



dying to rule:

Sex and power
in Moche Society

morir para gobernar

Sexo y poder
en la sociedad Moche

MUSEO CHILENO
DE ARTE
PRECOLOMBINO

Morir para Gobernar
Sexo y poder en la sociedad Moche

Exposición, octubre 2007/marzo 2008

Museo Chileno de Arte Precolombino
Fundación familia Larraín Echenique
Ilustre Municipalidad de Santiago

Exhibición organizada por:
Museo Chileno de Arte
Precolombino
Museo Larco, Lima-Perú

Patrocinador



MINERA ESCONDIDA

Operada por BHP Billiton

Con la colaboración de:
Instituto Nacional de Cultura, Perú
Ley de Donaciones Culturales, Chile
Embajada del Perú, Chile
Embajada de Chile, Perú
Metro de Santiago



ILUSTRE
MUNICIPALIDAD
DE SANTIAGO

MUSEO CHILENO
DE ARTE
PRECOLOMBINO

FUNDACION
FAMILIA
LARRAIN ECHENIQUE

Para la Ilustre Municipalidad de Santiago
y la Fundación Familia Larraín Echenique
es muy grato presentar la exposición
*Morir para Gobernar. Sexo y Poder
en la Sociedad Moche*, una extraordinaria
muestra del complejo arte de la cultura Moche
y su relación con la ideología.
La tesis inspiradora de esta exhibición es la
proposición del destacado arqueólogo
Dr. Steve Bourget, especialista en la cultura Moche.

En este esfuerzo colaboraron las siguientes
instituciones:

*Museo Larco, Lima- Perú,
Instituto Nacional de Cultura del Perú y
Museo de Colchagua, Chile.*

Agradecemos a Minera Escondida que con su
generosa colaboración, hizo posible la realización
de esta importante iniciativa cultural.

Raúl Alcaíno Lihn
*Alcalde
Ilustre Municipalidad de Santiago*

Clara Budnik Sinay
*Presidenta
Fundación Familia Larraín Echenique*

Desarrollo cultural Moche

Los Moche ocuparon dos grandes territorios de la Costa Norte del Perú, teniendo a través de sus casi 800 años de historia varios centros políticos.



El territorio donde se desarrollaron los Moches es un desierto interrumpido por estrechos pero fértiles valles, donde fue posible la agricultura a gran escala. A la vez, sus costas están bañadas por un mar rico en recursos de pesca y recolección.



El centro de la vida religiosa y política de los Moche eran sus pirámides o *Huacas* construidas con millones de adobes de barro. En ellas se desarrollaban los rituales más importantes y eran el lugar donde se sepultaban a las principales autoridades. Si bien hoy en día estos majestuosos edificios se ven erosionados por las lluvias, tal como en el caso de la *Huaca del Sol* (1), estaban revestidos de impresionantes murales como los descubiertos en la *Huaca de la Luna* (2)



	Contenido
4	Desarrollo Cultural Moche
8	Sexo, Muerte y Fertilidad en la Religión Moche <i>por Steve Bourget</i>
10	La Cultura Visual Moche
10	Contexto ideológico
10	El sistema dual
13	¿Una organización tripartita?
16	Representaciones Sexuales
17	Cópula anal
26	Masturbación
34	Sexo oral
40	Penes de libación
44	Vaginas de libación
46	Genitales masculinos antropomorfos
51	Cópula y animales
54	<i>El sapo-felino</i>
56	<i>El roedor</i>
61	<i>La llama</i>
63	Cópula vaginal entre Cara Arrugada y una mujer
66	Organización e interpretación de la narrativa
69	Cópula, árbol y sacrificio
72	Víctimas de sacrificio
73	Víctimas de sacrificio y cópula vaginal
75	Resumen
76	Sexo, Muerte y Fertilidad
84	Referencias Bibliográficas
87	English Translation

Sexo, Muerte y Fertilidad en la Religión Moche

Steve Bourget



Entre los siglos I y VIII de nuestra era los Moche habitaron la desértica costa norte del Perú. Hoy sabemos que esta antigua sociedad andina, tal vez la primera en lograr el nivel de complejidad social de un Estado, construía ciudades con elaboradas edificaciones, centros especializados para la producción de textiles, metales y cerámicas, sectores para la élite y para el pueblo además de numerosos cementerios. Siguiendo una larga tradición de ingeniería de riego este pueblo desviaba los ríos encausándolos en canales, rescatando así tierra cultivable en la costa árida. Desarrollaron una economía basada en el cultivo de maíz, porotos, ají, calabaza, algodón y un sinnúmero de otras plantas. También explotaron exitosamente los recursos marinos y de agua dulce como crustáceos, moluscos y peces. Criaban animales domesticados como patos, cuyes, llamas y perros. Cazaban venados y lobos marinos y recolectaban otros recursos naturales como los caracoles y plantas silvestres.

Sin poseer un sistema de escritura ni mercados, desarrollaron contactos comerciales a larga distancia para la importación de objetos de lujo cruciales para elaborar sus artesanías, sus vestimentas y sus rituales. Estas importaciones incluían lapislázuli desde el sur, conchas marinas *Strombus*, *Conus* y *Spondylus* de los cálidos mares del norte en torno al Golfo de Guayaquil, mientras que desde las tierras bajas del Amazonas llegaban plumas de guacamayos y ciertas plantas y semillas.

La Cultura Visual Moche

La impactante iconografía Moche es percibida hoy como un portal hacia su estilo de vida, sus costumbres y sus creencias religiosas. Esta percepción seguramente tiene más que ver con el grado de realismo aparente de sus vasijas de cerámica, bellamente modeladas y pintadas, que con la verdadera naturaleza de sus representaciones.

El objetivo de este ensayo es explorar conceptos relacionados con la muerte, la fertilidad, la transición a la otra vida y los rituales funerarios en la iconografía Moche. Para poder lograr esto me concentraré en dos aspectos: representaciones sexuales y escenas aparentemente relacionadas con los rituales fúnebres. Incluiré, además, varias representaciones pertenecientes a otros dominios tales como rituales de sacrificio y temas marítimos, los cuales están sistemáticamente relacionados con los anteriores.

Contexto ideológico

Antes de proceder con el análisis, es necesario discutir dos conceptos amplios y globales que proporcionarán el marco conceptual para todo este escrito. El primero se refiere a la dualidad simbólica y el segundo a la noción tripartita de la religión Moche referente a la Vida, la Muerte y los Ancestros. Estos tres términos, frecuentemente denominados como el “Mundo de los Vivos”, el “Mundo de los Muertos” y el “Mundo de los Ancestros”, han sido utilizados, casi intercambiablemente, para describir ciertas escenas de la iconografía. Comenzaré con el concepto de la dualidad para luego proceder hacia la idea del sistema tripartito.

Un sistema dual

La dualidad simbólica impregnó toda de la religión Moche y se ha detectado en actos rituales –funerarios y de sacrificio– tanto en la

iconografía como en la arquitectura. Pareciera que el dualismo abarcó todo aquello que era significativo en su sistema simbólico y por lo tanto, puede ser útil para definir la importante dicotomía entre la vida y la muerte. Revisaré la existencia de este concepto en los contextos funerarios y de sacrificio así como en la arquitectura monumental.

La dualidad simbólica es una de las primeras estructuras básicas que afloraron en las excavaciones de las tumbas reales de Sipán (Alva y Donnan 1993), especialmente con las ofrendas funerarias de objetos de oro y plata casi idénticos. Los objetos de oro eran consistentemente colocados al costado derecho del individuo principal, mientras que los de plata eran alineados a su izquierda. Aun más, al parecer los numerosos sirvientes encontrados en las Tumbas 1 y 2 mostraban la misma tendencia hacia los principios dualistas ya que consistentemente estaban dispuestos en posición opuesta a ambos costados del individuo principal.

En la Huaca de la Luna, el dualismo parece ir más allá de meros ofertorios funerarios. Parece abarcar todo el ritual incluyendo edificios, murales y los sitios de entierro y de sacrificio. En los murales, la dualidad simbólica es expresada en la diferencia entre las representaciones de las murallas de la Huaca. Las exteriores, que podían ser vistas por el ciudadano común, estaban cubiertas con rituales de guerra y figuras de animales de las montañas o mayormente del mundo terrenal. En cambio, aquellas ubicadas dentro del templo, en lugares más privados, que únicamente podían ser observados por aquellos autorizados a entrar en esa área, muestran exclusivamente sujetos de las profundidades del mar y de la boca de los ríos.

El dualismo está también expresado en cementerios y sitios de sacrificio recientemente encontrados detrás de la plataforma principal

Figura 1
Vasija-retrato de un individuo mutilado. Tumba 2, Plataforma II, Huaca de la Luna. Proyecto Arqueológico Huacas del Sol y de la Luna, Trujillo. (PII-788)

Figura 2
Vasija con representación de mono esquelizado. Museo de Arqueología, Antropología e Historia, Universidad Nacional de Trujillo, Trujillo. (U-3219)



de la Huaca de la Luna. En las tumbas, hay pares de vasijas iguales y, en caso de sitios de sacrificio, hay pares de cuerpos humanos (Bourget 2001b: 114). Entre las ofrendas de cerámica de este contexto funerario había también una intrigante vasija-retrato (Figura 1) que muestra la cabeza de un hombre con nariz y labios extirpados. Esta forma de mutilación fue común y numerosos individuos aparecen así en la iconografía. Generalmente se muestran montando una llama o sentados frente a un edificio y, con menos frecuencia, en actos sexuales. La mutilación facial transformaba la cara de un ser vivo en calavera, una especie de auténtico muerto-viviente.

La interacción entre la vida y la muerte es a menudo representada con la ambigüedad entre mono y personaje esqueletizado o calavera. Por ejemplo, la vista frontal de la Figura 2 aparenta representar un personaje esqueletizado sujetando una flauta de pan. Sin embargo, vista más de cerca, la escultura muestra una articulación del hombro muy peculiar y la cola de un mono. Así, ocurre una doble dualidad entre la vida y la muerte y entre un ser humano y un mono. En otra vasija-retrato, el doble juego entre lo humano y animal y entre la vida y la muerte se expresa en la cara, mostrando a la vez rasgos humanos, de mono y de esqueleto (Figura 3). Un tipo similar de tensión resultante de la transición entre estos dos estados puede haber sido creada con otra vasija-retrato que muestra a un tuerto (Figura 4). En este caso la



Figura 3
Vasija-retrato de una persona esqueletizada con características simiescas. Museo Larco, Lima-Perú. (ML-004305)



Figura 4
Vasija-retrato de hombre tuerto. Museo de Arqueología, Antropología e Historia, Universidad Nacional de Trujillo, Trujillo. (PT-002)

visión en un ojo y la ceguera en el otro también expresarían el concepto dualista de vida y muerte, como ocurre en las representaciones de individuos que se tapan un ojo con una mano.

Cada uno de estos “tipos transitorios” -cara mutilada, cara esqueletizada y hombre tuerto- juegan un rol en el tema sexual: el muerto-viviente, el mono-personaje esqueletizado y el tuerto. En sí, este tema puede haber estado relacionado muy de cerca con algún tipo de transición o fase del ciclo vital. Como hipótesis se puede sugerir que en la iconografía Moche existe una etapa transitoria entre la vida y la muerte que parece haber sido expresada por medio de un número de elementos simbólicos -seres duales o seres transitorios- tales como los muertos-vivientes, el hombre-mono y el tuerto.

¿Una organización tripartita?

La existencia de un sistema tripartito en la iconografía y religión Moche, constituido por un Mundo de los Vivos, un Mundo de los Muertos y un Mundo de los Ancestros míticos -este último poblado por seres sobrenaturales con atributos antropomorfos y zoomorfos- ya ha sido propuesto (Arsenault 1987: 157; Benson 1975: 140; Hocquenghem 1979: 94). Sin embargo, dividir la iconografía Moche en tres unidades discretas y separadas tales como Vida - Muerte - Ancestros no es tarea fácil. Representaciones complejas tales como, el Tema de la Presentación (Figura 5), a menudo contienen, al parecer, seres humanos actuando junto a seres con atributos sobrenaturales y actividades similares pueden ser realizadas por sujetos que pueden haber existido en cualquiera de los tres “mundos”.

Sería improductivo intentar crear una separación rígida y completa entre estos tres posibles universos y los sujetos asociados con ellos. Esto no quiere decir que el Mundo de los Ancestros y la creencia en la vida después de la muerte no existiesen. Al contrario, algunos de los individuos de alto rango podrían haber sido percibidos como originados allí, lo que borraría las fronteras entre estos tres mundos míticos.

Figura 5
Dibujo estilo Línea Fina del Tema de la Presentación. Staatliches Museum für Völkerkunde, Munich, Dibujado por Donna McClelland.



Donnan ha declarado que no es fácil establecer una distinción clara entre los seres vivos y los personajes esqueletizados, ya que en algunos casos, ellos realizan actividades separadamente o en conjunto: “Pero, ¿pertenecen las figuras de muertos exclusivamente al reino de lo sobrenatural? La evidencia iconográfica sugiere que no, ya que hay muchas escenas eróticas con figuras de muertos yuxtapuestas e interactuando con figuras humanas normales” (Donnan 1982: 102). Para que individuos de alto rango personifiquen a ancestros vivos o seres especiales con atributos zoomorfos, tienen que haber existido relaciones de continuidad y contigüidad entre estas tres diferentes regiones. En algunos casos, estos tres estados de los seres formaban parte de un continuo.

El término “Mundo de los Ancestros” es problemático porque no sólo se refiere a un lugar metafísico sino también a una forma de creencia específica. Aunque algún tipo de culto a los ancestros era practicado en los Andes, tanto en el pasado reciente como en la época del contacto español, por ahora no es posible demostrar la existencia de esta creencia entre los Moche. Por lo tanto utilizaré el término imperfecto de “Más Allá” para designar la creencia en un cierto tipo de vida después de la muerte. Más aún, el concepto de un viaje hacia un cierto destino aparentemente constituía una parte integral del sistema de creencias. El término “Mundo del Más Allá” designará dicho lugar.

Quizás, parte de la dificultad de tratar de separar estos aspectos en unidades discretas reside en la naturaleza misma de esta iconografía. El mundo de los vivos, como nosotros lo comprendemos, aparentemente no está representado como tal, a no ser que se conecte con los aspectos rituales y profundamente religiosos de la sociedad Moche. Las actividades cotidianas están completamente ausentes de la iconografía y únicamente se representan actividades ritualizadas, tales como el arte de la guerra, sacrificios, rituales funerarios y semejantes (Benson 1972: 89; Donnan 1978: 174).

En todo caso, se puede afirmar que en la iconografía Moche existen cuatro grandes tipos de sujetos.

El primero consiste en seres humanos y animales tratados en forma naturalista. Por lo general, son representados sin atributos adicionales. Los animales domésticos como el perro, la llama y el cuy, jamás fueron antropomorfizados.

El segundo involucra a sujetos que he denominado “transitorios”: la cara mutilada (o muerto-viviente), el esqueleto-mono, el tuerto y los personajes esqueletizados. Ellos realizan un sinnúmero de actividades como cuidar un ataúd, acarrear ofrendas funerarias, tocar música y bailar. Como veremos más adelante también están comúnmente involucrados en actividades sexuales.

El tercer tipo está representado por animales, vegetales y objetos, todos con atributos antropomorfos. Generalmente están involucrados en rituales de guerra, sacrificio, carreras rituales, jugando una especie de badminton, etc. Un gran número de animales no domésticos forman parte de este grupo, tales como zorros, felinos, venados, murciélagos, roedores, lagartijas, lechuzas, patos, colibríes, halcones, escorpiones, ciempiés, arañas, etc.

Finalmente, el cuarto tipo incluye a seres antropomorfos pero que poseen colmillos en sus bocas, llevan un cinturón de serpiente y zorro y otros atributos sobrenaturales. Estos son los sujetos más importantes de la iconografía y forman parte central de los más elaborados rituales, como el Tema de la Presentación, el ritual de Sacrificio de la Montaña y el Tema del Entierro. Los sujetos del tercer tipo usualmente se asocian con las actividades desarrolladas por los individuos con colmillos, pero generalmente aparecen en una posición subordinada.

La separación entre el tercero y cuarto tipo no es perfecta, ya que individuos con colmillos a menudo poseen atributos zoomorfos, inorgánicos o vegetales, mientras que animales antropomorfizados, como la lechuza (individuo A en Figura 5), pueden tener colmillos.

Estos cuatro tipos pueden ser reagrupados en tres grupos de seres: Seres Naturales (humanos y animales), Seres Transitorios y Seres con Atributos Sobrenaturales. Como he dicho, no son categorías mutuamente excluyentes. Cuando interactúan los humanos, generalmente lo hacen involucrados en batallas o son objeto de sacrificios bajo la supervisión o guía de un ser con atributos sobrenaturales. Por lo tanto, existe una jerarquía donde humanos y seres transitorios estarían subordinados a seres con atributos sobrenaturales.

Los seres transitorios parecen tener una asociación especial con escenas y actividades relativas a rituales funerarios y en menor grado con sacrificios. Consecuentemente, emplearé las aún arbitrarias categorías del Mundo de los Vivos, Mundo de los Muertos y del Mundo del Más Allá, mientras que al mismo tiempo reconozco una fluidez substancial entre las tres distinciones. De hecho, comprender esta fluidez constituye el principal motivo de este estudio.

Representaciones Sexuales

Comenzaré este ensayo con las representaciones que muestran actos sexuales y exploraré sus relaciones múltiples y complejas con la muerte, el sacrificio, la fertilidad y el concepto de Mundo del Más Allá, que lo abarca todo.

Entre los temas de la iconografía Moche existe un impresionante repertorio de vasijas que representan actos sexuales, tanto escenas en solitario como en diversas combinaciones entre humanos, personajes esqueletizados y seres con atributos sobrenaturales. Las escenas de cópula vaginal son extremadamente escasas, siendo la mayoría de las representaciones de actos de sodomía, masturbación y sexo oral, así como representaciones de genitales femeninos y masculinos desproporcionados.

Salvo una excepción, parece haber una completa dicotomía en las actividades sexuales entre cópulas estrictamente no vaginales y vaginales. En las primeras los individuos involucrados son generalmente humanos, personajes esqueletizados u otros mostrando mutilaciones faciales. En cambio en la cópula vaginal, el hombre generalmente posee atributos sobrenaturales tales como colmillos en su boca y cinturones de serpiente con cabezas de zorro, personaje que ha sido llamado “Cara Arrugada” por varios investigadores. Aparece rodeado por aves antropomorfizadas y con su compañero, una Iguana. Otros casos incluidos en esta categoría muestran animales y víctimas de sacrificio copulando con mujeres. Por tanto, las diferencias entre el tipo de actividad sexual y los personajes que las realizan deben ser tomadas en cuenta para comprender el tema.

La gran mayoría de estas vasijas rituales han sido encontradas en contextos funerarios. Como el ritual funerario es una actividad cultural y simbólica compleja, es necesario considerar primero si estas escenas podrían tener relación con creencias funerarias concernientes a la muerte misma –como un concepto o incluso como una entidad– a sus

aspectos liminales o a creencias en la vida del más allá. Esto no quiere decir que estas vasijas no fuesen usadas en otros contextos, tales como rituales de libación. Sin embargo, yo argumentaría que sin importar cualquier uso previo y debido a su destino final y definitivo, las escenas y temas representados en estas vasijas tienen que estar cognitiva y simbólicamente relacionadas con el contexto funerario.

Intentaré demostrar que las escenas que no representan cópula vaginal tendrían relación con un concepto de inversión ritual. Sugiero que la gran mayoría son escenas de fertilidad invertida, relacionadas con creencias concernientes a la muerte y al tránsito hacia el Mundo del Más Allá. Este concepto de fertilidad invertida no significa anti-fertilidad. Debe ser entendido en la noción global de dualidad, que ha sido anteriormente discutido.

Por lo tanto, en consonancia con la primera hipótesis, las escenas que muestran cópula vaginal que involucran un grupo particular de actores, ausentes en las relaciones no vaginales, habrían estado asociadas con la vida en el Mundo del Más Allá. Nuevamente, es necesario recalcar que la separación entre estas dos categorías no se basa en el tipo de acción que se está realizando, sino en el tipo de actores que participan. Debo destacar que no es posible saber qué actitud tenían los Moche hacia el sexo y la reproducción por medio de la arqueología.

En orden de importancia, trataré las escenas de cópula anal, masturbación, sexo oral, vasijas de libación, representación de “genitales masculinos”, representación de animales y, finalmente, cópula vaginal.

