

# Teo-iconología del poder sacrificial entre los mochica

## Teo-iconology of sacrificial power among the Moche

Adolfo Chaparro Amaya  
*Universidad del Rosario, Bogotá, Colombia*  
adolfo.chaparro@urosario.edu.co

**Resumen** • Partiendo de las evidencias icónicas del rasgo predatorio y sus equivalentes narrativos presentes en diferentes piezas de la cultura mochica, el texto busca establecer (i) una metodología de aproximación al sacrificio caníbal que tenga en cuenta diversas formas icónicas de «escritura», y (ii) una explicación sociocósmica de la política sacrificial. Al articular lo escritural y lo político, es posible aportar una nueva perspectiva a la rica discusión que sobre las relaciones entre canibalismo y poder han venido proponiendo los arqueólogos, los semióticos y los antropólogos de las culturas prehispánicas.

**Palabras clave:** escritura, iconología, poder sacrificial, canibalismo, cultura mochica.

**Abstract** • Based on the iconographic evidences of predation and their narrative equivalents, present in different aspects of the Mochica culture, this essay seeks to establish (i) a methodology for approaching the cannibal sacrifice taking into account different forms of iconic «writing»; and (ii) establish a socio-cosmic explanation to sacrificial politics. By articulating these scriptural and political aspects, the paper will provide a new perspective to the rich discussion on the relationship between cannibalism and power that has been proposed by archaeologists, anthropologists and studies on the semiotic of Prehispanic cultures.

**Key words:** writing; iconology; sacrificial power; cannibalism; Mochica culture.

A medida que avanza la discusión entre arqueólogos, historiadores y antropólogos sobre la existencia de prácticas antropofágicas en la América prehispánica, antes que una evidencia definitiva sobre las prácticas sacrificiales, lo que se ha ido revelando es un conjunto simbólico y un espectro de tradiciones rituales, políticas, económicas y religiosas que van haciendo cada vez más completa la reconstrucción que tenemos de las sociedades que las practican.

El canibalismo normalmente se menciona como un fenómeno aislado, cuya «involución» respecto de formas civilizadas de organización social se magnifica, de modo que esa comparación, saturada moralmente, termina por ocultar a la sociedad que expresa. En realidad, sucede con la antropofagia y el sacrificio en América como con cualquier otro hecho social: en el intento de afirmar claramente su existencia, lo que aparece es la descripción de la sociedad donde acontece. Dada la reiteración de los enunciados sacrificiales y su trascendencia como acontecimiento en las sociedades prehispánicas, pensar la canibalización de la energía, de la sangre o de la carne entre las diferentes clases de seres puede resultar especialmente útil para descifrar y describir la articulación del plano de inmanencia de sociedades como la mochica, maya o azteca.

Si queremos remontar la genealogía del (posible) sacrificio caníbal en las sociedades prehispánicas, tendremos que acudir a las fuentes que ofrecen la arqueología, la antropología comparativa y, en particular, al análisis simbólico de los diversos íconos, signos y gestos rituales de carácter antropofágico que se repiten en la arquitectura, la estatuaria, la cerámica y la orfebrería de las culturas precolombinas. Esa primacía del lenguaje icónico, plasmado en diferentes materiales, le otorga una particular autonomía respecto de la palabra escrita. La expresión mochica de su experiencia sagrada y de su memoria ritual es un ejercicio de escritura con un alto sentido de precisión icónica. Hay una génesis no fonética de escritura que se puede nombrar como una *grammé* (Derrida, 15 ss.), común a los pueblos precolombinos en forma de códigos, calendarios, pictografías y otras expresiones simbólicas del universo físico y del mundo social.

Pues bien, esa pulsión gramatológica de escritura se resuelve en una suerte de pensamiento figural (Chaparro, 103 y ss.), que incluye toda clase de huellas, indicios, grafos, glifos, pinturas, íconos, estelas y, en este caso, abre un campo de enunciación heterogéneo suficientemente rico para emprender la reconstrucción de aspectos centrales del pensamiento *cosmo*-político amerindio anterior a la Conquista. Para ello, siguiendo cierta lógica probatoria, hemos ordenado el material por analizar alrededor de una tradición específica: los mochica, que cuentan con indicios de prácticas antropofágicas de muy diversa índole, con un espectro definido de materiales escriturales y un sistema coherente de creencias.

Sobre los mochica podemos adelantar una descripción general que comparte con otras culturas prehispánicas: se trata de una sociedad con prácticas guerreras, tradiciones rituales y un tipo de jerarquización social que tiene como arquetipo de poder la fuerza de ciertas especies predatorias, como el caimán, el águila y el jaguar, especialmente. Siguiendo principios totémicos, las sociedades prehispánicas terminaron por poblar con símbolos y representaciones de estos animales la mayoría de las piezas arqueológicas estudiadas hasta ahora. El resultado «a la vista» es una constante icónica que hace pensar que el carácter predatorio de tales animales funge como *pattern* de organización social y estructuración de su universo religioso.

Hay que insistir en el hecho de que, si bien las especies cambian, igual que su lugar en el panteón de cada cultura, algunos rasgos icónicos mochicas pueden ser adjudicados tanto a las sociedades mesoamericanas como a las andinas. Ahora bien, en lugar de reconstruir previamente todos los componentes de ese universo simbólico y ritual, parto de una constatación puramente cuantitativa que reduce el campo de análisis al «rasgo predatorio» y, en particular, a la estilización de los colmillos del jaguar, de la serpiente o del caimán, los cuales aparecen en la mayoría de las piezas conocidas hasta el momento.

Esa constatación indica una tendencia estilística y figurativa común a las culturas mencionadas. A medida que los estudiosos han afinado la lectura iconográfica del rasgo predatorio, se ha hecho evidente que no se trata sólo de una constante estilística sino del indicio de un cierto difusionismo de símbolos y prácticas que, a pesar de su diversidad, parecen ser compartidas tanto por las sociedades andinas y mesoamericanas como por las comunidades selváticas del Amazonas. Desde luego, no espero resolver aquí el enigma de cómo los colmillos del jaguar, de la serpiente o del caimán se convierten en un signo distintivo de todas esas culturas.

Sólo quisiera centrar la atención en la cultura Moche, suponiendo que por el hecho de haber desaparecido antes de la Conquista, es plausible especular sobre sus prácticas caníbales a partir de la «pura» evidencia icónica. En términos pragmáticos, el ícono opera como enunciado (Foucault, 170 y ss.): circula, significa, se repite, se transforma. El análisis de los recorridos y las variaciones del enunciado «predatorio» que nos ocupa puede ser abordado en tres direcciones. La primera, ceñida al análisis semiótico del signo como tal, se ocupa de las variaciones que ese rasgo presenta en términos del «estilo mochica». Una segunda dirección indaga por la presencia del rasgo felino en las representaciones de otros animales, en busca de las equivalencias simbólicas que supone la equivalencia real entre la «potencia del jaguar» y la fuerza predatoria de otros animales. Por último, habrá que interpretar la forma persistente en que los colmillos estilizados aparecen en las diversas representaciones de dioses, jefes y sacerdotes, lo que hace sospechar que ya no se trata sólo de la generalización de cierta potencia animal, sino de una abstracción que alude a la trascendencia del universo religioso que sustenta las prácticas rituales y las ceremonias por medio de las cuales se legitima y se da continuidad a una determinada sociedad.

