muerte-vida”, “caos-orden”, “hembra-macho”, “agua-sequía”, etc., está la condición humana para mantener la vida, reordenando recurrentemente la existencia de las cosas.

Se habla de un culto al jaguar, o del felino como deidad, pero, si fuera la imagen del felino la representación visible de una deidad, ¿dónde hay jaguares o pumas de cuyos ojos salgan serpientes o que tengan colmillos tan grandes? ¿Qué jaguares o qué águilas tienen olas en su cabeza?... Entonces, esas imágenes que vemos son

Fig. 6. La misma deidad, con los mismos atributos de colmillos, olas, serpientes, ojos aterradorantes. La tercera imagen tiene un “*tumi*” y varias cabezas cercenadas, como atributos de su poder.

metáforas del poder, y sus manifestaciones, expresan los efectos como causas y el todo por sus partes y esto es metonimia. Si lo comprendemos así, podremos entender que “huaca⁵” en el pensamiento religioso andino, es contenido y continente y por ello será una entidad sagrada. Por eso muchos jaguares llevan en su cuerpo “chacanas” o como le llaman los historiadores europeos “cruces griegas”. Esto es METONIMIA, es decir, expresiones del efecto por la causa, del todo por sus partes o del contenido por el continente.

Los atributos que expresan las variadas formas del poder sacralizado se asocian al agua del mar y de los ríos, representados por olas y serpientes. El mar –NI- es la fuente vida, sus “olas” nos llevan al “origen” marino o costero de esta sociedad, como “espacio sagrado”. Las serpientes son representaciones del “agua-macho”, de los ríos que engendran la tierra e hinchan la semilla que va a ser el fundamento de la vida. En la dualidad “muerte-vida”, cuando muere la planta se convierte en semilla y se la entierra para que nazca de nuevo, en ese orden. En cambio la idea de la muerte, se la representa como un acto de “decapitación”, en el que un ser, en un determinado momento, ha cercenado la cabeza con un *tumi*. Y no es que haya existido eso como una práctica cotidiana, sino que es la representación ceremonial y simbólica del acto de dar muerte. Es necesario destacar esto, porque hay estudiosos que hablan de la presencia de “*un dios decapitador*” cuando observan a algún personaje que porta un “*tumi*” y una cabeza cercenada, olvidando que hay muchos seres, “sacralizados” con bocas felínicas que “decapitan” y éstos pueden ser peces, cangrejos, zorros, arañas, búhos, etc. Entonces se trata de ceremonias –como hechos simbólicos- con eventos que sugieren una decapitación, y no una deidad específica que decapita.

Las imágenes de las deidades mochicas mantienen las técnicas Cupisnique de representación referente, pues predomina la “frontalidad” para expresar divinidad. Tanto de cuerpo entero o sólo como rostro, siempre está representados de frente. Sea en uno u otro caso, contienen otros elementos sacralizantes o deificantes como “triángulos escalonados”, “chacanas”, “olas” dualmente dispuestas, “serpientes” o rasgos ornitomorfos para recordar el águila. El rostro de las deidades mochicas siempre aparece frontalmente dispuesto, estático y respondiendo a estructuras duales o binarias. Esta imagen de la deidad es muy diferente a la de los personajes caracterizados como seres antropomorfos “sacralizados” que corren, danzan o batallan en ceremonias, donde siempre aparecen de perfil realizando acciones humanas, como las hacen los sacerdotes, los guerreros u otros seres de alto rango social, político o religioso.

Marzo de 2010

Cristóbal Campana delgado

⁵ La voz “*huaca*”, precede a la aparición y difusión del runa simi o quechua del Cuzco.

BIBLIOGRAFÍA REFERENCIAL

ALVA, Walter

1986 *Cerámica temprana en el valle de Jequetepeque, Norte del Perú*. Materialien zur Allgemeinen und Vergleichenden Archäologie, Band 32. Verlag C. H. Beck, München

BONAVIA, Duccio.

1970 **Ricchata Quellccani**. Fondo del Libro del Banco Industrial del Perú. Lima.

CAMPANA D., Cristóbal

1993 **Una Deidad Antropomorfa en el Formativo Andino**. A & B. Editores, Lima.

1993b "La boca felínica en el arte Chavín". En: *Revista del Museo de Antropología*. Trujillo.

1994 CHAVÍN: ANÁLISIS ESTRUCTURAL DE FORMAS E IMÁGENES. Univ. Nacional Federico Villarreal, Lima.

CAMPANA Cristóbal Y Ricardo MORALES.

1997 HISTORIA DE UNA DEIDAD MOCHICA. A & B. S.A. Lima.

CASTILLO, Luis Jaime

1987

DONNAN, Christopher

1976;

DISSELHOFF, Hans

1955 **Neue Fundplätze peruanischer felsbilder**. En: *Baessler Archiv*. Neue Folge. Vol. III. Berlin

El Comercio / Enciclopedia Ilustrada del Perú.

HECKER, Wolfgang y HECKER, Giesela.

1990 **Ruinas, Caminos y Sistemas de Irrigación Prehispánicos en la Provincia de Pacasmayo, Perú**. Patrimonio Arqueológico Zona Norte. Nº 3. INC. La Libertad.

HOCQUENGHEM, Anne Marie

1987;

JOLY, Luc

1988 **EL SIGNO Y LA FORMA una geometría original**. Universidad de Lima. Lima. (Tra. al español de Evelyne Dejardin, de: **Forme et signe une géométrie origénelle**. Ediciones du Tricorne, Ginebra, 1980).

1949

KUTSCHER, Gerald

1955

PARAMIO, Ludolfo.

1971 MITO E IDEOLOGÍA. En: *Comunicación*. Serie B., Alberto Corazón, Edit. Madrid

ROWE, John.

1962 *CHAVIN ART: An Inquiry into its Form and Meaning*. Museum of Primitive Art. New York.

SALVO, Víctor

2000 **Estética en el Perú Antiguo**. A.F.A. Editores Importadores S. A. Lima

TELLO, Julio C.

1960 CHAVÍN: CULTURA MATRIZ DE LA CIVILIZACIÓN ANDINA. UNMSM. Lima.

c.e: ccampanad@hotmail.com

cmmcampanad@yahoo.es