Cópula anal

Las escenas más populares son las de cópula anal. Una de las posiciones más frecuentes es la de la mujer descansando sobre su vientre con el hombre detrás de ella, de pie, con las piernas ligeramente dobladas (Figura 6). Frecuentemente sujeta firmemente los hombros o glúteos de su pareja. La segunda posición es la de la mujer recostada de lado y el hombre en la misma posición que en el caso anterior (Figura 7). La tercera muestra a ambos individuos de costado (Figura 8). En la cuarta, la pareja aparenta estar sentada y el hombre detrás de ella (Figura 9). La quinta, muestra a la mujer de espaldas con el hombre parado sobre ella (Figura 10), y en la última, el hombre está acostado de espaldas con la mujer sentada sobre él (Figura 11).

Cuando los genitales son visibles, como es usual, los artistas dejaron en claro con minucioso detalle que el acto sexual consiste en una cópula anal. De hecho, no se deja ningún detalle anatómico a la imaginación a fin de representar la naturaleza exacta del acto sexual y los genitales femeninos, incluyendo los labios y el clítoris, están a menudo claramente delineados (Figura 12).

Aunque este gesto no se realiza sistemáticamente, el hombre frecuentemente sostiene la barbilla de su pareja (Figura 8), lo que también se da en escenas

Figura 6
Vasija con representación
de sexo anal y motivo de ola
alrededor del cuerpo de la
vasija. Museo Larco,
Lima-Perú. (ML-004253)



Figura 7
Vasija con representación
de sexo anal y motivo de
espiral alrededor del cuerpo
de la vasija. Museo Larco,
Lima-Perú. (ML-004210)



Figura 8
Sexo anal con hombre
y mujer recostados.
Museo Larco, Lima-Perú.
(ML-004223)

Figura 9
Sexo anal con pareja en
posición sentada.
Museo Larco, Lima-Perú.
(ML-004275)



Figura 10
Sexo anal con hombre
sobre mujer de espaldas.
Museo Larco, Lima-Perú.
(ML-004214)

Figura 11
Sexo anal con mujer
sentada sobre hombre.
Museo Larco, Lima-Perú.
(ML-004208)

que involucran una eventual víctima de sacrificio (Figuras 13 y 14). Por lo tanto, esta representación debe tener un significado simbólico más complejo que se explorará en detalle más adelante.

Las vasijas que muestran cópula anal están habitualmente decoradas con una serie de bandas horizontales de color crema y ocre (Figura 12), frecuentes también en los costados de representaciones de plataformas escalonadas. Según lo propuesto por Elizabeth Benson (1972: 138), este diseño bien podría simbolizar la forma de un templo Moche. Por lo tanto, si el significado de las bandas es representar una estructura monumental, su asociación con escenas sexuales enfatizaría la naturaleza altamente

Figura 12
Detalle de sexo anal. Museo Nacional de Antropología, Arqueología e Historia, Lima. (C-01661)



Figura 13
Dibujo estilo Línea Fina de un hombre sosteniendo el maxilar de una mujer. (Detalle de la Figura 77).



Figura 14
Dibujo estilo Línea Fina de un ser humano sujetando la mandíbula de un personaje murciélago. Linden-Museum, Stuttgart. Dibujado por Donna McClelland.

simbólica del acto sexual. En el siguiente caso (Figura 15) la relación con el símbolo se expresa aun más claramente ya que se ha pintado un motivo de doble escalera justo debajo de la pareja. Este motivo podría representar la doble escalera usualmente presente en ceramios de formas arquitectónicas.

Varios de los elementos que acompañan las representaciones sexuales, tales como dibujos de vasijas, objetos rectangulares de cobre amarrados o la alfombra sobre la que muchas veces aparece recostada la mujer, comúnmente han sido encontrados en la realidad formando parte de la parafernalia funeraria Moche (Figura 16).



Figura 15
Motivo de doble escalera pintado en una botella con representación de cópula anal. Museo Larco, Lima-Perú. (ML-004271)

En las representaciones de cópula anal es común que se incluya a un niño recostado al lado de la pareja o siendo amamantado durante la cópula (Figura 17). Algunos expertos ven en estas representaciones una especie de control de la natalidad a fin de garantizar al recién nacido la leche suficiente para sobrevivir (Dobkin de Ríos 1984; Gebhard 1970; Kauffmann Doig 1978). Sin embargo, el tema de la representación sexual y dos escenas de cópula anal que se muestran a continuación, contradicen esta interpretación. Más aún, en algunos casos el hombre ha sido reemplazado por personajes que están muy relacionados con la simbología funeraria y de sacrificio, tal como un individuo con nariz y labios extirpados (Figura 18), un personaje esquelético

Figura 16
Tumba Moche dentro un taller de alfarero. Zona Urbana, Sitio Huacas de Moche.



Figura 17
Cópula anal mientras la mujer aparentemente amamanta a un niño. Museo Nacional de Antropología, Arqueología e Historia, Lima. (1-4338)

(Figura 19) o un tuerto que ha perdido sus orejeras, lo que lo identificaría como un cautivo y posible víctima de sacrificio (Figura 20).

En consecuencia, en la escena de cópula anal, los seres transitorios como los mencionados están involucrados directamente. La cercana relación de mujeres con seres esqueléticos y con estos seres especialmente marcados parece reforzar el rol de la mujer o el género femenino en relación a la muerte, el sacrificio y los rituales funerarios.



Figura 18
Cópula anal entre una mujer y un hombre mutilado. Museo Larco, Lima-Perú. (ML-004266)

Páginas siguientes:
Figura 19
Cópula anal entre una mujer y un personaje esquelético. Museo Larco, Lima-Perú. (ML-004329)

Figura 20
Cópula anal entre una mujer y un tuerto. Museo Larco, Lima-Perú. (ML-004257)



Masturbación

La masturbación masculina ocupa el segundo lugar en el rango de importancia numérica de este peculiar cuerpo iconográfico (Figura 21). Como notó Larco (1965), los rostros de las mujeres a menudo reflejan una expresión de indiferencia o de enojo. Algunas veces, como en las escenas de sexo oral (Figura 22), la mujer tiene una expresión de asco y parece estar tratando de apartarse del acto sexual.

Es posible que estas expresiones faciales quieran expresar la inexistencia de placer sexual y enfatizar la dimensión ritual. Como veremos más adelante, es aún más aparente que la mujer es forzada a realizar actos de sexo oral.

Figura 21
Mujer masturbando a un hombre. Museo Larco, Lima-Perú. (ML-004283)



Figura 22
Mujer practicando sexo oral a un hombre. Museo Larco, Lima-Perú. (ML-004284)



También se representa a mujeres masturbando a seres esqueléticos, y en algunas escenas esto está asociado con ofrendas funerarias (Figura 23). Los personajes esqueléticos que se masturban a sí mismos frecuentemente llevan una capa peculiar, cubierta con el símbolo cruz (Figura 24), la que mayoritariamente es usada por mujeres. Por ende, existe la posibilidad que en este contexto las capas sirvan para indicar el género femenino. En numerosos ejemplos las mujeres están comúnmente asociadas a seres esqueléticos, que a veces sostienen flautas de pan (Figura 25), o con seres transitorios que poseen atributos esqueléticos y de mono (Figura 26).

Figura 23
Mujer masturbando a un personaje esquelético.
Museo Larco, Lima-Perú.
(ML-004341)



Figura 24
Personaje esquelético masturbándose. Museo Larco, Lima-Perú. (ML-004324)



Figura 25
Mujer con un personaje esquelético que sostiene una flauta de pan. Museo Nacional de Antropología, Arqueología e Historia, Lima. (1-4370)

Figura 26
Mujer acariciando a un personaje esquelético con rasgos de mono. Museo Larco, Lima-Perú. (ML-004306)

La principal diferencia entre las escenas de masturbación y las escenas de cópula anal no es sólo la mayor representación de hombres esqueléticos en las primeras, sino el número de mujeres esqueléticas (Figuras 27 y 28). En general, las escenas de este tipo parecen reunir los principales elementos que forman parte de un ritual funerario: el género femenino, ofrendas funerarias, música y actividad sexual (Figura 29).

En el Tema de la Masturbación, la dualidad simbólica parece haber sido expresada por lo menos de dos maneras diferentes. La pareja es a menudo pintada en dos colores contrastantes, donde la mujer siempre es ilustrada en color rojo y su compañero esquelético en blanco (Figuras 23 y 26).



Figura 27
Personaje esquelético acariciando a otro personaje esquelético. Museo Larco, Lima-Perú. (ML-004316)

Figura 28
Mujer y hombre esqueléticos. Museo Larco, Lima-Perú. (ML-004322)



Figura 29
Personaje esquelético masturbándose. (Dos vistas). Museo de Arte, Lima (MA-410), Donación Memoria Prado.

Sugiero que estos colores contrastantes –rojo y blanco– representan los conceptos fundamentales de vida y muerte. Como tal, deben haber sido sistemáticamente utilizados en otros medios, tales como murales, para mostrar lo que pudieron ser los principios más básicos de la iconografía y religión Moche. Probablemente ésta sea la razón por la cual en las escenas donde la mujer se presenta esqueletizada, su cuerpo también es blanco (Figuras 27, 28 y 29). Así, las capas rojas usadas por los hombres esqueletizados no sólo reforzarían la asociación con el género femenino, sino además con el concepto dualista de vida, asociado a la capa roja, y muerte, asociado al cadáver blanco (Figuras 22, 23, 31). Al costado derecho de la siguiente representación (Figura 30), una mujer pintada de rojo masturba a una figura central que toca una flauta. El músico es un personaje esqueletizado pintado de blanco que viste una capa roja corta y un elaborado tocado en la cabeza. A su derecha hay un individuo de pie con su rostro esquelético pintado de blanco. El simbolismo del color se extiende hasta el área de los genitales de los seres esqueléticos donde las extremidades de sus penes están siempre pintadas en rojo (Figuras 23, 29 y 31). De esta manera, la fuente de vitalidad está representada por el color de la vida.

En la mayoría de las escenas que involucran a una mujer y a un ser esquelético masculino, la mujer está situada a la izquierda de su compañero. Esto podría validar la idea que izquierda y derecha pueden haber sido parte del principio dualista del simbolismo Moche, que está bellamente expresado en las tumbas de Sipán, con los objetos de oro colocados a la derecha del individuo principal y los de plata ubicados, en su mayoría, a su izquierda (Alva y Donnan 1993: 223).

El músico de la Figura 30 ilustra claramente el simbolismo del color. Viste una capa roja, tiene un rostro cadavérico blanco con ojos hundidos y sin labios toca la flauta. Una mujer en rojo acaricia su pene –cuya extremidad esta pintada de rojo. Este estupendo ejemplo demuestra la complejidad inherente a la iconografía Moche, con un sistema que yo denomino de metáforas incrustadas. Esto significa que, una vez que son comprendidos los múltiples significados de ciertos elementos básicos tales como la capa, es posible decodificar más minuciosamente una escena. En síntesis, un ser esquelético masturbándose, que además viste una capa, tiene el mismo significado que una mujer masturbando a un ser esquelético. Retomaré este tipo de metáfora más adelante, ya que sospecho que representa una técnica de incluir varios símbolos y significados complejos en una sola escena.

Figura 30
Mujer masturbando a un
personaje esqueletizado que
toca una flauta. Museo Larco,
Lima-Perú. (ML-004347)





Páginas previas:

Figura 31

Personaje esquelizado que sostiene su pene (quebrado). (Dos vistas). Museo Larco, Lima-Perú. (ML-004321)

Sexo oral

Como lo señalé previamente, pareciera que la mayoría de las escenas de sexo oral representan al hombre forzando a la mujer a realizar el acto (Figura 32), las cuales presentan dos variaciones. En la primera, ambos personajes están de lado cara a cara, con el hombre manteniendo o empujando la cabeza de su compañera hacia el pene erecto (Figura 33). La segunda posición muestra al hombre sentado sobre una especie de asiento rectangular con su compañera sentada en el suelo justo delante de él (Figura 34). El hombre sentado sobre una tarima o trono, y el diseño de escala pintado en las dos botellas, daría fuerza a la naturaleza ritual del acto sexual. La postura de pie del hombre durante el sexo oral es bastante poco común (Figura 22).

Figura 32

Hombre forzando a una mujer a practicarle sexo oral. Museo Larco, Lima-Perú. (ML-004282)



Figura 33

Hombre forzando a una mujer a practicarle sexo oral. Museo Larco, Lima-Perú. (ML-004286)



Página siguiente:

Figura 34

Mujer practicando sexo oral a un hombre sentado en un trono. Museo Larco, Lima-Perú. (ML-004285)



En la representación de la Figura 35, el hombre sonríe levemente y ejecuta un gesto con el puño de su mano izquierda. Este gesto es probablemente uno de los más cargados de simbología dentro de la iconografía Moche (Figura 36). Es consistentemente realizado por corredores rituales (Figura 37), cautivos llevados por guerreros victoriosos (Figura 38) y por víctimas que son sacrificadas (Figura 39). El gesto del puño también es ejecutado por el individuo A del Tema de Presentación durante el intercambio del copón para sacrificio (Figura 40). Si bien el lenguaje gesticular de la iconografía Moche no ha sido estudiado hasta ahora, nos permite reiterar una vez más la relación cercana que puede haber existido entre las escenas sexuales y el amplio concepto del ritual de guerra y sacrificio humano.

Figura 35
Mujer practicando sexo oral a un hombre sentado en un trono. (Dos vistas). Proyecto Arqueológico Huacas del Sol y de la Luna, Trujillo. (PT-006)

Figura 36
Vasija de cerámica modelada en forma de antebrazo con el gesto de la mano empuñada. Museo Nacional de Antropología, Arqueología e Historia, Lima. (C-00277)

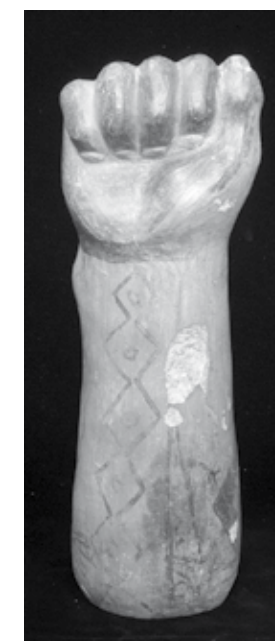


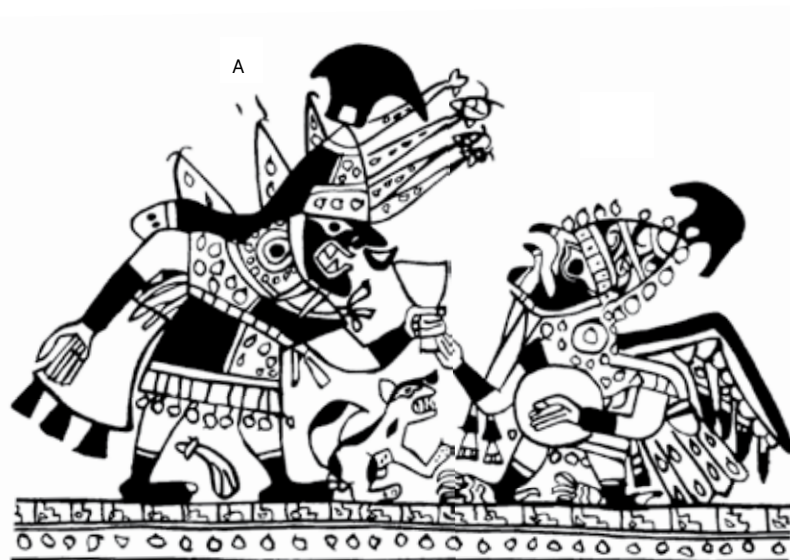
Figura 37
Dibujo estilo Línea Fina de corredores que realizan el gesto del puño. Archivo Moche. UCLA. Dibujado por Donna McClelland.

Figura 38
Dibujo estilo Línea Fina de guerrero y eventual víctima de sacrificio. Archivo Moche. UCLA. Dibujado por Donna McClelland.



Figura 39
Dibujo estilo Línea Fina de víctimas de sacrificio. Archivo Moche. UCLA. Dibujado por Donna McClelland.

Figura 40
Detalle de dibujo estilo Línea Fina del Tema de la Presentación. Staatliche Museum für Völkerkunde, Munich. Dibujado por Donna McClelland.



La escena representada en una botella (Figura 41) vincula un número importante de aspectos, especialmente las relaciones existentes entre rituales funerarios, sacrificio humano y actividades sexuales. En el modelado se representa a un hombre sentado en un trono mientras obliga a una mujer a practicarle sexo oral. Además del asiento, un elaborado tocado de cabeza y aretes denotan el alto rango del individuo. Su rostro sonriente es casi una mezcla entre calavera humana y la cara de un mono. Pintados en la botella se muestra la ejecución de dos rituales a ambos costados de una representación de tres vasijas. Cada ritual se desarrolla bajo el techo de una vivienda especial. El primero, localizado en el lado izquierdo de la botella, involucra a dos individuos esqueléticos



Figura 41
Mujer practicando sexo oral a un hombre sentado en un trono. (Tres vistas). Colección Cassinelli Mazzei, Trujillo. (470)

intercambiando un tazón mientras que el otro, a la derecha, representa una pareja también esquelética. Aunque en esta última pareja no se pueden observar detalladamente las actitudes, la posición general de los individuos es consistente con un acto de cópula anal. En este caso pareciera que se está estableciendo una relación entre escenas sexuales y una actividad generalmente relacionada con el sacrificio humano. En la iconografía, el intercambio de tazones está primordialmente asociado con el acto de beber y con el uso ritual de sangre humana como en el Tema de la Presentación (Figura 40). En el presente contexto, no es posible demostrar que hay un intercambio de sangre humana. Podría ser también la representación de un contexto de libación.

Un aspecto adicional de la botella descrita arriba es que podría representar en la misma pieza dos actividades sexuales, sexo oral y anal. Esto demuestra claramente que el agrupamiento de las escenas sexuales no fue una elección arbitraria, sino que los Moche establecieron una relación al crear la iconografía de esta botella.

De igual manera, como veremos más adelante, la conexión entre ciertas actividades sexuales y el contexto funerario no está marcado solamente por la presencia de figuras esqueléticas en numerosas escenas, sino también por mostrar cópula anal realizándose junto a un entierro.

Penes de libación

Lo que denominamos Penes de Libación representan el tercer motivo en orden de importancia cuantitativa. Comúnmente corresponden a la representación de un individuo masculino dotado de un pene inmenso. Puede ser un hombre de pie, sentado en un trono, o un ser esquelético (Figuras 42, 43 y 44). El líquido tiene que ser introducido por la cabeza del sujeto; sin embargo, en algunos casos, si se tratase de beber o verter el líquido por la cabeza, este se escaparía por los agujeros alrededor del canto de la vasija. Por lo tanto, es obligatorio verter o beber por el agujero que hay en el pene. Estos casos conectan la idea del fluído seminal y el ritual de sexo oral.

Las escenas de sexo oral y vasijas de libación masculinas debieron estar relacionadas desde el punto de vista cognitivo. La erección de un pene “vivo” exhibida por el personaje esqueletizado en la Figura 44 también se puede ver en numerosos esqueletos de la iconografía; como si quisieran indicar que mantienen una cierta vitalidad después de su muerte (Figuras 24 y 29). Ciertas razones fisiológicas, como las erecciones *post mortem*, podrían explicar estas creencias y la presencia de penes erectos en seres esqueléticos. Dada la importancia que los

Figura 42
Hombre sentado en un trono exhibiendo un pene desproporcionado. Museo Larco, Lima-Perú. (c-1724)



Moche atribuían a los rituales funerarios y prácticas de sacrificio, queda poca duda que ellos hayan tenido la oportunidad de observar dichas erecciones. Para una sociedad aparentemente tan interesada en la continuación de la vida después de la muerte, un signo indiscutible como una erección *post mortem* tiene que haber sido vista como prueba definitiva que la vida continuaba después de la Muerte. Por tanto, estas erecciones *post mortem* representarían una demostración tangible de la fertilidad suministrada, a lo mejor, por los seres con atributos sobrenaturales que existirían aun después de la muerte.



Figura 43
Hombre sentado en un trono, exhibiendo un pene desproporcionado y haciendo gesto del puño. Museo de la Nación, Lima.