Lo que parecía un puro rasgo estético o una obsesión representativa adquiere una riqueza simbólica y una profusión significativa que nos obliga a tratarlo como un ícono y como un signo al mismo tiempo. De ahí la pulsión iconológica que replica la pulsión devoradora del ícono. Es asombrosa la profusa presencia de los colmillos de jaguar, de serpiente o de caimán en íconos relativos a toda clase de animales, guerreros, sacerdotes y dioses que se distinguen claramente por este rasgo/signo.

Si bien los referentes icónicos participan de la fuerza o de la creencia en un tipo específico de divinidad animal —plano de contenido—, en otro momento, la riqueza del rasgo predatorio como signo despliega toda su plasticidad significativa dentro de un conjunto más amplio de piezas cerámicas, escultóricas y arquitectónicas —plano de expresión—. Esa articulación entre plano de contenido y plano de expresión se encuentra plasmada de un modo especialmente sugestivo en la «escritura» de los vasos pintados. Cada vaso es un texto narrativo y un acontecimiento alrededor del cual se van tejiendo los íconos encontrados en las piezas cerámicas, las esculturas rituales y los centros ceremoniales, objeto ya de cuidadosos análisis iconográficos.

En esos límites, me propongo analizar el rasgo predatorio y su equivalente narrativo en la cultura mochica. La idea es establecer (i) una metodología de aproximación al sacrificio caníbal que tenga en cuenta diversas formas de «escritura» icónica y (ii) una explicación sociocósmica de la política sacrificial. Al articular lo escritural y lo político, es posible aportar una nueva perspectiva a la rica discusión que sobre el canibalismo han venido proponiendo los arqueólogos, los semióticos y los antropólogos de las culturas andinas en América.

## EL RASGO PREDATORIO

Por razones de protagonismo histórico en los hechos de la Conquista, en comparación con la tradición inca, la cultura mochica ha permanecido relativamente desconocida<sup>1</sup>. Sin embargo, con el tiempo esta cultura, surgida hacia el segundo milenio antes de Cristo en la costa noroccidental del Perú, se ha convertido en referencia cronológica y estilística de las culturas posteriores. A través de un estudio paciente y sistemático de las piezas más representativas, los investigadores han ido estableciendo un campo enunciativo que da cuenta del conjunto arqueológico reconocido hasta el momento. Dentro de los estudios disponibles se pueden reconocer tres tendencias complementarias<sup>2</sup>. La primera, más analítica, se ha ocupado en establecer las pautas de datación y en describir cuidadosamente los rasgos fundamentales de los restos arqueológicos, sin arriesgar mucho en cuanto a la interpretación de conjunto. La segunda se basa en los estudios arqueológicos, pero se ocupa de establecer el significado de las piezas más relevantes, aclarando el entramado simbólico de los dioses mochica y de los rituales ofrecidos periódicamente en su honor. Entre estas dos, una tercera tendencia incorpora al rigor del análisis arqueológico patrones de interpretación iconográfica cada vez más sofisticados, que permiten conectar las diversas formas de «escritura» mochica —cerámicas zoo-antropomorfas, frisos que presiden los templos, esculturas de dioses que dominan los grandes centros ceremoniales y vasos pintados con profusas descripciones narrativas relativas a la mitología, la guerra y el sacrificio ritual— en torno a un núcleo social, cultural y religioso común.

Para empezar, quisiera mencionar un estudio de la primera tendencia que permite sustentar nuestra hipótesis, según la cual la frecuencia con que los «rasgos predatorios» se repiten en un conjunto significativo de piezas puede ser considerada como indicio constitutivo de un enunciado visual. Tomo el artículo de Peter Roe (1974), inspirado a su vez en los estudios de John Rowe (1962 y 1971) sobre la cronología del estilo Chavín, con-

<sup>1</sup> En términos generales, «la cultura Moche o Mochica surge y se desarrolla en los siglos I y VII, teniendo como escenario la larga y angosta franja desértica de la costa norte del Perú donde se encuentran los restos de sus templos piramidales, palacios, fortificaciones, obras de irrigación y cementerios que testimonian su alto desarrollo artístico, tecnológico y compleja organización» (cfr. «La cultura Mochica»).

<sup>2</sup> Los investigadores más prominentes en la primera línea, más bien analítica, son Donald Thompson, Wendell Bennett y John Rowe. De la segunda, claramente arqueológica, se pueden mencionar tanto los pioneros de la arqueología peruana Rafael Larco Herrera y Julio Tello, como investigadores de las siguientes generaciones, entre los que destacan Rebeca Carrión, Alan Sawyer, Elizabeth Benson, Lucy Salazar, Richard Burger, Santiago Uceda, Luis Jaime Castillo, Christopher Donnan, Donna McClelland y Anne Marie Hocquenghem. En la última, más semiótica, ha sido determinante el interés de la Universidad de Varsovia en la cultura mochica, de cuyo equipo vale la pena destacar a Krzysztof Makowski, así como a Milosz Giersz y Patrycja Prządka.

siderado como un paradigma de los estilos posteriores. La investigación de Rowe estuvo centrada en el sitio ceremonial de Chavín de Huántar, situado en la entrada del callejón de Conchudos, en el costado oriental de lo que se conoce como la cordillera Andina Blanca, la cual está rodeada por los ríos Pushka y Marañón, al norte del Perú.

El rango de cronología establecido por Rowe quedó determinado entre los años 1200 a.C. y 300 a.C., aunque se entiende que la presencia activa de los mochicas va hasta el 750 d.C., año en que fueron datadas muchas de las ofrendas que se encontraron en el templo. La comparación entre la escultura central y las ofrendas, básicamente collares y vasijas, le permitió a Rowe establecer una secuencia evolutiva —de lo naturalista a lo abstracto—, que posteriormente sirvió para reconocer el estilo Chavín en otras piezas cerámicas y textiles de la región. Lo fundamental del estilo Chavín establecido por Rowe son las curvas regulares y las líneas fuertes, simples, como si hubieran sido «trazadas con regla» (Rowe, cit. en Roe, 7).

En efecto, la sobriedad del estilo que caracteriza la escultura y los dinteles del templo contrasta con el naturalismo de la mayoría de las piezas cerámicas, en particular las vasijas, y encuentra un punto de equilibrio —entre lo figurativo y lo abstracto— en los adornos y collares hechos en oro y piedras preciosas. Al hacer un balance general, es notoria la profusión de imágenes de felinos y reptiles en las cuales se destacan el carácter globular de los ojos y los colmillos cruzados, rasgos que se fueron separando del motivo inicial para aparecer como signos independientes adosados a otros motivos. En efecto, si bien existen diferentes figuras alusivas a zorros, micos, pájaros y pescados, todas en algún momento incorporan el «rasgo predatorio» a través de los colmillos cruzados.

Al igual que otros arqueólogos anteriores, Rowe reconoció que si bien el rasgo predatorio identificaba características representativas de animales precisos, al mismo tiempo funcionaba como un signo que podía ser utilizado con intenciones «metafóricas», dada la oscilación básica de las figuras entre lo antropomorfo y lo zoomorfo, de la cual derivaba un estilo que el autor llama «monstruoso» (*Chavin Art*, 77). En realidad, se trata de rasgos reptiles o felinos incorporados a figuras humanas o animales, en un tipo de representación híbrida de carácter cósmico y sagrado.

En las piezas previstas para el culto, el carácter sagrado de la composición termina por abstraer a lo esencial los rasgos humanos y animales. De esa manera aparecen en las columnas de entrada al templo, en los dinteles y en la columna central de Chavín. En ese sentido, lo «monstruoso» sencillamente proviene de la mezcla simbólica de lo humano, lo sagrado y lo animal. Cuando finalmente la figura se humaniza, como sucede en el período tardío (ver figura 6), el mínimo rasgo animal termina por señalar el carácter sobrenatural del personaje. De ahí una primera conclusión relativa al arte Chavín: los colmillos cruzados adosados a la boca de cualquier otro ser animal o humano se vuelven una convención reconocible del carácter sagrado de las figuras.

Más adelante veremos otras interpretaciones posibles de lo sagrado. Por ahora solamente quisiera confirmar la presencia generalizada del rasgo predatorio, que tiene connotaciones ecológicas y de poder cuando se lo asocia a grandes devoradores de seres vivos como el jaguar, el caimán o la serpiente, pero que además adquiere nuevos significados en la medida en que tiende a convertirse en un símbolo presente en la mayoría de las figuras. Como todo símbolo, el rasgo predatorio tiene diferentes formas de expresión y variantes que dependen de su incorporación a una u otra figura. Roe ha establecido una lista de ciento cuarenta y ocho unidades jeroglíficas en el arte Chavín, dentro de las cua-

les aproximadamente un 25% son variaciones del rasgo predatorio, sea en la forma de colmillos separados sobre la mandíbula superior, sea en diferentes formas de ejecución de los colmillos cruzados, con las mandíbulas cerradas o abiertas (10). A continuación reproduzco algunas de las más significativas.

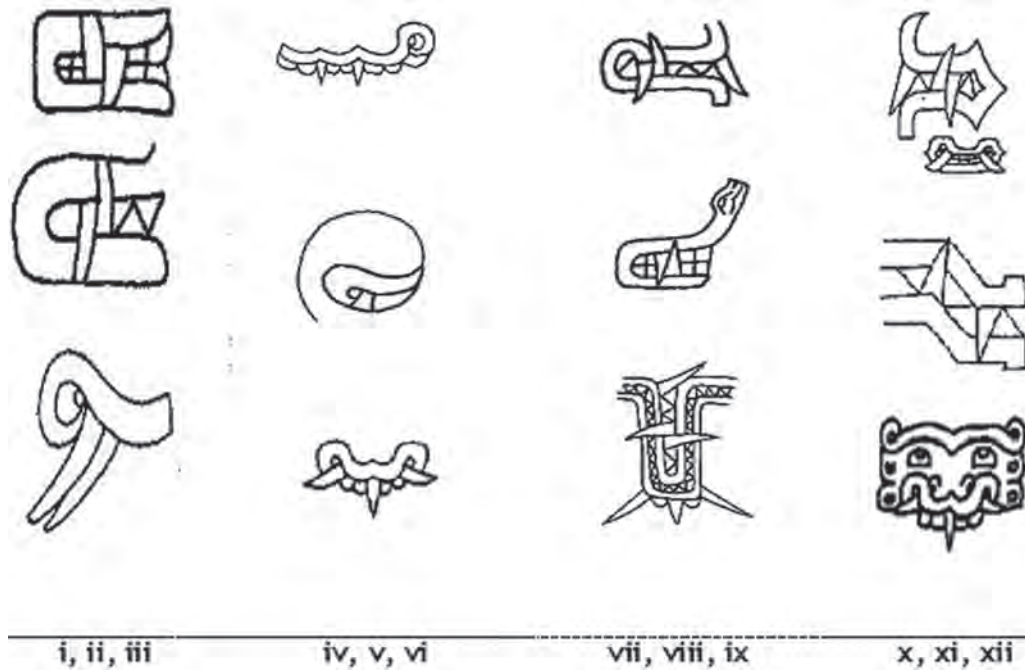


Figura 1. Variaciones de la articulación estilística entre la boca y los dos caninos, extraídos de su contexto expresivo y presentados como signos, en el puro diseño. La secuencia evoluciona desde el trazo geométrico (i, ii, iii, v) hacia la versión barroca (iv, vi, vii, viii, xii), hasta llegar a desprenderse del rostro y dar paso a una síntesis de lo genésico y lo depredador (ix, x, xi) (Roe, 11-18).

De esta selección se puede concluir que los rasgos del felino son tan importantes como los del caimán, de modo que pareciera haber un equilibrio y una suerte de fusión significativa que unifica la potencia depredadora del tigre y del caimán en el mismo simbolismo<sup>3</sup>. Al mirar cuidadosamente la escultura que ocupa el centro del complejo Chavín y el obelisco situado en la plaza central, se hace evidente esta mixtura de rasgos biológicos que ya no aluden a la pura representación de uno o de otro animal, sino a la elaboración mítica del universo religioso en el cual los «rostros» de los diferentes animales sufren transformaciones de uno en otro, teniendo como eje compositivo el rostro o el cuerpo humanos. En ese ciclo de transformaciones y en esa conjunción simbólica alrededor de lo sagrado, los colmillos del jaguar juegan un papel central, de modo que en medio del barroquismo a veces inextricable de las formas humanas, animales y vegetales, lo que se

<sup>3</sup> Algo semejante sucede en la tradición azteca, en la que la serpiente emplumada se concibe como una fusión simbólica del jaguar, señor de la tierra, y el caimán, señor de las profundidades acuáticas.



repite y muchas veces permite organizar el conjunto de la figura es justamente el rasgo predatorio.



Figura 2. Jaguares y serpientes que adornaron las cornisas del Templo Viejo, Chavín de Huántar (dibujo de Burger, en: Makowski, «El obelisco Tello y los dioses de Chavín», 82-83).