Figura 44
Personaje esqueletizado exhibiendo pene desproporcionado. Museo Larco, Lima-Perú. (ML-004199)



Vaginas de libación

El género femenino también está representado en las vasijas de libación, comúnmente con genitales enormes (Figura 45). Es muy posible que estas vasijas hayan servido para contener ciertos líquidos. En algunos casos, la vagina conduce a una doble cavidad dentro de la cámara de la vasija (Figuras 46 y 47). Si uno vierte líquido por la vagina en la vasija, éste desaparece por completo dentro del cuerpo de la mujer. Consecuentemente, si se trata de beber o servir líquido en este tipo de vasijas, el líquido reaparecerá desde el cuerpo de la mujer a través de la vagina. La relación entre estas vasijas de libación y las anteriores que mostraban genitales masculinos exageradamente grandes, es reforzada aun más por el hecho que la mujer dentro del cuenco en la Figura 46 está realizando con ambas manos el gesto de la mano empuñada. Esto es equivalente al gesto de mano empuñada realizado por el hombre en la Figura 43. Por tanto, parece factible que el significado de estas vasijas esté asociado con la actividad de sexo oral y de hombres mostrando penes grandes. En este caso, las piezas estarían específicamente relacionadas al concepto de la fertilidad asociado al género femenino.

Figura 45

Cuenco en forma de una mujer recostada sobre su espalda. Museo Nacional de Antropología, Arqueología e Historia, Lima. (c-01685)



Figura 46

Mujer exhibiendo vagina desproporcionada. Museo Larco, Lima-Perú. (ML-004426)



Figura 47

Cuenco en forma de una mujer recostada sobre su espalda. Museo Larco, Lima-Perú. (ML-004355)



Genitales masculinos antropomorfos

Figura 48
Botella con el cuello y
vertedero en forma de pene.
Museo Larco, Lima-Perú.
(ML-004356)

Página subsiguiente:
Figura 49
Botella en forma de pene
antropomorfizado.
Museo Larco, Lima-Perú.
(ML-004354)

Los genitales masculinos antropomorfizados enfatizan la relación simbólica que parece existir entre la cabeza y el pene. En algunos casos, la cabeza del pene literalmente adquiere la forma de cabeza humana (Figuras 48 y 49). En el primer ejemplo, los testículos están modelados directamente en el cuerpo de la vasija y lo que aparenta ser una vagina con vello púbico ha sido pintada alrededor del pene (Figura 48). En ambos casos estos penes-cabeza, que poseen orejeras, tienen una mano puesta en la nariz. La clave para entender este gesto puede encontrarse en la representación del ritual de guerra, pues en numerosas escenas los guerreros capturados son ilustrados sangrando de narices (Figura 50) y las víctimas sistemáticamente se llevan las manos a las narices. Este sangramiento habría sido parte de la secuencia del ritual (Donnan 2003:114). Como todas las representaciones de penes en la iconografía muestran evidencia de circuncisión (Figura 51), no es descabellado sugerir que el derramamiento de sangre en un ritual de circuncisión tiene que haber sido visto como sacrificio. Esta hipótesis es reforzada por estos penes antropomorfizados con orejeras tubulares como las de los guerreros (Figuras 48 y 49). Estos ornamentos son específicos a un grupo particular de individuos masculinos y su remoción en un guerrero vencido es un signo adicional de captura y eventual sacrificio.

En otros casos el pene esta completamente antropomorfizado. En el primer ejemplo (Figura 52), el órgano sexual toma la forma de un hombre con el rostro arrugado que está sobre sus rodillas, las que toman la forma de los testículos. El siguiente ejemplo es casi idéntico al anterior, pero esta vez el hombre arrugado está sentado y sus testículos han sido modelados en la parte inferior de su espalda, justo debajo del asa-estribo de la botella (Figura 53). Así, la parte frontal muestra a un viejo con ambas manos enlazadas mientras que la parte dorsal representa un pene.

En esta primera sección de escenas sexuales se hace aparente que, salvo algunas excepciones, existe un grupo específico de personajes involucrados en estos actos. La gran mayoría de las actividades exploradas hasta el momento, junto a las ilustraciones de genitales desproporcionados, ocurre en seres humanos, individuos mutilados, futuras víctimas de sacrificios, seres esqueléticos y figuras con características de mono.





Figura 50
Dibujo estilo Línea Fina
de guerreros capturados.
Archivo Moche. UCLA.
Dibujado por Donna
McClelland.

Figura 51
Botella en forma de pene
circuncidado. Museo Larco,
Lima-Perú. (ML-004204)

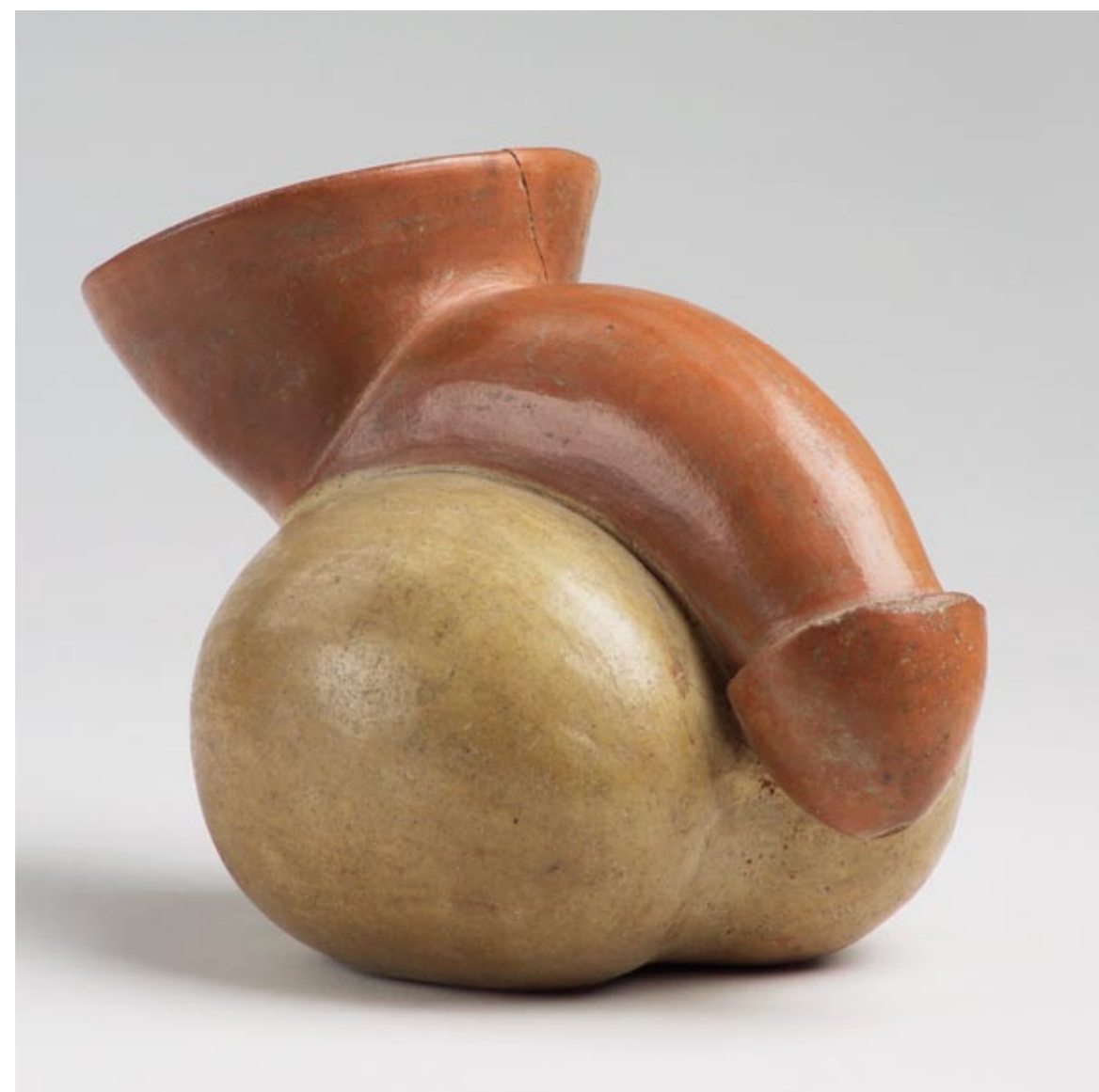




Figura 52
Botella en forma de pene
antropomorfizado.
Museo Larco, Lima-Perú.
(ML-004313)

Figura 53
Botella en forma de pene
antropomorfizado.
(Dos vistas). Museo Larco,
Lima-Perú. (ML-004313)



Cópula y animales

Simbólicamente, la cópula en que participan animales parece estar situada entre las escenas recién descritas y las cópulas vaginales que veremos posteriormente. En la mayoría de estas escenas las protagonistas clave son mujeres, aunque existen otras donde participan sólo animales. Los siguientes dos ejemplos podrían ayudar a vincular el aparente vacío entre estos dos tipos de escenarios, aquellos que incluyen únicamente a seres humanos o aquellos que sólo representan a animales.

El primer ejemplo (Figura 54) es el único que conocemos que representa a una mujer asociada a un animal, sin contar las escenas de cópula vaginales. Por falta de detalle anatómico, es imposible definir con claridad qué tipo de relación hay entre la mujer y esta ave marina, el piquero peruano (*Sula variegata*). Sin embargo, la postura es absolutamente consistente con escenas de masturbación, donde normalmente participan mujeres con individuos esqueletizados o con rostro de mono (Figura 26).



Figura 54
Mujer con un ave.
Museo Larco, Lima-Perú.
(ML-004368)

El segundo ejemplo pertenece a una botella con asa-estribo y es quizás la ilustración más extraordinaria de cópula anal (Figura 55). Es posible que el personaje medio mujer y medio cuadrúpedo, sea en algunos aspectos similar a los individuos que mezclan rasgos de mono con humanos o esqueletos. Estas dos representaciones nos permitirían

proponer que las escenas de cópula donde participan sólo animales podrían ser agrupadas bajo el tema global de escenarios sexuales explorados hasta el momento. También indicaría que estas escenas deben ser comprendidas en el marco de un concepto globalizado de fertilidad. En esta sección de animales revisaré tres temas principales: el sapo-felino, el roedor y la llama.



Figura 55
Cópula anal entre hombre
y mujer-animal. (Dos vistas).
Museo Larco, Lima-Perú.
(ML-004217)

El sapo-felino

Los batracios no juegan un rol de gran complejidad en la iconografía. Rara vez se representa al sapo en su forma natural y generalmente se le muestra con orejas de felino. El cuerpo del sapo-felino esta comúnmente cubierto con plantas, tales como tallos de maíz, ají (*Capsicum* sp.) o yuca (*Manihot esculanta*) (Figura 56). En otros casos el sapo-felino podría también estar cubierto por porotos verdes (*Phaseolus lunatus*) y caracoles (*Scutalus* sp.) (Figura 57). Esto indicaría una asociación metafórica entre un crecimiento vegetal, la humedad y la reproducción de los batracios (Figura 58). La ilustración de sapos copulando con forma de tubérculos, refleja el vínculo entre dos ideas que estarían asociadas, por una parte, a la vida al interior de la tierra y por otra, con la idea de dualidad (Figura 59). Los colores del sapo son consistentes con la regla del blanco sobre el rojo, con el sapo encima pintado de blanco y su pareja debajo cubierta por un engobe rojo. En otros casos, la conexión entre el sapo con los animales y los seres del Mundo del Más Allá está marcada agregando colmillos en sus bocas (Figura 60).

Estos conceptos aludirían a que, apenas la tierra seca recibe las primeras lluvias, los sapos comienzan a salir de sus madrigueras subterráneas, trayendo consigo humedad y fertilidad agrícola. Sería posible evaluar la abundancia de las cosechas según el éxito reproductivo de los sapos, dado que ambos están íntimamente asociados a la disponibilidad de agua.



Figura 56
Sapo-felino con plantas
cultivadas pintadas en su
cuerpo. Colección Guillermo
Ganoza Vargas, Trujillo.



Figura 57
Sapo-felino con porotos
pintados en su cuerpo.
Colección Guillermo Ganoza
Vargas, Trujillo.



Figura 58
Cópula entre sapos. Museo
Nacional de Antropología,
Arqueología e Historia, Lima.
(c-01758)

Figura 59
Cópula entre sapos-felinos
con plantas cultivadas pintadas
en su cuerpo. Museo Nacional
de Antropología, Arqueología
e Historia, Lima. (c-01751)



Figura 60
Sapo-felino con colmillos.
Museo Nacional de
Antropología, Arqueología
e Historia, Lima. (c-01606)

El roedor

Los roedores (*Oryzomys* sp.) y sapos copulando adoptan la misma posición que asumen las parejas humanas durante la cópula anal, con el macho montado sobre la hembra desde atrás y sujetándola con sus patas (Figura 61), postura natural en la mayoría de los mamíferos. Sin embargo, la importancia ritual de esta posición y su relación con seres humanos podría estar señalada por el hecho de que ciertos animales son representados copulando en la cima de una estructura arquitectónica (Figura 62), lo que también se observa en ciertas escenas sexuales donde participan seres humanos, y que denotan una vez más el aspecto altamente simbólico y religioso de esta actividad.

Los roedores representan quizás la peste más peligrosa para la agricultura. Las mejores condiciones para los cultivos también favorecen

a los roedores, al proporcionarles comida y agua en abundancia.

El ciclo reproductivo de un roedor es muy rápido y se ve claramente representado por este par de roedores rodeados por diez pequeños ejemplares, que seguramente son sus crías, pintados en el suelo de una estructura circular (Figura 62). Una pequeña población de roedores al inicio de la temporada agrícola podría de manera real y metafórica significar la ruina de una cosecha. En este sentido, la hembra es frecuentemente ilustrada sosteniendo un grano o un maní (*A. hypogaea*) durante la cópula (Figura 63).

Estas plantas no han sido escogidas por azar, ya que tanto el ají como el maní tienen importancia simbólica. Como se ha indicado, el ají es representado en los cuerpos de los sapos, mientras que el maní es frecuentemente transformado en un ser humano o personaje

Figura 61
Cópula entre roedores.
Museo Nacional de
Antropología, Arqueología
e Historia, Lima. (C-01754)



Figura 62
Cópula entre roedores.
Museo Nacional de
Antropología, Arqueología
e Historia, Lima. (C-01748)





esqueletizado tocando flauta o con la cabeza simplemente apoyada en una papa (Figura 64). Estos cultivos, junto con papas (*Solanum tuberosum*), camote (*Ipomoea batatas*) y yuca (*Manihot esculenta*), tubérculos que crecen bajo tierra, pueden haber sido percibidos en asociación sobrenatural con la muerte y con ideas vinculadas al seno de la tierra y al inframundo. Esta conexión con el seno de la tierra no se limita a estas plantas, hay una serie de animales recurrentemente representados por los Moche, tales como murciélagos, zorros y búhos que viven en galerías subterráneas; las serpientes y, por supuesto, los roedores, quienes también moran bajo la superficie de la tierra. La conexión entre los tubérculos y algún tipo de manifestación de fertilidad invertida es enfatizada por la representación de una mujer masturbando a un hombre-calavera, en que la capa que cubre a la pareja toma la forma de un tubérculo (Figura 65).

Figura 63
Cópula entre roedores.
La hembra sostiene entre sus manos un maní.
Museo Larco, Lima-Perú.
(ML-004387)

Figura 64
Personaje en forma de maní con la cabeza apoyada en una papa.
Museo Nacional de Antropología, Arqueología e Historia, Lima. (C-03011)



Podría parecer paradójico que aquellas entidades que velan por la fertilidad de las plantas y animales sean también las mismas que faciliten la reproducción de pestes, tales como los roedores. Incluso, pareciera existir un corolario: entre mejor es la cosecha y la temporada agrícola, mejor será el éxito reproductivo de las pestes. Esta dualidad entre fertilidad e infertilidad –o entre vida y muerte– también se ve reflejada en la representación de un roedor macho blanco–muerte, copulando con un roedor hembra rojo–vida (Figura 61). De modo similar, en el diseño de las olas, el color blanco está casi siempre encima y el rojo debajo.



Figura 65
Mujer masturbando a un personaje esquelizado. (Dos vistas). Museo Nacional de Antropología, Arqueología e Historia, Lima. (C-01703)

La llama

La llama (*Lama glama*) es el tercer sujeto animal de esta sección. En las escenas de cópula a menudo adoptan la misma posición que las parejas humanas o de roedores, con las piernas traseras del macho sujetando los hombros de su pareja (Figura 66). El ejemplo ilustrado aquí está pintado en color ocre y crema como un tablero de ajedrez. Al igual que con los roedores y sapos, esto podría ser un artificio para rescatar el concepto simbólico de dualidad con el uso de colores alternantes.



Figura 66
Cópula entre llamas. (Dos vistas). Museo Larco, Lima-Perú. (ML-004388)

La llama no juega un rol activo en la iconografía Moche y, al igual que el perro, nunca está antropomorfizada, sin embargo, cumple funciones importantes como un animal de sacrificio, como portador de objetos rituales o de individuos simbólicamente marcados (Figuras 67 y 68). De hecho, las llamas no sólo están representadas en la iconografía, sino que partes de sus cuerpos se encuentran a menudo en contextos funerarios Moche, como en las tumbas de individuos de alto rango de Sipán, Huaca de la Cruz y San José de Moro (Millaire 2002:129).

Figura 67

Dibujo estilo Línea Fina de llama portando conchas de *Strombus* junto a Cara Arrugada e Iguana. Museo Arqueológico Rafael Larco Herrera. Dibujado por Donna McClelland.



Figura 68

Llama trasportando a un amputado. Museo Nacional de Antropología, Arqueología e Historia, Lima. (c-55037)



Cópula vaginal entre Cara Arrugada y una mujer

Como se dijo anteriormente, la gran mayoría de escenas sexuales en la iconografía Moche consisten en presentar actos de cópula anal, masturbación y sexo oral. Los actores de estas actividades son predominantemente seres humanos, a veces de formas cadavéricas, mutilados, o víctimas eventuales de sacrificios. A partir de lo conocido hasta la fecha, la cópula vaginal está representada únicamente en una veintena de vasijas con diseños en sobre relieve. Dos de ellas implican a animales –un murciélago vampiro y un zorro– y todas menos una de las demás incluyen un ser con colmillos conocido como Cara Arrugada, que usualmente exhibe un cinturón con la cabeza de una serpiente-zorro.

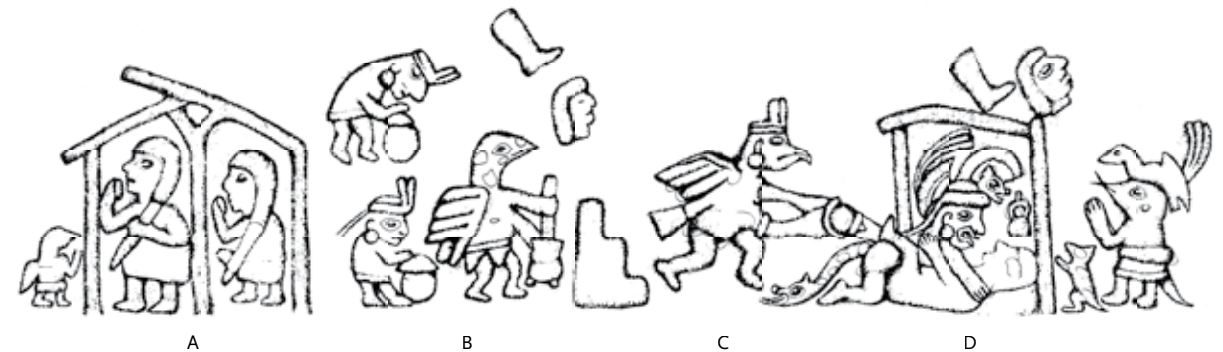
Cara Arrugada es uno de los actores principales de la iconografía Moche y está usualmente acompañado de su asociado, la Iguana. Las escenas sexuales que involucran a Cara Arrugada probablemente incluyen las representaciones más investigadas dentro de la iconografía de las vasijas Moche (Figura 69). Este tema complejo será analizado en sus dimensiones contextuales y míticas. En la primera sección analizaré las escenas como una secuencia narrativa y las separaré en cuatro partes interrelacionadas. A continuación, se explorará la cópula por sus dimensiones míticas y rituales, especialmente a la luz de las posibles relaciones que puedan haber existido entre el Mundo de los Vivos y un Mundo del Más Allá.

Comenzaré el análisis intentando reconstruir el orden de cada parte de esta compleja representación. Estas escenas están pintadas y modeladas en sobrerrelieve alrededor de todo el cuerpo de la vasija, así, para poder estudiarlas como narrativa, es absolutamente necesario determinar el orden de la secuencia. Estudios previos han asignado un origen fantástico a Cara Arrugada y ha sido percibido como un ser mítico o una deidad. A pesar de que el evento relatado puede haber sido enteramente mítico, vale la pena destacar nuevamente que muchas de las actividades complejas representadas en la iconografía pueden también haberse manifestado en los ritos.