## LA FUERZA SAGRADA DEL ÍCONO

Se puede afirmar que las figuras analizadas hasta aquí establecen una red simbólica en la que el mundo de arriba, el mundo de abajo y el mundo de los humanos concurren para dar un sentido trascendental a las imágenes, si se las «lee» como un todo significativo. Desde esa perspectiva, el rasgo predatorio se convierte en un símbolo sagrado que «fija» el sentido de los frisos que flanquean la entrada o de los monolitos que atraen las fuerzas centrípetas de los templos y plazas ceremoniales de los mochicas.

En muchas de las piezas cerámicas encontradas en la región, podemos reconocer la figura del jaguar separada de este complejo simbólico y representada de forma naturalista

o en combinaciones más sencillas que indican claramente la transformación chamánica del hombre en jaguar. En la serie de piezas es importante resaltar algunas que han sido comentadas por Elizabeth Benson. Allí se pueden reconocer significados del jaguar ligados a ciertas tradiciones rituales más cercanas a la vida cotidiana de los mochicas y que no aparecen en el complejo simbólico de las estatuas de piedra.

Una primera pieza, encontrada en el valle Virú (figura 3), muestra al jaguar como un «doble»<sup>4</sup> de la figura humana, a la que tiene atrapada entre sus manos. La figura, a su vez, parece estar en un trance narcótico, con los ojos cerrados, en una actitud que Benson interpreta como el estado de inspiración en que los chamanes se disponen a asumir la forma del jaguar. La dimensión gigantesca del jaguar en relación con el pequeño cuerpo humano induce a interpretar la figura animal como un ancestro de la comunidad a la que pertenece este hombre, en otras palabras, permite hablar de la «gente jaguar» como un rasgo de identificación agnática, igual que en muchos clanes, tribus y naciones de la América precolombina.



Figura 3. Vasija encontrada en el valle Virú. Museo Americano de Historia Natural, New York (Benson, 6).

<sup>4</sup> En su imprecisión, este término tuvo fortuna después de que Preuss (1974) lo utilizara en el ámbito de la cultura San Agustín, para designar figuras en las que el individuo es «doblado» por un determinado espíritu o animal que remite a sus ancestros o, en general, a ideales arquetípicos concebidos como almas.



Algunas piezas mochicas muestran al jaguar a punto de devorar hombres y mujeres, resaltando así su poder frente a los humanos. En esta serie se destacan algunas piezas con el tema del prisionero, que sirve para el sacrificio ritual mochica. La situación de éste en manos del jaguar y a punto de ser devorado es evidente en la figura 4, donde el hombre aparece sentado, amarrado y con la soga típica de los prisioneros que han sido traídos desde el campo de batalla. Esos dos motivos, el de la transformación del hombre en jaguar y el del devoramiento del prisionero, serán comunes en la estatuaria, en la cerámica y en la orfebrería de muchas de las culturas prehispánicas.

Otras piezas nos introducen en rituales sacrificiales asociados a la divinidad jaguar, sea para extraer la sangre de la víctima o para decapitarla. Benson ha insistido en que es la forma en que el artista representa las alucinaciones de la víctima y la visión que ésta tiene del poder del jaguar (21 y ss.), pero también las podemos leer literalmente como escenas sacrificiales de tipo antropofágico. Desde luego, no es extraño encontrar figuras en la zona de Tiahuanaco, en las que hombres-jaguar sostienen la cabeza de hombres-guerreros. A pesar de que se trata de piezas que no siempre corresponden a la tradición mochica, nos permiten introducir desde ahora el tema de la cabeza trofeo, tan común en casi todas las culturas andinas. En efecto, en numerosas vasijas pintadas se pone en evidencia que los mochicas tenían como objeto primordial de la batalla ritual apresar al enemigo, desangrarlo y cortar su cabeza para conservarla como trofeo. Más adelante veremos las relaciones de esos rituales con el acto caníbal. Por ahora, simplemente quería trazar un boceto de las actividades rituales que están relacionadas con las divinidades mochicas, de las cuales quisiera ocuparme a continuación.



Figura 4. Vasija mochica (Benson, 15).

Si bien muchas de las hipótesis sobre las divinidades mochicas están todavía en discusión, la mayoría de los comentaristas se remiten casi siempre a las piezas fundamentales que ya hemos señalado, como el lanzón que sirve de estatua central del templo de Chavín de Huántar, la Estela de Raimondi (figura 5) y el obelisco descubierto por Tello, todas encontradas en el mismo sitio. Chavín de Huántar puede ser considerado como un «centro de peregrinaje regional» (Salazar y Burger, 43), ya que el templo se encuentra en un lugar estratégico entre la costa, la sierra y la selva. Por lo demás, en su estilo se combinan rasgos que han sido adjudicados a diferentes grupos culturales, lo que denota la influencia mutua con otras culturas del antiguo Perú<sup>5</sup>.

El templo mismo ha sido considerado el centro de veneración de las divinidades mochicas. En su descripción canónica se ha establecido que una especie de lanzón —«que tiene 5,4 m de alto y consiste en una especie de lanza esculpida en granito y colocada en una estancia ubicada en el centro de la pirámide principal, conectando el piso y el techo»— es la deidad central de sus creencias religiosas (Salazar y Burger, 45). La abundancia de fragmentos óseos dentro del templo sugiere la realización de algún tipo de ritual caníbal en su interior. Las figuras animales que pueblan la parte baja de la pirámide y la fachada del templo, así como algunos motivos de las esculturas centrales, aluden a criaturas sobrenaturales con características de águilas, felinos y serpientes, es decir, animales predadores por excelencia. Igualmente, según Salazar y Burger, se pueden reconocer las fauces del caimán representadas como una «boca abierta llena de dientes caninos entrelazados», que se repite con variaciones en la decoración exterior del templo (48).

Los comentaristas reconocen que el templo tenía como fin la realización de ceremonias y ritos sangrientos, pero no establecen una relación clara entre la escultura central, el lanzón y prácticas rituales específicas. En cuanto a la figura del lanzón como tal, se la reconoce como una imagen antropomorfa cuidadosamente adornada con pendientes, brazaletes, tobilleras y collares, en la cual destacan rasgos sobrenaturales. Estos rasgos son básicamente los dos grandes colmillos que emergen de la boca y que pueden ser asociados tanto al jaguar como al caimán o a otros animales predadores. Entre las interpretaciones más reconocidas está la de Tello, que concluye que el lanzón es una representación de Viracocha, y la de Lowe, que lo asocia al dios del relámpago y del trueno (Salazar y Burger, 50). A mi juicio, de interpretaciones tan generales lo único que se puede concluir es que se trata de un dios celeste o de un dios creador, asociado a su contrario, la divinidad de la muerte. Un hecho interesante es que el lanzón colocado en el centro ritual del templo, al cual se llega después de un laberinto de pasillos y puertas estrechas, funciona como una suerte de *axis mundi*, como un centro del mundo. En nuestro intento de seguir los orígenes del acto caníbal vale la pena señalar una hendidura vertical que desciende desde la parte alta de esta escultura y que, según Tello, podría ser un canal para ofrendar la sangre a la divinidad allí representada.