Las figuras utilizadas para este análisis han sido divididas en cuatro partes diferentes: A-B-C-D (Figura 69). Sugeriría que cada una de estas

Figura 69

Sobre relieve de ceremonia de cópula entre Cara Arrugada y una mujer. Museo Nacional de Historia Natural, Santiago. Dibujado por Alana Cordy-Collins.



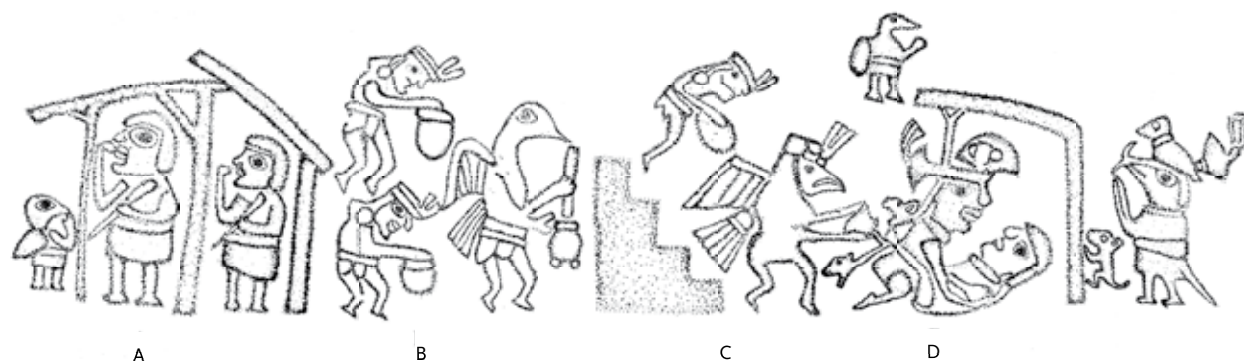
partes es diferente y sucesiva y que tomadas como un todo construirían la narrativa. Partiendo con la parte A, se ve a un ave parada frente a una casa. En la estructura, dos mujeres sujetan un objeto largo en su mano izquierda y se llevan la mano derecha hacia la boca.

La razón para dividir la representación colocada en estas vasijas circulares en diferentes escenas, así como el proponer un orden secuencial de ellas (de la escena A a la escena D), se basa en una serie de elementos que contiene la representación general. En primer lugar, un ave se encuentra presente en todas las escenas. Esta entidad puede constituir una fórmula simbólica que permite vincular las escenas en la forma de una narración o discurso. Si éste es el caso, colocar la casa con las mujeres a la derecha de la escena de copulación podría sugerir que ésta es la última parte de la historia. Mientras que, como lo sugiero, si ubicamos esta escena en el extremo izquierdo, la historia se iniciaría con el encuentro entre las mujeres y el ser-ave. El fijarnos primero en esta casa, tiene que ver con la interacción producida entre las mujeres que están dentro de ella y el ave que se encuentra en su entrada. Como el ave está presente en todas las partes siguientes de la representación, pareciera que ella está recibiendo algo -una información y/o un objeto- de las mujeres.

En la parte B, un ser ave revuelve el contenido de un jarro con un palo. El jarro descansa sobre piedras, posiblemente indicando que el producto está siendo sometido al fuego. A veces el ave está rodeada por seres humanos que mantienen unos jarros tapados (Figuras 69 y 70). Estos hombres y aves portan tocados que generalmente son usados por personas involucradas en actividades marinas. Se recalca la conexión con el mundo del mar por la presencia de un motivo de ola que enmarca la parte inferior de toda la escena. Un diseño similar de ola ha sido identificado en el contexto de otras actividades sexuales (Figuras 6, 27 y 33).

En la parte C de la escena, un ser humano o un ave es visto suspendido sobre una estructura escalerada (Figuras 70, 71 y 72). A pesar de que estos sujetos no son representados de manera consistente sobre la estructura, parece ser que este elemento se utiliza para dar una

Figura 70
Sobre relieve de ceremonia de cópula entre Cara Arrugada y una mujer. The British Museum, London. Dibujado por Donna McClelland.



cierta dirección a la acción y un sentido de cambio entre lo que ocurre a ambos lados de la estructura - escalera.

La cuarta parte (D) es la actividad más importante y el punto culminante de toda la representación. Dentro de una casa con techo inclinado, Cara Arrugada copula con una mujer. A pesar de que los genitales no están visibles, la posición física de la pareja implicaría una cópula vaginal. La Iguana, habitual compañero de Cara Arrugada, junto a un perro están parados al lado derecho de la casa. Ambos aprietan sus manos y miran hacia la pareja. Un gesto de manos similar es realizado por el ave en la parte A. Sugeriría que este gesto representa la sacralidad de determinada actividad. Completando esta escena, un ser ave detrás de la pareja aparentemente sujeta un objeto justo encima de las nalgas de Cara Arrugada. A menudo en la parte inferior de las representaciones (Figuras 71 y 72) aparece un motivo de ola. Una botella con asa-estribo figura también en la casa justo encima de la pareja,

Figura 71
Dibujo estilo Línea Fina de ceremonia de cópula entre Cara Arrugada y una mujer. Colección Ganoza, Trujillo. Dibujado por Donna McClelland.

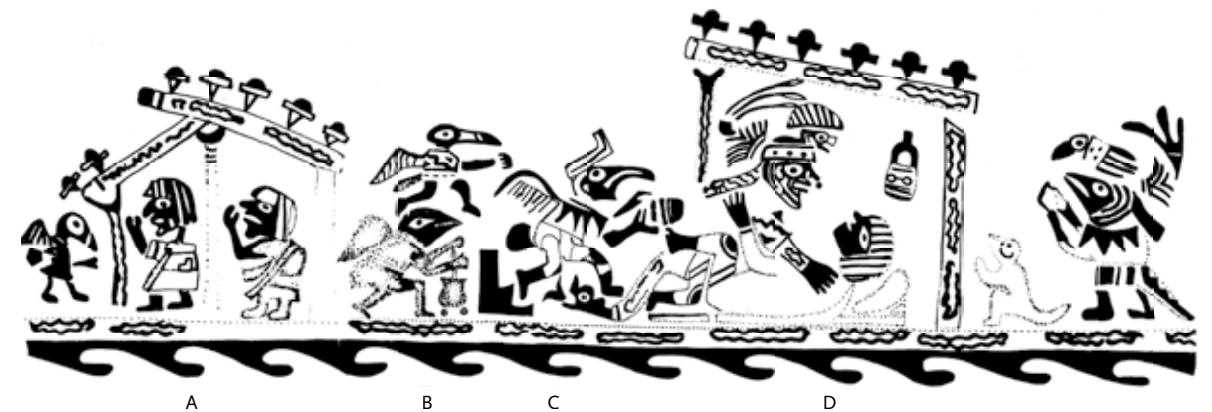
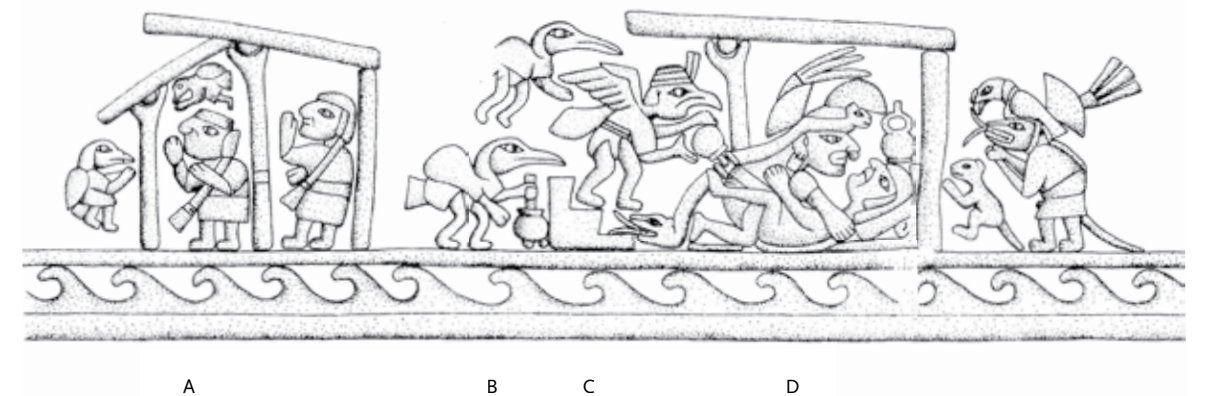


Figura 72
Sobre relieve de ceremonia de cópula entre Cara Arrugada y una mujer. Museo de Arqueología, Antropología e Historia, Universidad Nacional de Trujillo, Trujillo. Dibujado por Jorge Sachún.



mientras que al menos en un caso se representan cabezas y miembros humanos mutilados (Figura 69).

Sobre la base de la figura general de las aves, pareciera ser que todas las especies reconocibles pertenecen al grupo de aves marinas guaneras. El cormorán guanay (*Phalacrocorax bougainvillii*), el piquero peruano (*Sula variegata*) y el pelícano (*Pelecanus thagus*) son los más reconocibles. Su conexión con el mar se refuerza por el motivo ola, los tocados marinos usados por varios personajes y el ser Iguana. La Iguana (*Conolophus subcristatus*) es una especie de lagarto fácilmente reconocible por su cola aserrada. Estos animales semi-acuáticos habitan el litoral y las islas de la costa norte del Perú, donde se alimentan principalmente de algas marinas que obtienen del fondo del mar. La Iguana casi siempre usa un tocado decorado con la efigie de un ave, generalmente el cóndor (*Vultur gryphus*).

Organización e interpretación de la narrativa

Parte A – Instrucción

El punto central en esta escena está en la interacción entre dos mujeres y el ave que está en la entrada. Debido a que los pájaros participarán en todas las partes posteriores de la representación, es probable que el ave reciba de la mujer algún tipo de información u objeto, o ambos. Aunque no puedo descartar por completo la posibilidad que el objeto en las manos de las mujeres puede ser parte de su peinado, el hecho que este elemento normalmente se represente como un objeto recto no conectado a su cabellera, tiende a reforzar la idea que se trata realmente de un palo. Ello sugiere que en la parte inicial el ser ave está recibiendo el palo utilizado para revolver el producto en el jarro en la parte B. No queda claro cuál podría ser el significado del gesto de la mano realizado por las mujeres, sin embargo, estos gestos y la presencia en un caso (Figura 69) de partes de cuerpos humanos mutilados fue la base para la proposición de Donnan (1978: 9) de canibalismo en esta representación.

Parte B – Preparación

En la siguiente acción (parte B), el ser ave prepara un producto con la ayuda de un palo. Está rodeado de personajes que están tapando algún tipo de jarro. Las piedras debajo de la vasija no sólo sirven para darle estabilidad sino que podrían indicar que el producto está sobre el fuego. Es posible que antes de someter la sustancia a un procedimiento de cocción, los ayudantes parados detrás del ave sean quienes preparan la receta.

Parte C – Transferecia

Durante la tercera fase de la narrativa (C), el ser ave o ser humano pasa sobre la estructura- escalera. Este pasaje podría significar que el ayudante está penetrando en un recinto ceremonial para realizar alguna actividad ritual. En algunos casos, el ayudante lleva un tocado normalmente asociado con actividades marinas, tales como la caza de lobos marinos y escenas de embarcaciones (Figura 73) (Benson 1974:110).

Parte D – La Cópula

La cuarta parte (D) representa el evento culminante alrededor del cual se orquesta el resto de la representación. Luego de preparar el producto y enviarlo al lugar del ceremonial, el ser ave muestra lo que parece ser un contenedor de algún tipo, justo al nivel de la parte posterior de la pareja copulando. Si esta compleja escena es organizada en formato de narrativa, es lógico sugerir que esta botella puede contener el líquido preparado en la fase previa (B). Dado el tamaño y el detalle de la representación, no es posible determinar exactamente qué es lo que se está haciendo. Algunos académicos han sugerido que el líquido está siendo vertido encima de la pareja (Benson 1974; Larco 1965) o inyectado en el ano de Cara Arrugada a modo de un enema (Arboleda 1981). En cualquier caso, el verter este líquido sobre la pareja coincide con la cópula, la cual sugiere en gran medida que ambas actividades están relacionadas. En algunos casos, una botella con asa-estribo se observa dentro de la estructura arquitectónica, justo encima de la cabeza de la mujer. Piernas y cabezas mutiladas flotan encima de toda la escena en una de las representaciones. Estos dos motivos actuarían como símbolos que vinculan esta ceremonia con la práctica del sacrificio humano por medio de la presentación de partes corporales y vasijas funerarias.

Figura 73
Dibujo estilo Línea Fina
con caza ritual de leones
marinos. Archivo Moche,
UCLA. Dibujado por Donna
McClelland.



Figura 74
Dibujo estilo Línea Fina
de ceremonia de cópula
entre Cara Arrugada y una
mujer. Archivo Moche,
UCLA. Dibujado por Donna
McClelland.



Cópula, árbol y sacrificio

Finalmente, un dibujo estilo Línea Fina de una vasija de cerámica puede proporcionarnos el resultado final de esta ceremonia de cópula vaginal (Figura 74). En la sección central de la pintura, Cara Arrugada usa un collar elaborado y copula con una mujer que lleva un cintillo con dos cabezas como tocado. Hacia el lado izquierdo de la pareja, Iguana y otro animal antropomorfizado (¿zorro o pequeño felino?) observan la ceremonia con las manos apretadas. Dos seres cormoranes enfrentados se sientan justo encima de ellos. Completando este lado de la escena se vislumbran tres semillas de una planta del género *Nectandra*, una vasija y una botella con asa-estribo justo encima de la cabeza de la mujer y de la pequeña planta tipo helecho. Sin embargo, la característica principal es un árbol imponente que literalmente crece desde la parte posterior de la pareja. En el árbol se ven siete monos que recolectan el fruto *ulluchu* en una pequeña bolsa amarrada a sus espaldas. El *ulluchu* es un fruto asociado principalmente con ritos de sacrificio, especialmente con la recolección e intercambio de sangre humana. Desafortunadamente, esta planta está escasamente estudiada y no se puede precisar qué papel jugó en dichas prácticas. Hacia el lado derecho de la cópula, cuatro individuos reciben estos *ulluchus* y tocan con palos objetos aún no identificados.

La escena de la Figura 75 se refiere también a la cópula de Cara Arrugada. Como en la escena precedente, un árbol poblado de monos que recogen *ulluchus* crece desde la pareja, mientras Cara Arrugada apunta hacia una planta en crecimiento, una botella con asa-estribo y un arco en forma de serpiente bicéfala. Hacia la izquierda un amputado con cara mutilada se apoya sobre sus brazos y rodillas y presencia la escena. Justo bajo esta figura, otra persona mutilada sostiene un jarro. A la derecha, un grupo de tres personas, dos hombres y una mujer se dirigen hacia la pareja. Cada uno carga una pequeña botella en sus manos. Los hombres usan tocados marinos. El primero lleva una bolsa que cuelga de su espalda, mientras que el segundo tiene una cabeza humana. Finalmente, la mujer carga a un mono en su espalda. Ella va acompañada por una llama cargada con un costal. Es difícil confirmar con exactitud cómo se conecta esta escena con la previa (Figura 74), sin embargo, pareciera ser que el crecimiento de plantas, los elementos funerarios y de sacrificio formaran parte de la historia.

Figura 75
Sobre relieve con ceremonia
de cópula entre Cara Arrugada
y una mujer. Museo Larco,
Lima-Perú. Dibujado por
Percy Fiestas. (ML004359)



Estas dos escenas de gran complejidad abren una gama de asociaciones con otros temas de la iconografía. En primera instancia, pareciera que esta escena está relacionada con el crecimiento de plantas y se puede sugerir con un cierto grado de certeza que el derramamiento de líquido sobre la espalda de la pareja que se describió anteriormente, y quizás el de la cópula misma, pueden haber promovido el crecimiento de este árbol gigantesco. En ese sentido, vale la pena mencionar que las aves marinas son consistentemente representadas en todas las escenas y son las que vierten el líquido sobre la pareja. Este rol podría, en parte, estar relacionado al hecho que estas aves marinas producen guano, uno de los fertilizantes más efectivos del antiguo Perú.

En segundo lugar, la presencia de los monos recolectando *ulluchus* y de los cuatro ayudantes en el lado derecho de la cópula indica una asociación entre esta escena y los ritos de sacrificio. Ya se había sospechado este aspecto debido a la escena de la cópula que exhibe cabezas humanas y partes corporales inferiores (Figura 69).

La relación íntima entre el tema de cópula y sacrificio humano se expresa claramente por medio de una vasija que representa a Cara Arrugada copulando con una mujer (Figura 76). El peinado de ésta es típico de aquel exhibido en la captura de prisioneros y víctimas de sacrificio (Benson 1972; Donnan 2001, 2003). El comparar a esta mujer con víctimas de sacrificio se basa en que Cara Arrugada la sujeta firmemente de su pelo, lo cual refleja un signo seguro de captura (Donnan 1978: 151). En su espalda lleva una bolsa similar a la de los monos y a la de los cuatro individuos al lado derecho de la escena previa.

Esta información parece indicar que las asociaciones entre Cara Arrugada, la cópula vaginal, la muerte y el sacrificio marcan una relación entre el crecimiento de plantas, la fertilidad femenina y el sacrificio de sangre.

Figura 76
Cópula entre una mujer y
Cara Arrugada. (Dos vistas).
Museo Larco, Lima-Perú.
(ML-004364)

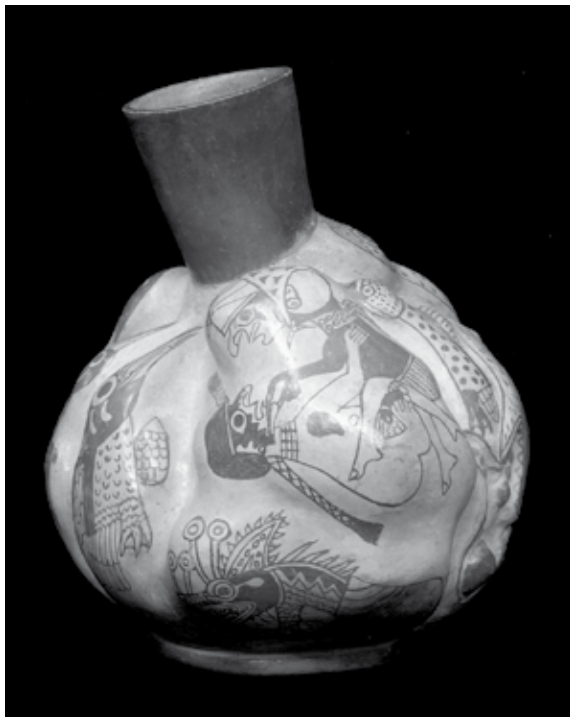


Víctimas de sacrificio

Sobre la siguiente vasija está representado un encuentro entre un hombre y una mujer (Figuras 77 y 78), aunque observando los genitales de ambos es evidente que no representan una cópula vaginal. ¿Es ésta una representación que precede al acto sexual como tal? Una observación más de cerca, deja en claro que este hombre posee una variedad de elementos que se asocian frecuentemente con los sujetos de las llamadas vasijas-retrato, tales como turbante para la cabeza y las orejeras, los cuales interpretamos como símbolos de prisioneros. Otros indicadores pueden también asociarse a la guerra ritual y al sacrificio, incluyendo la forma en que están representados los genitales masculinos y la cuerda alrededor a su cuello. A menudo estas representaciones se muestran no sólo en escenas de captura, sino también en el contexto del sacrificio, donde aparecen los órganos sexuales separados del resto del cuerpo. Por ejemplo, en la parte inferior del dibujo de sacrificio y mutilación (Figura 39), se pinta lo que parece ser un pene separado entremedio del par de protagonistas. En base al vestuario ritual del hombre, se puede sugerir entonces que la escena no se refiere a la cópula de un hombre con una mujer, sino más bien al encuentro entre una mujer y una potencial víctima de sacrificio. Más allá de los atributos del hombre, una variedad de otros elementos ya mencionados también sustentan esta propuesta, como son el de hacer visible el corazón de la mujer, el asirla de la parte inferior de la mandíbula y la ilustración completa de los genitales masculinos.

Figura 77
Botella en forma de tubérculo con dibujo estilo Línea Fina de encuentro entre hombre y mujer. Museo Nacional de Antropología, Arqueología e Historia, Lima. (c-02921)

Figura 78
Dibujo estilo Línea Fina de encuentro entre una mujer y una eventual víctima de sacrificio (Detalle de Figura 77). Museo Nacional de Antropología, Arqueología e Historia, Lima. Dibujado por Donna McClelland.