Otra pieza importante en esta reconstrucción de las divinidades mochica es la famosa Estela de Raimondi (figura 5), de unos 2 metros de altura, trabajada en forma de lápida y que servía para la decoración externa del templo. De nuevo se trata de una deidad antropomorfa, pero en vez de los dos caninos superiores tiene los cuatro colmillos cruzados y una larga cabellera de serpientes. La solemnidad de la figura, el tocado de bocas de

<sup>5</sup> En ese sentido, es interesante señalar la similitud de los frisos de Chavín de Huántar con los diseños de los tejidos funerarios encontrados en el valle Ica, cerca de Lima. En ambos se destaca el rasgo predatorio como elemento dominante de la composición. Ver el dibujo extractado de los tejidos en Roe (47).

caimán que se repiten y prolongan la figura humana en forma de tótem y la imponencia con que porta los bastones indican, al mismo tiempo, el poder político y el poder sagrado que encarna esta deidad suprema.

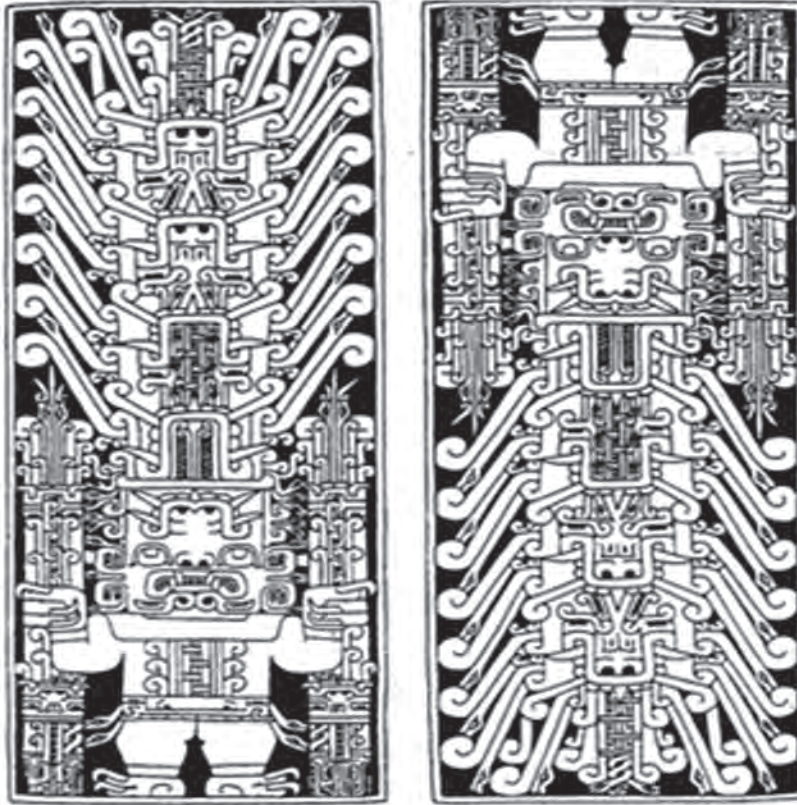


Figura 5. La Estela de Raimondi, dibujada por Burger (Salazar y Burger, 55). La Estela de Raimondi representa la divinidad de los Báculos (i). Como en muchos diseños prehispánicos, la abstracción rítmica de los elementos permite una segunda lectura al invertir la imagen (ii).

Por último, está el obelisco Tello, una pieza alargada, prismática, de 2,52 metros de altura, esculpida en piedra y fijada en el centro de la plaza, en una plazoleta circular más pequeña y más profunda, lo que hace resaltar las tres grandes terrazas rectangulares que arrancan en el borde de la montaña a modo de plataformas, desde las cuales se accede al sitio ritual por medio de escalinatas. Visto en panorámica, el conjunto puede ser leído como un cosmograma «labrado» sobre el paisaje. El obelisco, ubicado en el centro de la plaza, funcionaba como un primitivo *intiwatana* (reloj solar), que servía para indicar los días del año, los meses y las estaciones. En medio de la complejidad simbólica del obelisco, sobresalen de nuevo los colmillos, que identifican a la figura como una criatura sobrenatural con aspecto de lagarto, compuesto por dos perfiles dissociados y complementarios que miran hacia el cielo. Se sugiere que la cola emplumada indicaría el momento

en que la divinidad alza el vuelo, y que los vegetales que porta en las manos indican la prodigalidad del dios y sintetizan las potencias de lo celeste y lo terrenal. Por otra parte, Makowski sugiere que aquí ya el jaguar habría perdido su aspecto terrorífico, puramente animal, para transformarse en un ser antropomorfo («El obelisco Tello», 71 y ss.).

Aunque las versiones populares lo interpretan como un inmenso dragón que se presenta en sus versiones masculina y femenina, queda la duda sobre los rasgos precisos que asocian la figura al lagarto. Al descomponer en toda su extensión el obelisco como escritura simbólica, Makowski sugiere que se trata de dos animales míticos entrelazados en una relación sexual que propiciaría «la vida vegetal y animal en la tierra» (74). En realidad, más que una interpretación precisa del obelisco, encontramos de nuevo la presencia de los grandes colmillos, que podríamos considerar como rasgo de divinidades supremas, pero que finalmente podrían corresponder tanto al caimán como al jaguar o incluso al águila, dado que ella también cuenta con una especie de colmillo en el pico que podría ser representado de una forma parecida. Por ahora, y teniendo en cuenta sólo la relación de las esculturas con su ubicación dentro/fuera del templo, podríamos establecer una oposición entre el carácter sacrificial, esotérico y reservado exclusivamente a los sacerdotes de la primera, y el carácter genésico y procreativo, abierto al pueblo que asiste a las grandes fiestas ceremoniales, de la segunda. Como una instancia intermedia, estaría el poder chamánico de los sacerdotes para transformarse en águila arpía, en lagarto o en jaguar, según el caso.

También se puede afirmar que la repetición del rasgo predatorio, tanto en el lanzón como en el obelisco y en la Estela de Raimondi, indica el reconocimiento de un poder común en la representación de lo sagrado. Igualmente, la manera en que la serpiente o el caimán se mezclan con el jaguar permite deducir una tendencia a concentrar ese poder sagrado en divinidades acuáticas y terrestres. Por eso no es extraño que, en una solución semejante a la de muchas de las pirámides aztecas, en la cornisa del templo de Chavín de Huántar pululen los motivos de la serpiente coronada con una cabeza de jaguar, en la cual resaltan como una suerte de estribillo simbólico los colmillos cruzados del felino. Dentro de las interpretaciones que dan cuenta de tales coincidencias, para Makowski:

Larco ha sido el primero en considerar que una sola divinidad suprema presidía el panteón mochica, y propuso llamarla Ai-Apaec, es decir, el poderoso, en el idioma *muchik* [...] La probable presencia de una sola divinidad animadora con aspecto plenamente antropomorfo, pero luciendo colmillos de una fiera [figura 6], concuerda con sus planteamientos teóricos sobre la evolución de las creencias religiosas durante la primera época, la época Chavín, cuando según él, surgió la civilización andina y el numen supremo perdió gradualmente sus rasgos arcaicos de felino («Las divinidades en la iconografía mochica», 141).