La mujer es casi idéntica a aquella representada con Cara Arrugada, tiene pintura facial y el mismo collar (Figura 74). Como se mencionó anteriormente, el gesto de sujetar la mandíbula es también realizado por hombres que frecuentemente sostienen la mandíbula de su pareja (Figura 8). La mandíbula inferior también juega un papel importante en ritos de sacrificio. En el sitio de sacrificio de Huaca de la Luna (Plaza 3A) se observó la remoción de la mandíbula en una serie de víctimas, las que fueron luego colocadas en posiciones muy específicas (Bourget 2001a).

En el encuentro entre las víctimas eventuales de sacrificio y la mujer, la conexión con el infra-mundo se hace aún más fuerte, porque la pareja ha sido pintada en el jarro en forma de un tubérculo (Figura 77). Adicionalmente, un ser sobrenatural monstruoso figura debajo de la pareja, compuesto por la cabeza de un zorro, las antenas de un caracol terrestre y el caparazón de un *Strombus*, una especie de caracol marino. En la escena de la Figura 67, el zorro-*Strombus* esta situado justo encima de la Iguana, mientras que el sacerdote con colmillos se encuentra en el proceso de ofrecerle el *Strombus* a un individuo con colmillos que está sentado dentro de un edificio. Una botella con asa-estribo se ubica justo frente a él. Esta vasija-retrato de cabeza reconfirma el vínculo entre la guerra ritual, el sacrificio humano, los ritos funerarios y el ofrecimiento de conchas de *Strombus*.

Víctimas de sacrificio y cópula vaginal

La siguiente vasija es quizás la más extraordinaria debido a que ilustra una cópula vaginal entre un hombre y una mujer (Figuras 79 y 80). Sin embargo, una inspección más cercana revela que ésta no representa un mero acto sexual entre un hombre y una mujer, debido a que mientras se realiza el acto, la mujer se ve literalmente desgarrando la cara de su compañero. La parte derecha de la cara está intacta con el ojo claramente delineado, mientras que en el lado izquierdo, justo por encima de la mano de la mujer se ve la cuenca vacía del ojo sugiriendo, incluso después de la remoción de la piel de la cara, que este individuo es tuerto y muy probablemente una víctima de sacrificio. Debido a la naturaleza misma del sacrificio, la víctima pertenecería tanto al Mundo de los Vivos como al Mundo del Más Allá. El acto de sacrificio crearía la transición entre estos dos mundos. En la etapa transitoria previa al sacrificio, un tuerto realiza una cópula anal (Figura 20). Los lóbulos de su oreja perforados indican que usó orejeras, lo que significaría que es un guerrero capturado, un tuerto y una víctima de sacrificio. Esta escena entonces reitera la compleja relación que pudo existir entre el sacrificio y el género femenino.

Figura 79
Cópula vaginal entre una
mujer y una víctima de
sacrificio. (Dos vistas).
Museo Nacional de
Antropología, Arqueología
e Historia, Lima. Fotografiada
por C. B. Donnan.



Figura 80
Detalle de la figura 79.

Resumen

Si comparamos los cuatro sujetos que aparecen en la cópula vaginal mencionada previamente con el resto de las representaciones, se pueden deducir dos importantes propuestas asociadas a las representaciones sexuales. Por una parte, las cópulas vaginales son realizadas por actores estrechamente asociados al sacrificio y a la vida del Más Allá, especialmente Cara Arrugada y la víctima del sacrificio. Por otra parte, la inmensa mayoría de los sujetos asociados con las otras representaciones sexuales, tales como cópula anal, masturbación, sexo oral y la presentación de genitales desproporcionados provienen del mundo de los vivos y del mundo de los muertos: seres humanos, individuos con caras mutiladas, seres cadavéricos y una víctima eventual de sacrificio. Esta dicotomía doble entre el tipo de acciones y la naturaleza de quienes las realizan, sugiere que las escenas sexuales que no muestran penetraciones vaginales están estrechamente asociadas al Mundo de los Vivos y al Mundo de los Muertos, mientras que las cópulas vaginales están exclusivamente vinculadas al Mundo del Más Allá.

Por ello, propondría la hipótesis que los actos sexuales eran intelectual y simbólicamente vinculados al principio general de inversión ritualística del orden y que la inversión se daba normalmente durante ritos funerarios o de sacrificio. Por medio de la presencia de ofrendas, como son las vasijas de cerámica, platos de metal o textiles, esta conexión con la muerte y con ritos funerarios está claramente marcada en varias escenas de actividad sexual.

Muchos hombres involucrados en las representaciones sexuales donde no hay penetración vaginal, poseen atributos de individuos reflejados en la tradición de las vasijas-retrato. Los atributos más distintivos incluyen turbantes y orejeras. Se podría argumentar que la tradición de vasijas-retrato está vinculada a la narrativa guerrera y al sacrificio eventual de los combatientes vencidos, pues: “El resultado más sorprendente de la investigación fue quizás el descubrimiento que algunos de los individuos reflejados en las vasijas-retratos de cabeza eran guerreros que participaban en el combate y que eventualmente eran capturados y sacrificados ritualmente” (Donnan 2003: 113). Por lo tanto, parecería ser que la mayoría de los seres humanos representados en escenas que no son de cópula vaginal pertenecen a este tipo de individuos y podrían, por lo tanto, estar asociados con la guerra ritualizada y el sacrificio eventual de los guerreros derrotados.

Sexo, Muerte y Fertilidad

En este capítulo la relación entre el amplio Tema de las Relaciones Sexuales y el Tema del Entierro será investigado en una variedad de representaciones con ambas escenas en una misma vasija y dentro de la misma narrativa. Estas escenas nos permitirán incursionar en los complejos problemas que encierra un mito puesto en acción a través del rito. En otras palabras, ¿es posible discernir lo que sería una representación mítica de lo que pudo haber representado un auténtico ritual realizado por parte de seres vivos? Esto ciertamente no es un aspecto fácil de investigar.

Como se demostró en el capítulo anterior, las escenas de actividad sexual son comunes en las vasijas y la parafernalia funeraria en general. La proximidad simbólica de las actividades sexuales y de la muerte se ve fortalecida aun más por un sinnúmero de escenas que muestran a mujeres asociadas con seres cadavéricos y sujetos ambiguos que sólo pueden ser identificados como muertos-vivos. Así, es probable que antes de ser enterradas con los difuntos, las vasijas fueran vistas por los deudos y utilizadas durante momentos claves de los ritos funerarios.

Los ritos funerarios son uno de los momentos más críticos para que una sociedad exprese sus valores y creencias. En este sentido, concuerdo enteramente con Rappaport cuando dice que: "...el contrato social, la moralidad, el concepto de lo sacro, la noción de lo divino, e incluso el paradigma de creación son intrínsecos a la estructura ritual" (1979: 174). Debido al hecho que numerosos aspectos rituales tales como el discurso, la canción, el baile, los gestos y los actos, etc., no dejan testimonios en la memoria arqueológica, esta sección será levemente más especulativa, pero brindará la base conceptual necesaria para realizar un cierto tipo de paleoetnografía de los ritos funerarios Moche.

La escena ilustrada en la Figura 81 nos permitirá demostrar no sólo la transición que se da entre el Mundo de los Vivos y el Mundo de los Muertos, sino que también el pasaje al mundo del Más Allá. Desde esta perspectiva, la tumba podría ser vista, no tanto como el lugar final de

descanso de los difuntos, sino como un conducto hacia otra dimensión. El viajero incorpóreo es equipado con bienes funerarios para asegurar su transición y garantizar su arribo –en el caso de un sacerdote Moche o de un individuo de alto rango, como aquellos representados en el Tema de Presentación (Figura 5)– al Mundo del Más Allá.

En el contexto de este análisis, sugiero que la ilustración representa este pasaje y la relación entre ciertos tipos de actividad sexual con ritos funerarios y con el concepto más amplio de sacrificio. En la parte superior de este dibujo (Figura 81) existen dos tipos de animales nocturnos y del infra-mundo: el búho (A) y el murciélago (B). En este mismo nivel, también se representa un flautista con una cara mutilada (C) y una escena de cópula anal (D). Esto confirmaría la hipótesis que los actos sexuales están asociados a ritos funerarios. Es interesante que el turbante del hombre indique que sería una eventual víctima de sacrificio. El viajero o difunto viaja entre dos niveles (E). Al mismo tiempo parece que un par de esqueletos tratan de evitar que llegue a la superficie, mientras que otro par lo retiene en el fondo. En el registro más bajo, hay una serie de elementos asociados con funerales: dos individuos muertos en sus cámaras funerarias o ataúdes (F), un grupo de cerámicas (G), un amputado transportado en una llama (H), una llama sacrificada (I), una procesión de seres cadavéricos (J) y dos músicos tocando flautas de pan (K).

Figura 81
Sobre relieve de cópula anal
y ritual funerario. Archivo
Moche, UCLA. Dibujado por
Donna McClelland.

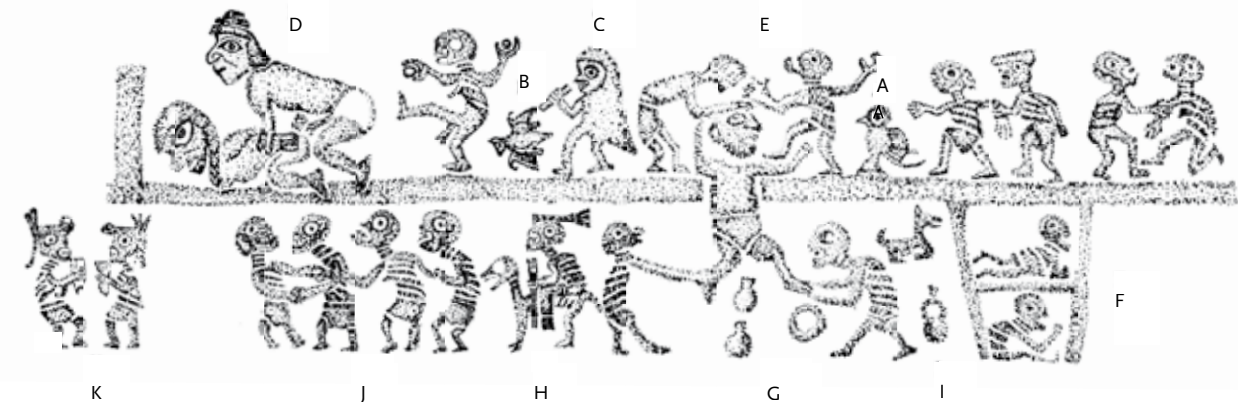
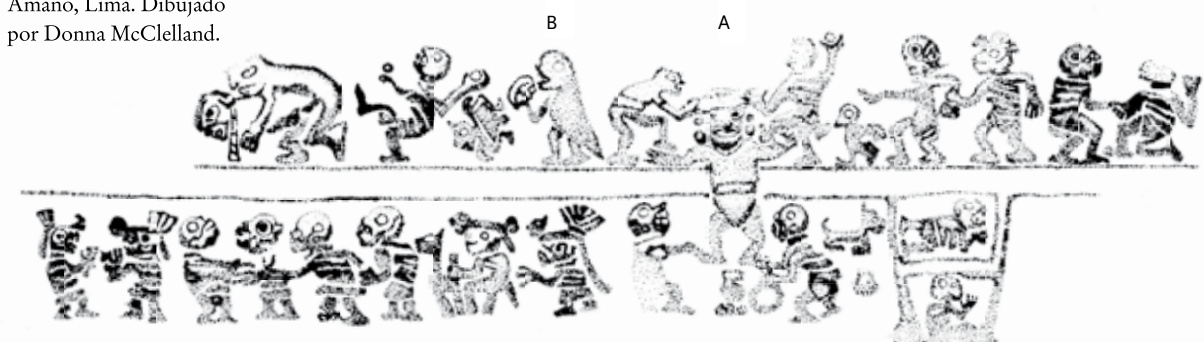


Figura 82
Sobre relieve de cópula anal
y ritual funerario. Museo
Amano, Lima. Dibujado
por Donna McClelland.



Otra ilustración (Figura 82) refleja la misma escena con pocos cambios, indicando el rango de variación permitido en un dibujo. El individuo transitando entre dos niveles es ahora dibujado de frente (A). Parecería ser que el individuo mutilado a la izquierda no toca la flauta como en el caso anterior, sino que toca una trompeta de concha (B).

Contrario a la opinión de Hocquenghem (1989), quien propone que esta escena representa el pasaje de los muertos del Mundo de los Vivos (en la parte alta) al Mundo de los Muertos (en la parte baja), yo sugeriría que podría representar un pasaje de transición que sigue a la muerte. La esencia del difunto pasa entre el Mundo de los Muertos al Mundo del Más Allá. Tres elementos parecen sostener esta propuesta: la cópula anal, que se realiza por individuos mutilados y cadavéricos, la presencia de animales del Mundo del Más Allá – el búho y el murciélago – y los

Figura 83
Persona tratando escapar
de un personaje cadavérico a
través de la pared de la vasija.
Museo Larco, Lima-Perú.
(MLOO2281)



seres cadavéricos representados igualmente en dos niveles. Es por ello que existe la posibilidad de que la tumba sea percibida como transitoria y, por inversión, que los muertos estén en realidad surgiendo a la superficie con cierta dificultad en este otro Mundo.

La transición de la muerte a la otra vida, desde la parte baja a la parte alta, también puede haber sido expresada en un cuenco extraordinario (Figura 83). Dentro de esta vasija existe un ser cadavérico que sujeta firmemente las piernas de una persona que trata de liberarse de su puño – el puño de la muerte. El ser humano ha sido modelado con la parte inferior de su cuerpo dentro de la vasija, apareciendo la otra mitad fuera de ella. La pared de la vasija, en este caso reemplaza la separación evidente que establece la escena en sobre relieve previa (Figuras 81 y 82). El cruce entre ambos niveles está, por lo demás, repleto de dificultades. No sólo la persona está sujeta por sus pies (Figura 81) sino que también es amenazada por el cadáver a su derecha que sujeta una piedra en su mano en la Figura 82.

Podría ser que el artista hubiera intentado representar en la misma escena la historia completa incluyendo al mismo tiempo los componentes míticos y los rituales. En este caso, el difunto podría ser el individuo que practica cópula anal a la mujer bajo la amenaza y el escrutinio del cadáver. Este cadáver también sujeta piedras en sus manos para asegurarse y marcar el aspecto ritualizado y de sacrificio de esta actividad sexual. El lanzamiento de piedras normalmente se asocia con actividades de sacrificio (Figura 39) y los actos sexuales como los aquí mostrados seguramente formaban parte de los ritos funerarios y del proceso de duelo. Las vasijas de ofrenda funeraria, a menudo representadas junto a las actividades sexuales, podrían ser una indicación adicional de que estas actividades ocurrieron más o menos al mismo tiempo que el entierro.

Si aceptáramos la hipótesis de que ciertos seres con atributos sobrenaturales son en su mayoría responsables de la fertilidad, sugiero que los hombres transmitirían por medio del contexto de entierro escenas de fertilidad invertida para establecer una relación dualista a través de ellos. Estos actos invertidos de fertilidad están a menudo íntimamente asociados a seres humanos, que en su mayoría son víctimas de sacrificio e individuos de transición que simbolizarían la inversión necesaria y transformación entre la muerte y el Más Allá, o entre la fertilidad invertida y la fertilidad. Del mismo modo, los muertos y los sacrificados pasan de la vida a la muerte y luego, por transformación, a otra forma de vida en el Más Allá. Esta transición o pasaje entre la vida y la muerte y esta inversión o transformación de la muerte en fertilidad en el Más Allá, habrían permitido una respuesta al enigma de la muerte y la confirmación de la continuidad de la existencia luego de esta última barrera.

La relación dispar entre los vivos y los seres con atributos sobrenaturales, haría necesaria una serie de obligaciones funerarias y de sacrificio. Por ejemplo, la botella con asa-estribo de la Figura 84, representa a una pareja participando de un acto sexual y forzando a la persona que lleva las ofrendas funerarias a caminar frente a ellos. Se mueve bajo la amenaza de una piedra por parte del hombre y es empujado hacia adelante por una pala sostenida por la mujer. El filo ancho en la punta del palo posiblemente indique un implemento de excavación. La pala podría también simbolizar la excavación de una cámara funeraria.

La Figura 85 demuestra que los ritos de masturbación, como el de cópula, están estrechamente asociados a los ritos funerarios como un rito de inversión. En este caso, el acto de masturbación parece ser

integral a los ritos funerarios al igual que el transporte de las ofrendas funerarias. Como mencioné recién, el palo podría indicar la necesidad de excavar la tumba de un difunto al final de la procesión. La herramienta incluso se sostiene al revés, quizás para marcar una vez más los conceptos necesarios de inversión.

Nos recuerda este mismo concepto un modelado de otra botella con asa-estribo (Figura 85). Sin embargo esta vez, tanto el hombre como el cargador de las ofrendas están representados como seres cadavéricos. En estos dos ejemplos, es difícil determinar exactamente la identidad del hombre que sostiene la piedra. Por ejemplo, ¿se trata del difunto que busca su viaje al otro mundo? De ser así, sería comprensible que un ser humano o un ser cadavérico fueran ilustrados realizando la misma actividad. La misma continuidad conceptual ha sido vista



Figura 84
Pareja en acto sexual
(masturbación) que obliga a
un tercero a llevar ofrendas.
(Dos vistas). Foto con
la gentil autorización de
Trustees of the British
Museum, London.



Figura 85
Pareja en acto sexual
(masturbación) que obliga
a un tercero a llevar ofrendas.
Ambos hombres están
esqueletizados. Museo Larco,
Lima-Perú. (ML-004332).

en escenas de transporte de ofrendas funerarias, donde humanos y seres cadavéricos son virtualmente intercambiables (Figura 86).

En la cultura Moche, la importancia social de los difuntos tuvo un impacto en la calidad de los bienes funerarios, pero no en la naturaleza básica del ritual que debía ser realizado (Donnan 1995). Esto confirma que el rito funerario fue más que una simple expresión de respeto otorgado al difunto, constituyó más bien un rito realizado de una manera muy precisa por toda la comunidad, ya que la muerte de un individuo finalizaba con el viaje de su alma al Mundo del Más Allá. En base a los datos presentados aquí es posible sostener que ciertos ritos de sacrificio y sexuales fueron un componente privativo de los rituales funerarios de las personas de mayor rango en la sociedad Moche, actores claves en la reproducción simbólica de la fertilidad necesaria para una sociedad agrícola que se desarrolló en el medio del desierto.

Figura 86
Hombre portando ofrendas
funerarias. Colección Hernán
y Milly Miranda, Trujillo.



Referencias Bibliográficas

ALVA, W. y C. DONNAN 1993
Royal Tombs of Sipán. Fowler
Museum of Cultural History,
University of California,
Los Angeles.

ARBOLEDA, M. 1981
Representaciones artísticas
de actividades homoeróticas
en la cerámica Moche.
Boletín de Lima 16-17-18:98-107,
Lima.

ARSENAULT, D. 1987
*Le phénomène de la mort et les
activités de l'âme dans l'au-delà
chez les Mochicas, une culture
péruvienne du premier millénaire
après J.-C.* Mémoire de Maitrise
en Anthropologie, Université
de Montréal, Montréal.

BENSON, E.
1972
The Mochica: A Culture of Peru.
Praeger, London.

1974
A Man and a Feline in Mochica
Art. *Studies in Pre-Columbian Art
and Archaeology* 14, Dumbarton
Oaks Research Library and
Collections, Washington, D.C.

1975
Death-Associated Figures on
Mochica Pottery.
En *Death and the Afterlife in Pre-
Columbian America*, pp:105-144.
E. Benson (Ed.). Dumbarton Oaks
Research Library and Collections,
Washington, D.C.

BOURGET, S.
2001 A
A Rituals of Sacrifice: Its
Practice at Huaca de la Luna
and its Representation in Moche
Iconography. En *Moche Art and
Archaeology in Ancient Peru*,
pp:89-109. J. Pillsbury (Ed.).
National Gallery of Art y Yale
University Press.

2001 B
Children and Ancestors: Ritual
Practices at the Moche Site of
Huaca de la Luna, North Coast
of Peru. En *Ritual Sacrifice in
Ancient Peru: New Discoveries
and Interpretations*, pp:93-118.
E. Benson y A. Cook (Eds.).
University of Texas Press, Austin.

DOBKIN DE RIOS, M. 1984
*Hallucinogens: Cross-Cultural
Perspectives*. University of New
Mexico Press, Albuquerque.