Figura 6. Cerámica mochica. Una de las figuraciones del dios supremo Ai-Aepec, nombre sugerido por Larco Herrera (Giers, Makowski y Przada, *El mundo sobrenatural mochica*, portada).

Probablemente habrá que seguir esperando por una interpretación más precisa del complejo ceremonial. Por ahora me interesa remarcar que al asociar los rasgos principales de las esculturas descritas, tenemos que aceptar entre los mochicas la constitución de un universo sagrado, donde los dioses se expresan claramente a través de la figura y el poder de seres animales. Para acceder a ese universo sagrado, los hombres, a su vez, deben transformarse —a través de la ceremonia, del ritual o de la planta sagrada— en esa suerte de numen animal que comparte el carácter devorador de los animales predadores y, por tanto, participa de la primacía sobre los demás animales del entorno. En términos políticos, queda la evidencia de que son los señores del agua, de la tierra y del aire, es decir, los caimanes, los jaguares y las águilas, los que rigen como figuras ideales de un poder y de una fuerza predatoria que los hombres intentan conjurar apropiándose de ella.



## LA HISTORIA PINTADA

A fin de avanzar en nuestra hipótesis sobre la relación entre los rasgos predatorios y el acto caníbal, propongo retomar algunas descripciones reconstructivas que se han hecho sobre rituales y sacrificios mochicas, partiendo de los famosos vasos pintados típicos de esta cultura. Como preámbulo, vale la pena tener en cuenta la definición de Hocquenghem sobre el sacrificio, quien lo entiende:

[...] como una ofrenda a las divinidades de un ser, animado o inanimado, consagrado y puesto por fuera de todo uso profano mediante la inmolación o la destrucción [...] Se puede entender que la comunicación establecida por medio del sacrificio entre los sacrificantes y los entes sobrenaturales tiene el sentido de un acto de sumisión y de homenaje, que busca obtener los favores o desviar la ira de los poderosos inmortales. El sacrificio tiene dos polos, por un lado uno ofrece lo que tiene, y por otro uno se priva de lo que da, con el objetivo de conseguir como intercambio de la ofrenda y de la privación, un contra-don, una contraprestación, que se relaciona con la fuerza vital (*Iconografía mochica*, 75).

Respecto del acontecimiento social que concita el sacrificio, Santiago Uceda (91-101) refiere que la Plaza Uno, dentro del complejo llamado Huaca de la Luna en el valle Moche, que tuvo su época de esplendor entre los años 450 y 650 d.C., podía acoger hasta diez mil personas. Como parte de la ceremonia:

[...] los visitantes podían apreciar una serie de imágenes que adornaban las paredes interiores del recinto, con representaciones de desfiles de guerreros, unos triunfantes y otros vencidos; danzantes con las manos enlazadas; un felino monstruoso que sostenía en una garra una cabeza decapitada y en la otra un cuchillo; luego otro desfile de guerreros y una serpiente fantástica; y, finalmente, la divinidad antropomorfa entre dos serpientes monstruosas, con una cabeza decapitada y dos cuchillos en sus manos (Uceda, 93).

Es posible encontrar en las pinturas murales otras combinaciones que hablan de la ceremonia sacrificial, y en las que se incluyen restos óseos, marcas de felinos, vasijas rotas a propósito, huesos de gallinazos e indicios de preparación de bebidas alucinógenas, en fin, los componentes típicos de un sacrificio antropofágico<sup>6</sup>. Sin embargo, por ahora las pinturas simplemente posibilitan reconstruir la secuencia de rituales previos al sacrificio del prisionero y que, a pesar de su variedad, permiten cumplir dos fines fundamentales: «por un lado, el de propiciar la fertilidad y el orden natural, y por el otro, el propósito de fundamentar el orden político y social» (Uceda, 99). El ritual pintado en las paredes del templo tiene que ver con el combate entre grupos de guerreros y, se supone, tiene como escenario las pampas desérticas o las laderas de los cerros. Lo importante en la represen-

<sup>6</sup> Hocquenghem ha señalado la abundancia de restos humanos de individuos de sexo masculino con edades entre los 15 y 39 años, que dejan entrever las secuelas del combate cara a cara. Las osamentas presentan lesiones previas a la muerte y otras sufridas «justo antes o justo después de la muerte, como cortes sobre los cráneos, indicios de recorte del rostro, fracturas de cráneos, indicios de mazazos, cortes en las vértebras cervicales, indicios de decapitación» y desmembramiento. Aún más, la lectura arqueológica indica que «los cuerpos cayeron uno por uno, parcialmente unos sobre otros, golpeados con porras. La posición de los cuerpos [...] hace suponer que fueron mantenidos firmemente en el suelo en el momento de la ejecución. Varios cuerpos fueron decapitados, otros cuerpos fueron desmembrados [...] se puede suponer que los sacrificantes regresaron en varias oportunidades al sitio sacrificial y manipularon las osamentas» («Sacrificios...», 99).

tación es que los vencidos, despojados de sus armas y de su vestimenta, son llevados a un lugar de reclusión con una cuerda al cuello.

Aunque hay diferencias de interpretación, la mayoría de los estudiosos piensa que el segundo paso sería la tortura y el sacrificio de los guerreros, «a cargo de sacerdotes disfrazados como seres sobrenaturales», los cuales, después de varias ofrendas en las que participaban las mujeres, se aplicaban en extraer la sangre de los prisioneros (Uceda, 99). El lugar del sacrificio puede ser el mar o la montaña, según las especificidades de cada ritual, pero en ambos casos los dioses son los destinatarios de la ofrenda de sangre humana. Zighelboim ha propuesto un complejo ceremonial que se iniciaría con la Batalla Ritual; después vendría el Sacrificio en Montañas, que se ubicaría entre la carrera de los cautivos y el sacrificio en la Plaza Ceremonial; por último, la presentación de la sangre del sacrificio en la copa sería la culminación del ritual (63). En cualquier caso, hay acuerdo en que el último paso es justamente la «presentación de la copa», tema frecuente en los vasos pintados, mientras que no hay un acuerdo acerca de si las figuras de las pinturas que aparecen con la copa donde se deposita la sangre son dioses o sacerdotes. Dicha duda es crucial, ya que si el destinatario es exclusivamente un dios, la pintura alude a un tipo de acción imaginaria proyectada en el mito, mientras que si se trata de un sacerdote — que eventualmente podría representar a un dios en la ceremonia—, estaríamos hablando claramente de un ritual antropofágico en el que probablemente no se consume la carne de la víctima, pero sí se bebe su sangre.