DONNAN, C.
1978
*Moche Art of Peru: Pre-Columbian
Symbolic Communication*.
Museum of Cultural History,
University of California,
Los Angeles.

1982
Dance in Moche Art.
Nawpa Pacha 20:97-120.

1995
Moche Funerary Practice.
En *Tombs for the Livings: Andean
Mortuary Practices*. pp: 111-159.
Tom Dillehay (Ed.). Dumbarton
Oaks Research Library and
Collection. Washington D.C.

2001
Moche Ceramic Portraits. En
*Moche Art and Archaeology
in Ancient Peru*, pp:111-139. J.
Pillsbury (Ed.). National Gallery
of Art y Yale University Press.

2003
Tumbas con entierros en miniatura:
Un nuevo tipo funerario Moche. En
Moche: Hacia el final del milenio,
pp: 43-78. En *Actas del Segundo
Coloquio sobre la Cultura Moche*,
Trujillo, agosto de 1999. S. Uceda
y E. Mujica (Eds.). Universidad
Nacional de Trujillo y Pontificia
Universidad Católica del Perú.

GEBHARD, P.
1970
Sexual Motifs in Prehistoric
Peruvian Ceramics. En *Studies
in Erotic Art*. pp: 109-144 T. Bowie
and C. Christenson (Eds.), Basic
Books, New York.

HOCQUENGHEM, A. M. 1979
Rapports entre les morts et les
vivants dans la cosmovision
mochica. *Objets et Mondes* 19:
85-95.

1989
Iconografía Mochica. Fondo
Editorial de la Pontificia
Universidad Católica del Perú,
Lima.

KAUFFMANN DOIG, F. 1978
*Comportamiento sexual en el
antiguo Perú*. Kompaktos G.S.
Surquillo, Lima.

LARCO HOYLE, R. 1965
*Checán: Essay on Erotic Elements
in Peruvian Art*. Nagel, Ginebra.

MILLIAIRE, J. 2002
*Moche Burial Patterns: An
Investigation into Prehispanic
Social Structure*. BAR International
Series 1066, Oxford.

RAPPAPORT, ROY A. 1979
Ecology, Meaning, and Religion.
North Atlantic Books, Berkeley.

Acerca del Autor

Steve Bourget, antropólogo, PhD. de la Universidad de Monreal (1994), estudia arqueología e iconografía Moche. Entre 1995 y 1998 efectuó investigaciones en la Huaca de la Luna, el sitio emblemático de la cultura Moche, que llevan al descubrimiento de un sitio de sacrificios colectivos asociados a entierros de personajes de alto estatus. Los resultados de este estudio traen nuevas perspectivas al estudio de las dimensiones sociales y simbólicas del paisaje, de la naturaleza de la religión Moche y su iconografía relacionada, que han servido para reportajes en programas de difusión a través de la televisión y revistas.

En 2004, el Dr. Bourget inicia un nuevo proyecto en la Huaca del Pueblo, uno de los sitios ceremoniales y administrativos más importantes del valle de Zaña, activo entre los siglos I y VIII D.C, cuyo objetivo principal es el estudio del desarrollo político y cultural de la sociedad Moche al norte de la Pampa de Paijan. Steve Bourget es profesor asociado de la cátedra de Historia del Arte en la Universidad de Texas, Austin.

Publicaciones recientes del Dr. Bourget:	<i>Sex, Death and Sacrifice in Moche Religion and Visual Culture.</i> University of Texas Press, Austin. 2006	Children and Ancestors: Ritual Practices at the Moche Site of Huaca de la Luna, North Coast of Peru. En <i>Ritual Sacrifice in Ancient Peru: New Discoveries and Interpretations</i> . Editado por E. P. Benson and A. Cook. University of Texas Press, Texas. 2001
	Who Were the Priests, the Warriors and the Prisoners? A Peculiar Problem of Identity in Moche Culture and Iconography, North Coast of Peru. En <i>Us and Them: Archaeology and Ethnicity in the Andes</i> . Cotsen Institute of Archaeology, Los Angeles. 2005	Rituals of Sacrifice: Its Practice at Huaca de la Luna and Its Representation in Moche Iconography. En <i>Moche Art and Archaeology</i> . Editado por J. Pillsbury. Studies in the History of Art. Center for Advanced Study in the Visual Arts: 88-109. National Gallery of Art, Washington. 2001
	But is it Art? The Complex Roles of Images in Moche Culture, an Ancient Andean Society of the Peruvian North Coast. En <i>Proceedings of the Conference: The Anthropologies of Art</i> . Clark Studies in the Visual Arts. Clark Art Institute. 2004	

Sex, Death and Fertility in Moche Religion

Steve Bourget

The Moche inhabited what is now the Peruvian North Coast between the first and the eighth centuries of our common era. Today we now know that this ancient Andean society, perhaps the first one to attain the level of social complexity of a state, constructed cities with elaborate monumental edifices, specialized centers for the production of textiles, metal and ceramics, sectors for the elite and for the commoners and numerous cemeteries.

These people, following a long tradition of irrigation engineering, diverted the flow of rivers into canals and reclaimed arable land from the arid coast. They developed a subsistence economy based on the agriculture of maize, beans, chili peppers, squash, cotton, and a host of other plants of lesser importance. They also very successfully exploited nearby marine and freshwater resources, such as crustacean, mollusks, and fish; raised ducks and guinea pigs for food; and used domesticated animals, such as dogs and llamas. In addition, wild game, such as deer and sea lions, were hunted and other natural resources like land snails and wild plant food were collected.

They possessed neither a writing system nor a clearly defined market economy; however, they actively participated in long-distance exchange relations for the import of luxury goods seemingly crucial for their craft activities, sumptuary regalia, and rituals. The goods imported probably included *lapis lazuli* from the south; *Strombus*, *Conus* and *Spondylus* seashells from the warm seas to the north around the gulf of Guayaquil; and from the Amazonian lowlands, parrot feathers, certain plants and seeds.

Moche visual culture

Today, the Moche’s striking iconography is viewed as a portal to their way of life, their customs, and their religious beliefs. This perception has probably more to do with the degree of realism of their beautifully painted and modeled ceramic vessels than with the very nature of the representations.

The main objectives of this essay are to explore concepts related to death, fertility, liminality and afterlife, and funerary rituals in Moche iconography. In order to do so, I will concentrate mostly on two broad subjects: the sexual representations and some of the scenes seemingly related to funerary rituals. In addition, I will include a number of representations pertaining to other domains such as sacrificial rituals and maritime subjects, which will be systematically related to the former.

Ideological context

Before proceeding with the analysis, two broad and overarching concepts must be discussed, as they will provide the conceptual framework for the whole undertaking. The first one approaches the concept of symbolic duality. The second assesses the validity, if not the existence, of a tripartite framework of Moche religion referring to Life, Death and Ancestor. These three terms, often labeled as the “World of the Living,” the “World of the Dead” and the “World of the Ancestors” have frequently been used, almost interchangeably, to describe certain scenes of the iconography. I will begin with the concept of duality and then proceed onto the idea of a tripartite system.

A Dualist System

Symbolic duality is a pervasive system in Moche religion. It has been detected in ritual performances – funerary and sacrificial – in the iconography as well as in the architecture. It appears that this project in dualism encompasses everything that is meaningful in their symbolic system and may be useful in order to define the important dichotomy between life and death. I will review the existence of this concept in funerary and sacrificial contexts as well as in monumental architecture.

Symbolic duality is one of the first basic structures that came to light during the excavations of high-ranking burials at Sipán (Alva and Donnan 1993), especially with the intentional pairing of almost identical gold and silver objects. The golden objects were consistently placed to the right side of the main individual, whereas the objects in silver were located on its left side. Furthermore, it appears that the numerous attendants found in Tombs 1 and 2 displayed the same propensity to

dualist principles as they were consistently placed in opposite fashion on either side of the main individual.

At Huaca de la Luna, the dualist project seems to go much further than just funerary assemblages. It appears to encompass the whole ritual program including the buildings, the murals, the burials and the sacrificial site. Concerning the murals, symbolic duality is first expressed by the representations on the external face of the Huaca and those inside the building. Those depicted on the outside, which were public in nature as they could have been seen by the people living in the urban sector adjacent to the building, are covered with the actors of ritual warfare and animal subjects from the mountain or the terrestrial world. Those inside the temple, which are situated in a clearly more private setting and could only have been scrutinized by those authorized to enter the area, portray exclusively subjects from the bottom of the sea or river mouths.

Duality principles are further expressed in burials and the sacrificial site recently found behind the main platform. In tombs, duality is usually represented by the pairing of vessels and in the sacrificial site by the pairing of human bodies (Bourget 2001B:114). Among the ceramic offerings found in the same funerary context there was also an intriguing portrait vessel (figure 1). It depicts the head of a man with his nose and lips excised. This form of mutilation is not rare, and numerous individuals appear like this in the iconography. They are usually depicted riding a llama, sitting in front of a building or, more rarely, performing sexual acts. This type of facial mutilation transformed the visage of a living being into that of a skull, a sort of authentic living-dead.

This interplay between life and death is often represented through ambiguity between a monkey and a human skeleton or skull. For example, the frontal view of the figure (figure 2) appears to represent a skeletal individual holding a panpipe. Yet upon closer inspection the left side of the sculpture shows a very peculiar shoulder blade articulation along with the tail of a monkey. Thus, a double duality occurs between life and death and between a monkey and a human. In a portrait vessel, the double-play between human and animal and between life and death is expressed with the face bearing at the same time human, monkey-like

and skull-like features (figure 3). A similar type of tension resulting from the transition between two states may have been created with another portrait vessel showing a one-eyed person (figure 4). In this case, vision in one eye and blindness in the other would also express the dualist concept of life and death. This symbolism is also conveyed by individuals covering one of their eyes with one hand.

Each one of these “transitional types” – mutilated face, skeletal face and one-eyed man – plays a role in the sexual theme: the living-dead, the monkey-skeleton, and the one-eyed person. Therein, this theme may have also been closely related to some form of transition or life cycle phase. As a research hypothesis, it can be suggested that in Moche iconography, a transitory stage exists between life and death that seems to have been expressed by a number of symbolic devices – dualist subjects or transitional beings – such as the living-dead, the monkey-man, and the one-eyed person.

A Tripartite Organization?

The existence of a tripartite system of Moche iconography and religion, entailing a world of the living, a world of the dead and a world of mythical ancestors – this last one peopled by beings with anthropomorphic and zoomorphic attributes – has already been proposed (Arsenault 1987:157; Benson 1975:140; Hocquenghem 1979:94). Yet separating Moche iconography into three discrete and different units such as Life–Death–Ancestors presents no easy task. Complex representations, such as the Presentation Theme for example (figure 5), will often contain what appear to be humans acting alongside beings with supernatural attributes, and similar activities can be performed by subjects that may have existed in any one of the three “worlds.”

It seems certain that an attempt to create a rigid and complete separation between these three possible universes and the subjects associated with them may not be a very productive approach. This does not mean that a separate realm such as the world of the ancestors or beliefs in the afterlife did not exist. On the contrary, some high-ranking individuals may have been perceived as originating from this region, thus blurring these ascribed boundaries. Donnan has also stated that

a clear distinction cannot easily be established between the living and the skeletal beings and that, in some cases, the groups perform activities separately or together: “But do the death figures belong exclusively to a supernatural realm? The iconographic evidence suggests that they do not; there are many erotic scenes with death figures juxtaposed to and interacting with normal human figures” (1982:102). In order for high-ranking individuals to personify living ancestors or special beings with zoomorphic attributes there must have existed relations of continuity and contiguity between these three conceptually different regions. In some cases, the three states of human beings (alive–dead–ancestral) would be part of a certain continuum.

The term “World of the Ancestors” poses a problem, as it does not only refer to a metaphysical place but also to a specific form of belief. Although some form of ancestor worship seems to have been widespread in the Andes, both in the recent past and at the time of Spanish contact, such a specific belief cannot be confidently demonstrated for the Moche at the moment. I will thus use the imperfect term “Afterlife” to designate the belief in a certain form of life after death. Furthermore, the concept of a journey toward a certain destination after death seems to have constituted an integral part of this belief system. The term “Afterworld” will designate such a place.

Perhaps one part of the difficulty of separating these aspects into discrete units may reside in the very nature of this iconography. The world of the living as we understand it does not seem to be represented as such unless it connects to the profoundly religious and ritual aspects of Moche society. Everyday activities are totally absent from the iconography, and only highly ritualized activities such as warfare, sacrifice, funerary rituals and the like are depicted (Benson 1972:89; Donnan 1978:174).

In any case, it can be said that there exists in Moche iconography four great subject types: The first one consists of humans and animals treated in a natural form. They are usually rendered without any additional attributes. Fully domesticated animals such as the dog, the llama and the guinea pig are never anthropomorphized. The second one contains subjects that I have

labeled as “transitional”: the mutilated face (or living-dead,) the monkey-skeleton, the one-eyed man, and the skeletal beings. They perform a fairly specific number of activities such as attending a coffin, carrying funerary offerings, playing music and dancing. As we shall see later on, they are also prominently involved in sexual activities.

The third type is represented by animals, plants and objects, all with anthropomorphic attributes. They are usually involved in a vast array of activities including ritual warfare, sacrifice, ritual running, badminton game, etc. A number of animals are part of this group such as fox, feline, deer, bat, rodent, lizard, owl, duck, hummingbird, hawk, scorpion, centipede, spider, etc.

Finally, the fourth type accounts for most of the individuals possessing fangs in their mouth, snake-fox belts and other seemingly supernatural attributes. These comprise the most important subjects of the iconography. They are centrally involved in the most elaborate rituals such as the Presentation Theme, the Mountain Sacrificial Ritual and the Burial Theme. Subjects of the third type are usually associated with the activities performed by the individuals with fangs, but the former usually appear in a subservient position.

The separation between the third and the fourth type is not completely exclusive since individuals with fangs often possess zoomorphic, inorganic or vegetal attributes and, likewise, anthropomorphized animals such as the owl impersonator shown earlier (figure 5 B) may possess fangs.

These four types can be regrouped into three clusters of beings: Natural Beings (human and animals); Transitional Beings; Beings with Supernatural Attributes. As I mentioned earlier, these are not mutually exclusive categories. When they interact, humans are usually involved in battles or are the subjects of sacrifice under the guidance or supervision of a being with supernatural attributes. Thus, there exists a distinct hierarchy between these types, with humans and transitional beings being subordinate to beings with supernatural attributes.

The transitional beings seem to be especially associated with scenes and activities relating to funerary rituals and, to a lesser extent, to sacrificial performances. Consequently, I will use the still

arbitrary categories of World of the Living, World of the Dead and the Afterworld while, at the same time, acknowledging substantial fluidity between the three distinctions. In fact, it is the very mapping of this fluidity that will constitute the main concern of this study.

Sexual representations

I will begin this essay with the representations depicting sexual acts and explore their multiple and complex relations with death, sacrifice, fertility, and the all-encompassing concept of the afterlife.

Among the themes represented in Moche iconography, there exists a surprising repertory of vessels representing sexual acts, with scenes portraying from acts in solitary to various combinations of sexual relations between humans, skeletal subjects, animals, and what appear to be beings with supernatural attributes. Scenes of vaginal copulation are extremely rare, whereas the vast majority of representations depict acts of sodomy, masturbation, and fellatio as well as presentations of disproportionate female and male genitalia.

Apart from one example, there seems to be an almost complete dichotomy between sexual acts and strictly non-vaginal copulations, and vaginal copulations. In the first type, the individuals involved are usually humans, skeletal individuals or others displaying facial mutilations. In the second type, which is mainly represented by one specific scene of vaginal copulation, the male usually possesses supernatural attributes such as fangs in his mouth and snake belts with fox heads – a being that a number of scholars have denominated Wrinkle Face. He is surrounded by anthropomorphized birds and his companion, Iguana. Other cases included in this category depict animals and a sacrificial victim copulating with women. Consequently, this discrepancy between the types of actors and the types of actions will have to be considered in the overall analysis of this theme.

The vast majority of these ritual vessels have been found in funerary contexts. Since funerary ritual is a culturally and symbolically complex activity, we have to consider, in the first instance, whether these scenes could be related to funerary beliefs regarding death itself – as a concept or even an entity – to its liminal aspects, to beliefs in an afterlife, etc.

This does not mean that some of these vessels were not used in other contexts, such as libation rituals; however, I would argue that regardless of any previous utilization and because of their final and definitive destination, the scenes and themes represented on these vessels must be symbolically and cognitively related with this specific context.

I will attempt to demonstrate that the scenes that do not represent a vaginal copulation could be related to a concept of ritual inversion. As a research hypothesis, I suggest that the vast majority of the scenes represent inverted scenes of fertility related to beliefs concerning death and the passage into the afterlife. This concept of inverted fertility does not mean anti-fertility. It must be understood in the global notion of duality, which was touched on earlier.

Thus, in continuity with this first hypothesis, the scenes that depict vaginal copulations with a distinct group of actors, not represented in the previous group aforementioned, would have been associated with the afterlife. Again it must be stressed that the separation between these two categories is not based on the type of actions being performed as such, but by the type of actors performing these actions. Moche attitudes toward sex and reproduction cannot be known archaeologically.

In order of importance, I will progress through the scenes of anal copulation, masturbation, fellatio, libation vessels, animals and, finally, vaginal copulation.

Sodomy

Scenes of anal copulations are the most popular type of this outstanding corpus. One of the most frequent positions is the female resting on her belly and the male behind her, standing up or with his legs slightly bent (figure 6). He often holds firmly the buttocks or shoulders of his partner. The second position is the woman on her side and the man maintaining the same position as before (figure 7). Thirdly, both individuals are depicted resting on their sides (figure 8). Fourthly, the couple appears in a sitting position with the male behind the woman (figure 9). Fifthly, the woman rests on her back with the male standing over her (figure 10). Finally, the man is lying on his back with the female sitting on top of him (figure 11).

When the genitals are visible, which is frequent, the artists have made clear with minute detail that the sexual act consists of an anal copulation. In fact, no anatomical elements have been spared to represent very precisely the exact nature of the sexual act, and the female genitalia, including the labia and the clitoris, are often clearly delineated (figure 12).

Although the gesture is not systematically carried out, the male frequently holds the chin of his partner (figure 8). The holding of the lower jaw is also represented in a scene involving an eventual sacrificial victim (figures 13 and 14). Thus, this representation must convey more complex symbolic meanings, which will be explored in some detail later.

The base of the jars depicting sodomy is also frequently decorated with a series of alternating cream and ocher horizontal bands (figure 12) that often appear in other sexual scenes or on the sides of stepped platforms. As proposed by Elizabeth Benson (1972:138), this design could indeed symbolize the form of a Moche temple. Thus, if these bands were meant to represent a monumental structure, their appearance with sexual scenes would emphasize the highly symbolic nature of the sexual act. In the following case (figure 15), the relation with this symbol is even more clearly stated as a double step motif has been painted just underneath the couple. This motif may represent a double stairway usually found in low relief on pots in the form of a building.

Some of the elements accompanying the sexual representations, such as vessel depictions, tied rectangular copper objects, and mats that frequently feature a reclining woman, are often found associated with Moche funerary paraphernalia (figure 16).

In scenes depicting sodomy, it is common to see a child lying by a couple or being breast-fed during the sexual act (figure 17). Some scholars have seen in these representations a form of birth control in order to guarantee to the new-born baby the milk necessary for survival (Dobkin de Rios 1984; Gebhard 1970; Kauffmann Doig 1978). Yet the whole theme of sexual representations and two further scenes of sodomy contradict this interpretation. Indeed, in some cases, the male sodomite has been replaced by actors who are closely associated with funerary and sacrificial

symbolism, such as an individual whose nose and lips have been removed (figure 18), a skeletal being (figure 19), or a one-eyed man who is missing his tubular ear ornaments – a possible sign that he was captured for eventual sacrifice (figure 20).

Consequently, in the scenes of anal copulation, the transitional beings that have been mentioned are directly involved. The close involvement of women with skeletal beings and with these specially marked individuals seems to reinforce the roles played by women, or the feminine gender, in relation to death, sacrifice and funerary rituals.

Masturbation

Male masturbation is the second most important sexual act in this peculiar iconographic corpus (figure 21). As noted previously by Larco (1965), the faces of the women often have what appears to be an impassive or even a choleric expression. Sometimes, as in this scene of fellatio (figure 22), the woman even displays an expression of disgust and seems to try to withdraw herself from the sexual act. It may be that these facial expressions are meant to deny the existence of any sexual pleasure and to emphasize the ritual dimension. The forcing of the woman to perform the sexual act is even more apparent in scenes of fellatio as we shall see further on.