Figura 7. Relato pintado del apresamiento y tortura de guerreros pez por parte de seres sobrenaturales (Donnan y McClelland, 118).

Arriesgo, pues, mi propia interpretación. La sangre, como en muchas otras culturas, tiene varias connotaciones simbólicas. La fundamental es representar el *élan vital* de los seres vivos, que al ser ofrendado garantiza la vida de los dioses y la continuidad del ciclo cósmico. Dada la cantidad de vasos pintados en los que aparecen los dioses o sus representantes sacerdotales en actitud de ofrecer la copa con el líquido precioso, por lo menos es seguro que los guerreros vencidos fueron sistemáticamente desangrados para ese fin. El último paso de esta secuencia es la danza, un gran baile de guerreros con el que se

cierra la ceremonia preliminar. Normalmente las figuras aparecen armadas con porras, estólicas y dardos, mientras los vencidos aparecen desnudos y desarmados. Aunque en este caso las figuras son humanas, es común encontrar imágenes donde los danzantes representan animales o aparecen vestidos de vegetales.

Es cierto que al mirar en detalle los vasos pintados (figura 8), para un especialista sería fácil distinguir las imágenes de los dioses de las de los sacerdotes, de acuerdo al tamaño de la figura, al atuendo, a la gestualidad y a la posición en el conjunto. En esa lógica, la conclusión inevitable es que la mayoría de las escenas muestran a los supuestos dioses como los únicos bebedores de la sangre. Pero también es cierto que la narración que ofrecen los vasos pintados muestra con profusión de detalles la forma en que los guerreros son capturados, el modo en que sus cuerpos son torturados, desangrados, descuartizados o decapitados, y muestra igualmente la danza de los guerreros, como una sola secuencia que termina indefectiblemente con el ofrecimiento de la copa.



Figura 8. Altar central y trasescena de ceremonia sacrificial, en el momento del ofrecimiento de la copa (Donnan y McClelland, 131).

Mi hipótesis es que si la cantidad de sacrificios ofrecidos a los diferentes dioses tiene como único fin alimentarlos con la sangre de los hombres, y si estos dioses *no* tienen una presencia real —sea en forma de animal, de monstruo o en una mezcla de lo humano y lo animal—, entonces se pueden proponer por lo menos cuatro situaciones posibles. Una primera en la que los dioses aparecen entre los hombres, como si a través del ritual pudieran compartir un plano de realidad común, lo cual parece difícil de aceptar, pero es aún la interpretación mayoritaria. Una segunda en la que las figuras que representan a los dioses son un tipo de sacerdote que encarna al dios y bebe la sangre en su nombre, en una especie de representación teatral de la tradición mítica. Una tercera en la que los dioses aparecen momentáneamente venidos de «otra realidad» —inducidos por algún tipo de trance alucinatorio colectivo— a beber la sangre de los hombres, más o menos común en diversas culturas. Y una última en la que sencillamente no habría una divinidad que bebiera la sangre ni un sacerdote que la tomara en su nombre, y entonces ésta tendría que ser derramada de nuevo en la tierra, con lo cual las imágenes pintadas en los vasos

perderían todo sentido. Mi propuesta es que entre los mochicas se mezclan las opciones dos y tres, si aceptamos que en realidad los dioses figurados en los vasos pintados son encarnados por los sacerdotes que beben la sangre, lo cual confirmaría el carácter antropofágico, asaz sofisticado, del sacrificio ritual<sup>7</sup>.

El argumento de Makowski es que, en una lectura iconográfica rigurosa, los dioses tienen todas las propiedades de transformación en otros dioses e incluso en animales, y que indefectiblemente presiden la escena del sacrificio y reciben la copa, mientras que los sacerdotes solamente sirven de cortejo al dios y estarían invariablemente vestidos con largas túnicas y un tocado con figuras animales que determinaría su rango. Por eso, para Makowski, los sacerdotes simplemente se habrían encargado de servir el brebaje sacrificial a las deidades, pero nunca lo habrían tomado ni habrían sacrificado a las víctimas, función que le correspondería sólo al dios degollador («Las divinidades...», 155-156). Como muchos dioses están figurados en forma de aves en el momento de recibir el vaso sacrificial, Makowski deduce que «probablemente los mochicas creían que los dioses se alimentaban de la sangre humana adaptando para ello la forma de aves» (156). En esa lógica, el consumo de sangre sería simplemente una escena mítica imaginaria, mientras que la captura, degollamiento y exacción serían reales, de modo que los dioses beberían la sangre en la «imaginación» de los hombres, pero no podríamos explicar el destino de la sangre «real» extraída a los prisioneros<sup>8</sup>.

No creo que esta disociación entre lo real y lo imaginario sea convincente, o por lo menos no planteada de esa manera. Un argumento por comparación nos recuerda otras tradiciones sacrificiales, como la azteca, en las cuales definitivamente el sacerdote que representa al dios es el encargado de devorar el corazón extraído del prisionero. Hocquenghem tiene una interpretación de los sacrificios mochica por degollación que puede ayudar a comprender cómo las creencias están ligadas a figuras o dioses tutelares, pero también a patrones de comportamiento ritual. La idea es que los guerreros mochicas recién iniciados representarían las dos mitades de la sociedad y, por lo tanto, los sacrificados no eran enemigos sino guerreros de la misma comunidad. En la reconstrucción del ritual, Hocquenghem narra cómo los iniciados:

en la primera luna nueva que sigue al solsticio de verano se enfrentarían en un combate ritual para demostrar la fuerza vital y el poder físico de sus linajes. Una fuerza vital que todos los mochicas propiciarían en la luna llena bailando con la gran sogá (con la que se trae a los prisioneros) y las máscaras de sus antepasados. En la luna siguiente, que precede el equinoccio de la estación húmeda, los guerreros vencidos serían consagrados como víctimas sacrificiales y serían degollados (88).

Por último, quisiera defender un argumento sociológico extraído de la propia secuencia que reconstruyen los numerosos vasos pintados con «la escena de la copa». El argumento sostiene que el conjunto de la secuencia ritual supone un tipo tal de organización de los diferentes grupos sociales y tiene tanta importancia en la legitimación del poder

<sup>7</sup> Wassen había propuesto una hipótesis semejante, aduciendo que de los vasos pintados se podía deducir que la sangre extraída a los prisioneros se vertía en copas «que se entregaban en un momento determinado a personajes eminentes [...] quienes las pasaban [...] a uno dominante, representativo del dios, que por lo general se dibuja con gran pompa, en lo alto del dibujo» (43 y ss.).