Women are also represented masturbating skeletal beings, and in some scenes, this is associated with funerary offerings (figure 23). Skeletons masturbating alone often wear a peculiar cape with a cross symbol (figure 24), which was often worn by women. Therefore, it may be that in this context the capes serve to indicate the feminine gender. In numerous examples, women are prominently associated with skeletal beings that sometime hold panpipes (figure 25), or with a transitional figure that possesses monkey-like and skeletal attributes (figure 26).

The main difference between masturbation scenes and the scenes of anal copulation is not only the greater prominence of skeletal males in the former, but the number of women also shown in skeletal stages (figures 27 and 28). In general, these kinds of scenes seem to bring together the main elements forming part of a funerary ritual: the feminine gender, funerary offering, music and sexual activity (figure 29).

In the Masturbation Theme, symbolic duality appears to have been expressed in at least two different ways. In the first instance, the couple is often painted in two contrasting colors. The woman is always rendered in red and her skeletal partner in white (figures 23 and 26). As a research hypothesis, I suggest that these contrasting colors – red and white – represent respectively the fundamental concepts of life and death. As such, they must have been systematically used in other media, such as murals, to convey what may appear to be the most basic principle of Moche iconography and religion. This is probably the reason why in scenes where the woman is also seen as a skeleton, her body is also white (figures 27, 28 and 29). Thus, the red capes worn by skeletal males would not only reinforce the association with the feminine gender, but also with the dualist concept of life: red cape, and death; white corpse (figures 23, 22 and 31). On the right side of the following representation (figure 30), a woman painted in red masturbates a central figure playing the flute. The musician is a skeleton painted in white and wearing a short red cape and an elaborate headdress. To his right side stands an individual with a skeletal face rendered in white. Color symbolism even extends to the genital areas of skeletal people where the extremities of their penises are consistently painted red (figures 23, 29 and 31). In this way, the source of vitality is represented with the color of life.

In most scenes involving a woman and a skeletal male, the female is situated to the left of her partner. This could support the idea that left and right may have been part of the duality principles of Moche symbolism. This organizational principle is beautifully expressed in the burials at Sipán with the gold objects located on the right side of the main individual, and the silver ones placed mostly on his left side (Alva and Donnan 1993:223).

The musician (figure 30) displays clearly the system of color symbolism. He has a cadaverous white face with sunken eyes and plays the flute with no lips. He wears a red cape. A woman in red caresses his penis – the extremity of which is painted red. This fine example demonstrates the inherent complexity of Moche iconography and a system of what I would call embedded metaphors. This means that once the multiple meanings of certain basic elements such as the cape are understood, it is possible to decode much more

thoroughly a given scene. In short, a skeletal being masturbating but also wearing a cape carries exactly the same meaning as that of a woman masturbating a skeletal being. I will return to the concept of embedded metaphor later as I suspect it represents one of the main techniques to encapsulate numerous complex meanings and symbols in a single scene.

Fellatio

As mentioned in the previous section, it would appear that the majority of the fellatio scenes represent the man forcing the woman into performing the act (figure 32), which has two variations. The first one is the couple resting on their sides, facing each other, with the man maintaining or pushing the head of his partner towards his erect penis (figure 33). The second position portrays the male individual sitting on a sort of rectangular seat with his partner seated on the ground just in front of him (figure 34). This seated position on a raised dais or throne, and the step design painted on the two bottles, would reinforce the ritual nature of the sexual act. A man standing during the sexual act is rather uncommon (figure 22).

In the fellatio scene on a ceramic piece (figure 35), the man gives a slight smile and executes a fist gesture with his left hand. This gesture is probably one of the most symbolically charged hand signs of Moche iconography (figure 36). The hand gesture is consistently performed by ritual runners (figure 37), captives led by victorious warriors (figure 38), and by victims being sacrificed (figure 39). The fist gesture is also executed by individual A of the Presentation Theme during the exchange of the sacrificial cup (figure 40). While the gesticular language of Moche iconography has yet to be studied, it allows us to reiterate once more the close relationship that may have existed between the sexual scenes and the wide-ranging concepts of ritual warfare and human sacrifice.

The scene represented on a bottle (figure 41) unites a number of important aspects, especially the relations existing between funerary rituals, human sacrifice and sexual activities. On the summit of the modeled chamber a male individual is sitting on a throne as he forces a woman to grant him fellatio. In addition to the seat, an elaborate headdress and earpools mark the relatively high status of

this individual. His smiling face is almost a cross between a human skull and the face of a monkey. Painted on the bottle, two rituals are performed on each side of a row of three jars. Each ritual takes place in a special house. The first one, situated on the left side of the bottle, involves two emaciated individuals exchanging a cup, while the other, to the right, represents a similarly emaciated couple. Although the second pair is not fully engaged, the general position of the couple is consistent with an act of anal copulation. In this case it would appear that a relation is being established between sexual scenes and an activity usually related to human sacrifice. The exchange of cups in the iconography is first and foremost associated with the taking and ritual use of human blood, such as in the Presentation Theme (figure 40). In the present context, it cannot be demonstrated that human blood is being exchanged. It may also represent a libation context.

One additional aspect concerning the bottle discussed above (figure 41) is that it may represent on the same piece two sexual activities: fellatio and anal copulation. This clearly demonstrates that the grouping of sexual scenes as a global theme of investigation is not just an arbitrary choice dictated solely by the preoccupations or interests of the analyst. The Moche themselves acknowledged a relationship by creating this bottle. Likewise, as we shall see later on, the connection between certain sexual activities and funerary contexts is not only marked by the involvement of skeletal figures in numerous scenes, but by the intentional depiction of an anal copulation taking place alongside a burial activity.

Phallic Libation Vessels

What are termed phallic libation vessels represent the third subject in order of importance. They are oftentimes the representation a male individual endowed with an enormous phallus. It can be a man standing up or sitting on a throne, or a skeletal being (figures 42, 43 and 44). The liquid has to be poured in via the head of the subject; however, if one attempted to drink or pour from the head or the headdress, one would be sprinkled through the holes around the rim of the vessel. Therefore, it is obligatory to pour or to drink from the hole in the phallus. These cases then join together the idea of the seminal fluid and the fellatio ritual.

Fellatio scenes and male libation vessels must be cognitively related. The erection exhibited by the skeletal being in figure 44 is also displayed by numerous skeletons of the iconography, as if to indicate that they maintained a certain vitality after their death (figures 24 and 29). Certain physiological reasons, such as post-mortem erections, may explain these beliefs and the presence of erect penises on skeletal beings. Given the importance the Moche attributed to funerary rituals and sacrificial practices, there remains little doubt that they would have had the opportunity to observe such erections. For a society apparently so interested in the continuation of life after death, an indubitable sign such as a post-mortem erection must have been perceived as the definitive proof that life goes on after the passage of the Grim Reaper. Thus these post-mortem erections would represent a tangible demonstration of the fertility provided perhaps by the beings with supernatural attributes, even after death.

Vaginal Libation Vessels

The feminine gender is also represented in the form of libation vessels (figure 45). It is quite possible that these vessels could have served to contain certain liquids. In some cases, the vagina leads to a double cavity inside the chamber of the vessel (figures 46 and 47). If one pours liquid into the vessel's vagina, it disappears completely inside the body of the woman. Consequently, if one attempts to drink or pour from this type of vessel, the liquid will reappear from the body of the woman through the vagina. The relation between these libation vessels and the preceding ones showing oversized male genitalia is further reinforced by the fact that the woman inside the bowl in figure 46 is performing the fist gesture with both hands. This, of course, is similar to the hand signal made by the male seen in figure 43. Therefore, it seems possible that the meaning of these vessels is closely associated with that of the fellatio activity and the males displaying big penises. In this case, these pieces would be specifically related to the concept of fertility associated with the feminine gender.

Anthropomorphic Male Genitals

Anthropomorphized male genitals emphasize the symbolic relations that seem to exist between the head and the penis. In some cases, the head of the penis literally takes the form of the human head (figures 48 and 49). In the first example, the testicles are modeled directly onto the chamber, and what appears to be a vagina with pubic hair has been painted all around the penis (figure 48). In both examples, these penis-heads possess tubular ear ornaments and have a hand touching their nose. The clue for understanding this gesture may rest with the representations of ritual warfare. In numerous scenes of this activity, the captured warriors are portrayed with nosebleeds (figure 50). In these instances, the victims systematically bring their hands close to their noses. This ritual bleeding would have been part of the ritual sequence (Donnan 2003:114). As all the representations of penises in the iconography show evidence of circumcision (figure 51), it might not be too far-fetched to suggest that the shedding of blood during a circumcision ritual might have been perceived as a sacrificial act. This hypothesis is further reinforced by these anthropomorphized penises wearing the tubular ear ornaments of warriors (figures 48 and 49). These ear ornaments are specific to a special group of male individuals, and their removal from a defeated warrior is an additional sign of capture and eventual sacrifice.

In other cases, the penis is completely anthropomorphized. In the first example (figure 52), the sexual organ takes the form of a man with a wrinkled face in a kneeling position. In this case the knees have been formed in the shape of the testicles. The next example is almost identical to the preceding one, but this time the wrinkled man is in a sitting position and the testicles are modeled on his lower back, just underneath the stirrup spout (figure 53). Thus, the frontal part depicts an old man with both hands clasped, whereas the dorsal part represents a penis.

In the first large section of sexual scenes, it became apparent that, apart from a few exceptions, there exists a very specific set of actors involved in these actions. The vast majority of the activities explored so far, along with the depictions of oversized genitals, occur with human beings, mutilated individuals, eventual sacrificial victims, skeletal beings and monkey-like figures.

Animal Copulation

The copulation of certain animal species seems to be situated, symbolically perhaps, between the scenes of inverted fertility just described and the vaginal copulations to be discussed later on. The key players of most scenes of inverted fertility are the women. Yet in the present scenes involving only animals, women are notable by their absence. The following two examples may help to bridge the apparent gap between these two types of scenes – those involving solely human beings or solely animals.

The first example (figure 54) is the only one that we are aware of representing a woman associated with an animal outside the scenes of vaginal copulation. Due to lack of anatomical detail, it is impossible to ascertain clearly what type of relationship is entertained between the woman and this marine bird, the Peruvian Booby (*Sula variegata*). Nevertheless, the position is absolutely consistent with scenes of masturbation usually involving women with emaciated individuals or with a simian face (figure 26).

The second example, a stirrup spout bottle, is perhaps the most extraordinary depiction of an anal copulation (figure 55). It is possible that this subject, half female and half mammal, is in some respects similar to the subjects that morph together monkey features with living human or skeletal features. These two representations would seem to demonstrate that the scenes of copulation involving only animals could be regrouped with the global theme of sexual scenes explored so far. It would also indicate that these scenes have to be understood within the globalizing concept of fertility. In this animal section, I will review three main subjects: the toad-feline, the rodent, and the llama.

Toad-feline

Batrachians do not play an elaborate role in the iconography. They are rarely represented in a natural form, and generally sport feline ears. The body of the toad-feline is often covered with plants, usually maize stalks on the front legs, chili (*Capsicum sp.*) and yucca plant (*Manihot esculanta*) on its back (figure 56). In some other cases the toad-feline may also be covered with lima beans (*Phaseolus lunatus*) and land snails (*Scutalus sp.*) (figure 57). This may indicate a metaphorical association between vegetal growth, humidity

and the reproduction of Batrachia (figure 58). The following depiction of copulating toads links together ideas regarding the inside of the earth and duality by representing the toads in the shape of tubers (figure 59). The colors of the toads are consistent with the rule of white on red, with the toad on top painted in white and her partner underneath covered by a red slip. In other cases still, the connection of toad with the animals and beings of the afterworld is marked by the addition of fangs in their mouths (figure 60).

Thus, when the sun-dried earth starts to receive the first rains of the humid season, the toads emerge from their underground burrows, and with them come humidity and agricultural fertility. The abundance of the developing crops can be evaluated by the reproductive success of the toads since both are intimately related to the availability of water.

Rodent

Copulating rodents (*Oryzomys sp.*) and toads adopt the same position that couples assume during anal intercourse, with the male mounting the female from the back and holding her with his paws (figure 61), the natural position for most mammals. But the ritual importance of this position and its relation with the human one may be marked by the fact that some of the animal representations are shown copulating on top of a structure (figure 62). This has been noted earlier with certain sexual scenes with human beings, and once more it marks the highly symbolic and religious aspect of this activity.

Rodents represent probably the most dangerous pest for pre-industrial agriculture. Excellent conditions for crops favor rodents as well by providing them with an ample supply of food and water. The reproductive cycle of rodents is very rapid, and it is clearly represented by this pair of rodents surrounded by ten small rodents, their offspring probably, painted on the floor of the circular structure (figure 62). A small population of rodents at the beginning of the agricultural season could thus literally, physically and metaphorically, outgrow the crops and destroy everything long before harvest time. In that regard, the female is frequently represented holding a grain or a peanut during copulation (figure 63).

These latter two plants have not been chosen at random as chili peppers and peanuts are symbolically important. As mentioned, the chili is

frequently depicted on the bodies of toads, whereas the peanut is often transformed into a human or skeletal being playing a musical instrument (panpipes, flute) or with the head simply resting on a potato (figure 64). These crops, together with potatoes, camote (sweet potato) and yucca – tubers that grow underground – may have been perceived as possessing some uncanny associations with death and ideas regarding the inside of the earth and the underworld. This connection with the inside of the earth is not unique to these plants as some of the most important animals of this system of representation, such as bats, foxes, burrowing owls, snakes and, of course, rodents, also dwell inside the ground or in anfractuosités during most of the day. The connection between tubers and some form of inverted fertility is further emphasized by a representation of a woman masturbating a skeletal man, where the cape covering the couple takes the form of a tuber (figure 65).

It may seem paradoxical that those entities that provide for the fertility of plants and humans should also facilitate the reproduction of pests, such as the rodents. There even seems to be a corollary: the better the crop and the agricultural season, the better will be the reproductive success of rodents. This duality between fertility and infertility (brought about by the destruction of crops by rodents) – or between life and death – is also shown by representing a white rodent – death and male – copulating with a red rodent – life and female (figure 61). In a similar fashion to that of the wave design, the white color is almost always on top and the red underneath.

Llama

The llama (*Llama glama*) is the third animal subject of this section. In copulation scenes, the pair often adopts the same position as human couples or rodents with the anterior legs of the male holding the shoulders of his partner (figure 66). The example illustrated here is painted ocher and cream in a checkerboard fashion. In the same fashion as the rodents and the toads mentioned earlier, this might be a device to recall the concept of symbolic duality with the use of alternating colors.

This animal does not play an active role in the iconography and, like the dog, is never anthropomorphized. Nevertheless, it fulfills important functions as a sacrificial animal, and as

a carrier of ritual objects and symbolically marked individuals (figures 67 and 68). For example, not only are they represented in funerary scenes, but camelid body parts have consistently been found in funerary contexts, such as in the tombs of high-ranking individuals at Sipán, Huaca de la Cruz and San José de Moro (Millaire 2002:129).

Vaginal Copulations between Wrinkle Face and a Human Female

As I mentioned earlier, most sexual scenes in Moche iconography present acts of sodomy, masturbation and fellatio. The participants are predominately human beings, sometimes appearing as skeletal beings, mutilated individuals or eventual sacrificial victims. From what we know today, vaginal copulation is represented only on some twenty vessels, in low relief. Two of them allude to animals – a vampire bat and a fox – and all but one of the rest include a fanged being known as Wrinkle Face, who usually possesses a belt with the head of a snake-fox.

Wrinkle Face is one of the main actors of the iconography, and he is usually depicted with his associate, Iguana. The sexual scenes involving Wrinkle Face are probably the most studied representations of Moche ceramic iconography (figure 69). This complex theme will be investigated in its contextual and mythical dimensions. In the first section, I will analyze the scenes as a narrative sequence, and separate them into four interrelated parts. Following this, the copulation will be explored for its mythical and rituals dimensions, especially in the light of the possible relations that may have existed between a world of the living and an afterworld.

I will commence the analysis by attempting to reconstruct the order of each part of this complex representation. These scenes are painted and etched all around the body of a vessel so, in order to consider a given scene as a narrative, it is absolutely critical to determine the order of the sequence. Earlier studies have assigned a fantastic origin to Wrinkle Face, who is generally perceived as a mythical being or a deity. Although this event may have been entirely mythical, it is worth noting anew that many complex activities represented in the iconography may also have comported with some ritual aspects.

The four figures used for this analysis have been divided into four distinct parts: A-B-C-D (figure 69). I would suggest as a research hypothesis that each of these parts is distinct and successive and that, taken as a whole, they would constitute a narrative. Beginning with part A, a bird is seen standing in front of a house. In the structure, two women hold a long object in their left hand and have their right hand at the level of their mouth.

The reason for dividing the representation on these circular vessels into different scenes, as well as to propose a sequential order for them (from scene A to scene D), is based on a series of elements contained by the general representation. First of all, a bird being is present in the all of the scenes. This entity may represent a symbolic formula that allows linking all of the scenes together in the form of a narration. If this is the case, then placing the house with the women on the right side of the copulation scene would suggest that this is the last moment and conclusion of the story. Whereas if, as I suggest, we place this scene on the far left side, the story would commence with the encounter between the women and the bird being. Our focusing first on this house has to do with the interaction between the two women and the bird standing at the entrance. Since birds will be involved in all the subsequent parts of the representation, it is likely that the bird is receiving from the women some information or an item, or both.

In part B, a bird being is shown stirring something in a jar with a stick. The jar rests on three stones (of which only two are visible) possibly indicating that the product is being submitted to fire. The bird is sometimes surrounded by human beings attending jars with lids on (figures 69 and 70). These men and the birds wear a specific headdress consistently associated with people in marine activities. The connection with the world of the sea is emphasized with the presence of a wave motif framing the lower part of the whole scene. A similar wave design has been noted in the context of other sexual activities (figures 6, 27 and 33).

In part C of the scene, a bird (or in one case a human) is seen hovering above a step structure (figures 70, 71 and 72). Although these subjects are not consistently represented over the structure, it does seem that this element is used to convey a certain direction to the action and a sense of change

between what takes place on one side of the step structure and what happens on the other.

The fourth part (D) is the most important activity and the climax of the whole representation. Inside a house with a slanting roof, Wrinkle Face copulates with a woman. Although the genitals are not visible, the physical position of the pair implies a vaginal copulation. Iguana, Wrinkle Face's usual companion, is standing with a dog on the right side of the house. They are both looking towards the couple while holding their hands or paws clasped together. A similar hand gesture is performed by the bird in part A. I would suggest that this hand gesture is depicted to mark the sacredness of a given activity. Completing this part, a bird being is standing behind the couple and is seemingly holding an object just above the buttocks of Wrinkle Face. Often depicted on the lower part of the representations (figures 70 and 71) is a wave motif encircling the vessel. A stirrup spout bottle usually appears in the house just above the couple, and severed heads and limbs are represented in at least one scene (figure 69).

On the basis of the general form of the birds, it would appear that all the recognizable species belong to the guano group. The guanay cormorant (*Phalacrocorax bougainvillii*), the Peruvian Booby (*Sula variegata*), and the pelican (*Pelecanus thagus*) are the most recognizable. Their connection with the sea is further paralleled by the wave motif, the marine headdresses worn by a number of attendants, and the Iguana being. The iguana (*Conolophus subcristannus*) is a species of lizard easily recognizable by its serrated tail. These semi-aquatic animals live along the shore and islands of Peru's northern coast where they feed mostly on marine algae taken from the seafloor. Iguana being almost always wears a headdress decorated with the effigy of a bird, usually an Andean condor (*Vultur gryphus*).

Organization and Interpretation of the Narrative

Part A: Instruction

As mentioned earlier, this scene focuses on the interaction between the two women and the bird standing at the entrance, with the bird most likely receiving from the women some type of information or an item, or both, which it will make use of later on. Although I cannot completely reject

the possibility that the object in the hands of the women may be part of their hairstyle, the fact that this element is usually depicted as a straight object not connected to their hair tends to reinforce the idea that it is really a stick. This suggests that, in the first part, the bird being is receiving the stick used to stir the product in the jar in part B. It is not clear to me what the meaning is of the hand gesture performed by the women; however, these hand gestures and the presence in one case (figure 69) of body parts of mutilated human bodies was the basis for the suggestion by Donnan (1978:9) of cannibalism within this scene.

Part B: Preparation

In the following action of part B, the bird being prepares a product with the help of a stick. He is surrounded by people attending to other types of jars with lids. The stones underneath the vessel not only provide stability to the jar but may also indicate that the product sat over a fire. It is possible that before submitting the substance to a cooking procedure, attendants standing behind the bird being are actually preparing the recipe.

Part C: Transfer

During the third stage of the narrative (C), a bird being or a human passes over the step structure. This passage may signify that the attendant is penetrating a ceremonial precinct in order to perform a ritual activity. In some cases, the attendant wears the headdress usually associated with marine activities, such as the ritual hunt of sea lions and boat scenes (figure 73) (Benson 1974:110).

Part D: Copulation

The fourth stage (D) constitutes the culminating event around which the rest of the representation is orchestrated. After the preparation of the product and its transport into the ceremonial arena, the bird being displays what appears to be a container of some sort just at the level of the back area of the copulating pair. If this complex scene is organized in a narrative format, it is logical to suggest that this bottle may contain the liquid prepared in the preceding phase (B). Given the size and the detailing of the representation, it is not possible to determine exactly what is being done. Some scholars have suggested that the liquid is being

poured onto the couple (Benson 1974; Larco 1965) or injected into the anus of the male as an enema (Arboleda 1981). In either case, the pouring of liquid on the couple coincides with the copulation, which strongly suggests that both activities are related and cognitively refer to a common concept. In some scenes a stirrup spout bottle is placed inside the structure just above the woman's head. Severed legs and heads float above the whole scene in one of the representations. These two motifs act as signifiers tying this ceremony to the practice of human sacrifice by the presentation of body parts and to funerary rituals by the display of funerary vessels.

Copulation, Tree and Sacrifice

Finally, a fine-line painting may be providing us with the outcome of this vaginal copulation ceremony (figure 74). In the central section of the painting, Wrinkle Face, wearing an elaborate necklace, copulates with a woman wearing a bicephalous arch as a headband. To the left side of the couple, Iguana and another anthropomorphic animal (fox or small feline?) observe the ceremony with their hands clasped. Just above this pair, two cormorant beings are seated facing each other. Completing this side of the scene are three seeds of a plant of the genus *Nectandra*, a flaring bowl, a stirrup spout bottle just above the head of the woman, and a small fern-like plant. The main feature though is an imposing tree literally growing from the back of the couple. In the tree, seven monkeys are collecting *ulluchus* in small bags tied to their backs. The *ulluchu* is a fruit associated mainly with sacrificial rituals, especially with the collection and exchange of human blood. Unfortunately, because still little is known about this fruit, its role in such practices remains elusive. To the right side of the copulation, four individuals are receiving these *ulluchus* and touching as yet unidentified objects with sticks.

The scene of figure 75 refers also to the copulation of Wrinkle Face. As in the preceding scene, a gigantic tree peopled by monkeys collecting *ulluchus* is growing out of the couple. Wrinkle Face points toward a growing plant, a stirrup spout bottle and an arc in the form of a bicephalous snake. To the left, an amputee with a mutilated face is on his arms and knees and is witnessing the scene. Just in front of him, another mutilated person

is attending a jar. To the right, a group of three persons, two males and a female, are advancing toward the couple. They all carry a small bottle in their hands. The males wear marine headdresses. The first one has a bag dangling from his back, whereas the second one has a human head. Finally, the woman is carrying a monkey on her back. She is accompanied by a llama laden with a back pack. It is difficult to ascertain exactly how this scene is connected with the previous one (figure 74). Nevertheless, it would appear that the growth of plants and the funerary and sacrificial elements constitute an important part of the story.

These two complex scenes open up a vast array of associations with other themes of the iconography. In the first instance, it would seem that this scene is related to the growth of plants, and it can be suggested with a certain degree of confidence that the throwing of liquid on the back of the couples described earlier, and perhaps the copulation itself, may have promoted the growth of this gigantic tree. In that regard, it is worth noting that marine birds are consistently represented in all these scenes and are the ones throwing liquid at the couple. This role may, in part, be related to the fact that these marine birds produce guano, one of the most effective fertilizers used in ancient Peru.

Secondly, the presence of monkeys collecting *ulluchus* and the four attendants on the right hand side of the copulation indicates an association between this scene and sacrificial rituals. This aspect had already been suspected because of the copulation scene displaying human heads and lower limbs (figure 69).

The intimate relationship between this copulation theme and human sacrifice is clearly expressed by a vessel representing Wrinkle Face copulating with a woman who has a tuft of hair projecting from her forehead (figure 76). This hairstyle is typically associated with captured prisoners and sacrificial victims (Benson 1972; Donnan 2001, 2003). Equating this woman with sacrificial victims may not be a stretch of the imagination since in this copulation act, Wrinkle Face is displayed firmly grasping her hair, a sure sign of capture (figure 76) (Donnan 1978:151). On her back she carries a bag similar to that associated with monkeys and with the four individuals at the right side of the previous copulation scene.

This information seems to indicate that the relationships between Wrinkle Face, vaginal copulation, death and sacrifice signify an association between the growth of plants, female fertility and blood sacrifice.

Sacrificial Victims

The next fine-line painting depicts a close encounter between a human male and female (figures 77 and 78). It does not consist of a vaginal penetration as the genital organs of both the female and the male are clearly depicted. Is this a representation preceding the sexual act as such? Upon closer inspection, it becomes clear that this male individual possesses a number of elements consistently associated with the portrait vessel subjects, such as the head cloth and the tubular ear ornaments, which can be interpreted as prisoner symbols. Other indicators may also relate to ritual warfare and sacrifice, such as the depiction of the male genitals and the rope around the neck. These are often portrayed not only in scenes of capture, but also in sacrificial contexts where sexual organs are depicted alone, detached from the rest of the body. For example, a detached penis is painted in between the pair of protagonist in the lower register of this depiction of sacrifice and dismemberment (figure 38). Thus, on the basis of the ritual attire of the man, it can be suggested that this scene does not refer to the copulation of a man with a woman, but rather the encounter between a woman and a potential sacrificial victim. Apart from the attributes of the male partner, a number of elements mentioned previously further support this suggestion: the display of her heart, the taking of the lower jaw and the complete depiction of the male genitals.

The female is almost identical to the one represented with Wrinkle Face. She also has a facial painting and the same necklace (figure 74). As mentioned earlier, the gesture toward a jaw is also performed in sexual scenes by males, who frequently hold the jaw of their partner (figure 8). The lower jaw also plays an important role in sacrificial rituals. The removal of the jaw from a number of victims was noted at the Huaca de la Luna sacrificial site (Plaza 3A). Some of these jaws were then placed in very specific positions (Bourget 2001a).

In the encounter between the eventual sacrificial victim and the woman, the connection with the underworld is further reinforced by the fact that the couple has been painted on a jar in the shape of a tuber (figure 77). In addition, underneath the couple is a supernatural monster featuring the head of a fox, the antennae of a land snail and the shell of a marine snail (*Strombus*). In the scene of figure 68, the *Strombus*-fox is situated just above Iguana, while the priest with fangs is in the process of offering *Strombus* to an individual with fangs sitting inside the building. A stirrup spout bottle in the form of a portrait vessel lies just in front of him. This portrait head vessel reconfirms the link between ritual warfare, human sacrifice, funerary rituals and the offering of *Strombus* seashells.

Sacrificial Victims and Vaginal Copulation

The next vessel is perhaps the most extraordinary as it displays a vaginal copulation between a man and a woman (figures 79 and 80). A close inspection reveals, however, that it is no a simple sexual act between a man and a woman. As the sexual union is taking place, the woman is literally peeling off the face of her companion. The right side of his face is intact with the eye clearly delineated, whereas, to his left side, just above the woman's hand, the left eye socket is empty suggesting that even after the removal of the facial skin, this individual is a one-eyed person, and quite probably a sacrificial victim. Because of the very nature of sacrifice, the sacrificial victim would belong both to the world of the living and the afterworld. The sacrificial act would create the transition between these two domains. In the transitory stage before the sacrifice, a one-eyed person is performing an anal copulation (figure 20). The extended earlobes with the ubiquitous holes indicate that he would have worn tubular ear ornaments. This would signify that he is a captured warrior, a one-eye person and a sacrificial victim. This scene then reiterates the complex relationships that may have existed between sacrifice and the feminine gender.

Summary

If we compare the four subjects of vaginal copulation mentioned earlier with the rest of the representations, two important propositions can be drawn concerning the whole subject of sexual representations. On the one hand, those vaginal copulations are performed by actors – especially Wrinkle Face and a sacrificial victim – closely associated with sacrifice and the afterworld. On the other hand, the vast majority of the subjects that are associated with the other sexual representations, such as sodomy, masturbation, fellatio, and the display of oversized genitalia, come from the world of the living and the world of the dead: humans, individuals with mutilated faces, skeletal beings, and an eventual sacrificial victim. This double dichotomy between the type of actions and the nature of the performers suggests that the sexual scenes that do not display vaginal penetrations are closely associated with the world of the living and the world of the dead, while the vaginal copulations are exclusively related to the afterworld.

I would, therefore propose the hypothesis that the sexual acts are intellectually and symbolically linked to a general principle of ritual inversion of the order and that this inversion takes place during funerary or sacrificial rituals. This connection with death and funerary rituals is clearly marked in numerous scenes of sexual activities by the presence of offerings, such as ceramic vessels, metallic plates and mats.

Various males involved in the sexual representations that are not vaginal penetrations possess the attributes of the individuals depicted in the portrait vessel tradition. The most distinctive attributes are the head cloths and the tubular ear ornaments. It can be argued that the portrait vessel tradition is linked to the warrior narrative and the eventual sacrifice of the defeated combatants: “Perhaps the most surprising result of this search was the discovery that some of the individuals depicted in portrait head vessels were warriors who participated in combat and ultimately suffered capture and ritual sacrifice” (Donnan 2003:113). Thus, it would seem that most of the human beings represented in scenes that do not depict vaginal copulations belong to this type of individual and therefore could have been directly associated with ritualized warfare and the eventual sacrifice of the defeated warriors.

Sex, death and fertility

In this chapter, the relationship between the broad subject of sexual representations and the Burial Theme will be investigated with a number of scenes that represent both subjects on a single ceramic vessel and within the same narrative. These scenes will permit forays into the complex problem posed by myths put into action through rituals. In other words, is it possible to discern what could have been a mythical representation and what could have constituted an authentic ritual performed by living beings? This undoubtedly is not an easy aspect to investigate.

As shown in the previous chapter, the scenes depicting sexual activities are common on ceramic vessels and funerary paraphernalia in general. The symbolic proximity of sexual activities and death is strengthened further by the numerous scenes portraying women involved with skeletal beings and ambiguous subjects that can only be labeled as living dead. Thus, it is likely that prior to being buried with the deceased, these ceramic vessels were seen by the mourners and used during certain crucial moments of the funerary rituals.

Funerary rituals provide the quintessential moment for a society to express its most fundamental values and beliefs. In that regard, I entirely agree with Rappaport when he says that “social contract, morality, the concept of the sacred, the notion of the divine, and even a paradigm of creation are intrinsic to ritual’s structure” (1979:174). Because of the fact that numerous aspects of ritual, such as speech, song, dance, gesture, different acts, etc., do not leave traces in the archaeological record, this section will perhaps be slightly more speculative than what has been presented so far, but it will provide the conceptual platform needed to carry out a certain paleoethnography of Moche funerary rituals.

The scene illustrated in figure 81 will permit us to demonstrate not only the transition between the world of the living and the world of the dead, but also the passage to the afterworld. In such a perspective, the tomb could be seen, not so much as the final resting-place of the deceased, but as a conduit toward the other dimension.

The disembodied traveler is equipped with funerary goods to ensure his transition to and guarantee his arrival at – in the case of a Moche priest or of a

high-ranking individual, such as those represented in the Presentation Theme (figure 5) – the afterworld.

In the context of this analysis, I suggest that this illustration represents this passage and the relation between certain sexual activities with funerary rituals and the broader concept of sacrifice. On the superior part of this roll-out drawing (figure 81), there are two key animals of the night and the underworld: the owl (A) and the bat (B). On the same level, there is also a flute player with a mutilated face (C) and a scene of anal copulation (D). This act thus confirms the hypothesis that sexual performances are related to the funerary ritual. Interestingly, the head cloth of the male would indicate that he is an eventual sacrificial victim. The traveler or deceased is passing between the two levels (E). He seems to be at the same time prevented from reaching the surface by one pair of skeletons and retained at the bottom by another.

On the lower register, there is a series of elements associated with burials: two dead individuals in their funerary chambers or caskets (F), a group of ceramics (G), an amputee transported on a llama (H), a sacrificed llama (I), a procession of skeletal beings (J), and two musicians playing panpipes (K).

Another depiction (figure 82) recalls the same scene but with a few changes that indicate the range of variation allowed for a given representation. The person passing between the two levels is now depicted in a frontal view (A.) It would appear that the mutilated individual to the left is not playing the flute, as before, but blowing a conch shell trumpet (B).

Contrary to the opinion of Hocquenghem (1989), who has proposed that this scene represents the passage of the dead from the world of the living on the upper register to the world of the dead on the lower register, I would suggest that it could represent the transition following death. The essence of the deceased is passing from the world of the dead to the afterworld. Three elements seem to substantiate this proposition: the anal copulation, which is also performed by skeletal and mutilated individuals, the presence of animals of the afterworld – the owl and the bat – and the skeletal beings evenly represented in the two levels. Therefore, there is a possibility that the tomb is indeed perceived as transitory and, by inversion,

the dead person is actually resurfacing, with a certain difficulty, in this other world.

This transition from death to another life, from the lower to the upper register, may also have been expressed by an extraordinary bowl (figure 83). Inside the vessel is a small skeletal being firmly holding the legs of a person attempting to break free from its grip – the grip of death. The human individual has been modeled with the lower half of his body inside the vessel, and the other half appearing outside across the wall of the vessel. The wall of the vessel now replaces the separation level seen in the previous scene. The crossing between the two levels is, in any case, fraught with difficulties. Not only is the person maintained by his feet (figure 81), he is also threatened by the skeleton to the right holding a rock in his hand (figure 82).

It could be that the artist has tried to represent in the same scene the totality of a story including, at the same time, mythical and ritual components. In this case, the deceased could well be the same individual who is seen sodomizing the woman under the threat and scrutiny of the skeleton. This skeleton also holds rocks in his hands in order to enforce and to mark the ritualized and sacrificial aspect of this sexual activity. The throwing of rocks is usually associated with sacrificial activities (figure 39), and sexual acts of this nature most assuredly constituted an integral part of funerary rituals and the mourning process. The funerary offering vessels often located around sexual activities may represent a further indication that these acts may have taken place around the time of a burial.

If we accept the hypothesis that certain beings with supernatural attributes are largely responsible for the fertility of the living, I suggest that the living in return would transmit through the burial context scenes of inverted fertility in order to establish a dualist relationship between the two. These inverted acts of fertility are often intimately associated with human beings – mostly sacrificial victims and transitional individuals who would symbolize the necessary inversion and transformation between death and the afterlife, or between inverted fertility and fertility. In the same manner that the dead and the sacrificial victims pass from life to death and then, by transformation,

from death to another form of life in the afterworld, this transition or passage from life to death and this inversion from death to afterlife would have permitted the resolution of the enigma of death and the reaffirmation of the continuity of existence after this ultimate physiological barrier.

The unequal relationship between the living and beings with supernatural attributes would make requisite a series of funerary and sacrificial obligations. For example, the stirrup spout bottle in figure 84 represents a couple involved in a sexual act and forcing a person who is carrying the funerary offerings to walk in front of them. He moves under the threat of a stone by the male and is pushed forward by a digging stick held by the woman. The wide blade at the end of the stick is possibly indicative of a digging implement. The stick may also symbolize the necessary breaking of the ground and digging of the burial chamber.

Figure 85 demonstrates that ritual masturbation, like anal copulation, is closely linked to the funerary rituals as a rite of inversion. In this case, the act of masturbation appears as integral to the funerary rituals as the transport of funerary offerings. As mentioned earlier, the stick may indicate the need to dig the tomb of the deceased at the end of this procession. The tool is even held upside-down, perhaps to mark once more the necessary concept of inversion.

A sculpture, also modeled on the top of another stirrup spout bottle (figure 85), recalls exactly the same concept; however, this time both the male individual and the carrier of the offerings are depicted as skeletal beings. In these two examples, it is difficult to determine exactly the identity of the male individual holding the rock. For example, is he the deceased pursuing his journey into the afterlife? In such a case, it would be understandable that a human or a skeletal being could be shown performing the same activity. The same conceptual continuity has been seen with the carrying of funerary offerings, where human and skeletal beings are virtually interchangeable (figure 86).

In Moche culture, the social importance of the deceased had an impact on the quality of the funerary goods but not on the basic nature of the ritual that must be accomplished (Donnan 1995). This confirms that funerary ritual goes further than simple respect given to the deceased. It is a ritual that must be accomplished in a very precise form by all the community. The death of an individual is resolved by the eventual journey of the deceased's essence or soul into the afterlife. Based on the information presented here, it can be said that certain sacrificial and sexual rituals were an exclusive component of the funerary rituals of high-ranking individuals in Moche society, key actors in the symbolic reproduction of the fertility necessary for an agricultural society that developed in the middle of the desert.

*Fundación
Familia Larraín Echenique*

Presidenta
Clara Budnik Sinay

Secretaria
Cecilia Puga Larraín

Tesorero
Hernán Rodríguez Villegas

Consejeros
Rector de la Universidad de Chile,
Víctor Pérez Vera;

Rector de la Pontificia
Universidad Católica de Chile,
Pedro Rosso Rosso;

Alcalde de la Ilustre
Municipalidad de Santiago,
Raúl Alcaíno Lihn;

Directora de Bibliotecas,
Archivos y Museos,
Nivia Palma Manríquez;

Presidente de la Academia
Chilena de Historia,
Fernando Silva Vargas,
Francisco Mena Larraín y
R. P. Gabriel Guarda Gewitz O. S. B.

Consejeros Honorarios
María Luisa Del Río de Edwards
María Luisa Larraín de Donoso
Luz Irarrázabal de Philippi

*Museo Chileno
de Arte Precolombino*

Director
Carlos Aldunate del Solar

Subdirector
Francisco Mena Larraín

Curador Jefe
José Berenguer Rodríguez

Conservadora
Pilar Alliende Estévez

Jefa administrativa
Julia Arriagada Palma

Relacionadora pública
Luisa Eyzaguirre Letelier

Museógrafo
José Pérez de Arce Antoncich

Curaduría
Luis Cornejo Bustamante
Carole Sinclair Aguirre

Conservación
María Victoria
Carvajal Campusano
Erica Ramírez Rosales
Andrés Rosales Zbinden
Luis Solar Labra

Registro de colecciones
Varinia Varela Guarda

Area audiovisual y extensión
Francisco Gallardo Ibáñez
Claudio Mercado Muñoz

Educación
Rebeca Assael Mitnik
Sara Vargas Neira

Biblioteca
Marcela Enríquez Bello
Isabel Carrasco Paineñil
Carolina Flórez Arriagada

Administración
Mónica Marín Schmidt (Secretaria)
Erika Doering Araya (Contadora)
Raúl Padilla Izamit (Junior)
Guillermo Restelli Valdivia
(Mantención)

Recepción
Carmen Luz Lagos Dougnac
María Teresa Flórez Labra

Tienda
Carolina Blanco Vidal
Claudia Blum Urrutia
Viviana Scacchi Ruz

Exposición

**Curaduría, Museología, Conservación,
Administración y Audiovisuales**
Museo Chileno de Arte Precolombino

Diseño gráfico
Carlos Muñoz

Dibujo e ilustraciones
Angel Antonelli,
equipo de ilustradores
Instituto Profesional Alpes

Catálogo

Editor
Luis E. Cornejo B.

Autor
Steve Bourget

Diseño y producción
Tesis DG
www.tesisdg.cl
José Neira D.
Carolina Ruiz I.

Fotografías
Daniel Giannoni
Steve Bourget

Traducción al inglés
Peter Kendall

Impresión
Quebecor Chile

Museo Chileno de Arte Precolombino
Bandera 361 / Casilla 3687
www.museoprecolombino.cl

Santiago de Chile
Octubre 2007
Inscripción registro de
propiedad intelectual No. 166 143
ISBN 978-956-243-055-5



ILUSTRE
MUNICIPALIDAD
DE SANTIAGO

MUSEO CHILENO
DE ARTE
PRECOLOMBINO

FUNDACION
FAMILIA
LARRAIN ECHENIQUE



MINERA ESCONDIDA
Operada por BHP Billiton

Museo Larco, Lima -Perú