<sup>8</sup> Como argumento adicional, Makowski insiste en el hecho de que los pintores de vasos no sólo plasmaban la experiencia directa, sino también las narraciones míticas en las que fueron educados («Las divinidades...», 152).

real que, a mi juicio, esa importancia debía plasmarse en el consumo de la sangre por parte de los dignatarios políticos y religiosos mochicas. Puede ser que la representación que los sacerdotes hacen del dios que bebe la sangre y del dios degollador encargado de separar la cabeza del cuerpo del prisionero sea construida en el imaginario mítico de la multitud que asiste al ceremonial como una presentación real de las divinidades en el acto sacrificial, pero resulta muy difícil suponer que el enorme esfuerzo implicado en la realización cíclica de la secuencia que va de la guerra al sacrificio no tenga como resultado la incorporación real de la sangre por parte de los grandes guerreros, sacerdotes o dignatarios. Como ejemplo, quisiera recordar la pintura que reproduce el propio Makowski al final de «Las divinidades...» (figura 8). Allí aparecen siete personajes de diferentes rangos, cuatro de los cuales ofrecen juntos seis copas ceremoniales, y no parecen estar atentos a que sea la figura del dios central la que se ocupe de beberlas. Tampoco encontramos una narración pintada en la que la copa sea derramada sobre la tierra o sobre la superficie del mar o sobre la montaña. Hay que recordar que en cada uno de estos sacrificios son los jefes, o incluso los hijos de los jefes del bando enemigo, los que serán torturados y desangrados y que, finalmente, es en el acto mismo del consumo de la sangre que se legitima y perpetúa el poder de guerreros, monarcas y sacerdotes. Por eso resulta poco creíble que las élites que representan el poder político y que encarnan el poder sagrado hayan renunciado a un privilegio que tendría como finalidad consolidar su prestigio social y perpetuar una tradición teocrática del poder.

## CONCLUSIÓN

Las deducciones que se derivan de las relaciones entre hombres y dioses predadores — plasmadas en las piezas antiguas, cifradas en la «evidencia» icónica, y narradas en los vasos mochica— pueden contribuir a definir el sacrificio caníbal amerindio en términos cosmo-políticos. Hemos visto cómo la demanda de pago/goce de los dioses se articula con la máquina de guerra y con el aparato ceremonial como los dos polos del Estado. Sin embargo, la pregunta sigue siendo el origen de la pulsión devoradora. No queda claro si la cadena sacrificial termina en el vientre de los dioses o de los hombres. No tenemos una prueba definitiva sobre si «el ofrecimiento de la copa» denota necesariamente el consumo de la sangre de los vencidos por parte de los vencedores, los cuales representarían en sus más altas jerarquías guerreras y sacerdotales a los propios dioses, o si, simplemente, se trata de la proyección pintada del imaginario colectivo, expresado a través de los artistas que, por encargo de los grandes dignatarios y con el objetivo de educar al conjunto de la población, debían mantener una determinada tradición mítica. No es plausible decidir entre una u otra política de la representación. Aun así, es posible que siguiendo «rigurosamente» ese dilema podamos llegar a una conclusión más precisa sobre la relación entre el rasgo predatorio, el culto del jaguar, la práctica teo-antropofágica y la consolidación del poder imperial en las sociedades prehispánicas.



## REFERENCIAS

- Benson, Elizabeth. «A Man and Feline in Mochica Art». *Studies in Pre-Columbian Art and Archaeology* 14 (1974). 1-31. Medio impreso.
- Chaparro, Adolfo. *Les archives de l'ambiguïté II: Archéologie du savoir cannibale*. París: L'Harmattan, 2000. Medio impreso.
- Donnan, Christopher y McClelland, Donna. *Moche Fineline Painting. Its Evolution and its Artists*. Los Ángeles: UCLA Flower Museum of Cultural History and University of California, 1999. Medio impreso.
- Derrida, Jacques. *De la gramatología*. México: Siglo XXI, 1978. Medio impreso.
- Foucault, Michel. *La arqueología del saber*. México: Siglo XXI, 1970. Medio impreso.
- Giers, Milosz, Krzysztof Makowski Hanula y Patrycja Prządka. *El mundo sobrenatural mochica. Imágenes escultóricas de las deidades antropomorfas en el Museo Arqueológico Rafael Larco Herrera*. Lima: Universidad de Varsovia/Pontificia Universidad Católica del Perú, 2005. Medio impreso.
- Hocquenghem, Anne-Marie. *Iconografía mochica*. Lima: Fondo Editorial del Perú, 1987. Medio impreso.
- \_\_\_\_\_. «Sacrificios y calendario ceremonial en las sociedades de los Andes Centrales». *Chamanismo y sacrificio*. Ed. Jean Pierre Chaumeil, Roberto Pineda Camacho y Jean-Francois Bouchard. Bogotá: Fundación de Investigaciones Arqueológicas Nacionales, Banco de la República e Instituto Francés de Estudios Andinos, 2005. 75-104. Medio impreso.
- «La cultura Mochica». *Wiki Sumaq Perú*. Fecha de ingreso: 10 de noviembre de 2011. [http://wiki.sumaqperu.com/es/Cultura\\_Mochica](http://wiki.sumaqperu.com/es/Cultura_Mochica)
- Makowski, Krzysztof. «Las divinidades en la iconografía mochica». *Los dioses del antiguo Perú*. Ed. Krzysztof Makowski, Richard Burger, Helaine Silverman, Santiago Uceda Castillo y otros. Lima: Banco de Crédito del Perú, 2000. 137-173. Medio impreso.
- \_\_\_\_\_. «El obelisco Tello y los dioses de Chavín». *Los dioses del antiguo Perú*. Ed. Krzysztof Makowski, Richard Burger, Helaine Silverman, Santiago Uceda Castillo y otros. Lima: Banco de Crédito del Perú, 2000. 71-87. Medio impreso.
- Roe, Peter. «A Further Exploration of the Rowe Chavín Seriation and its Implications for North Central Coast Chronology». *Studies in Pre-Columbian Art and Archaeology* 3 (1974). 1-80. Medio impreso.
- Rowe, John. *Chavin Art: An Inquiry into its Formal and Meaning*. New York: The Museum of Primitive Art, 1962. Medio impreso.
- \_\_\_\_\_. «The Influence of Chavin Art on Later Styles». *Dumbarton Oaks Conference on Chavin*. Ed. Elizabeth Benson. Washington: Dumbarton Oaks Research Library and Collections, 1971. 101-124. Medio impreso.
- Salazar, Lucy y Richrad Burger. «Las divinidades del universo religioso Cupisnique y Chavín». *Los dioses del antiguo Perú*. Ed. Krzysztof Makowski, Richard Burger, Helaine Silverman, Santiago Uceda Castillo y otros. Lima: Banco de Crédito del Perú, 2000. 29-68. Medio impreso.
- Uceda Castillo, Santiago. «El templo mochica, rituales y ceremonias». *Los dioses del antiguo Perú*. Ed. Krzysztof Makowski, Richard Burger, Helaine Silverman, Santia-

- go Uceda Castillo y otros. Lima: Banco de Crédito del Perú, 2000. 91-101. Medio impreso.
- Wassen, Henry. «El «Ulluchu» en la iconografía y ceremonias de sangre moche: la búsqueda de su identificación». *Boletín del Museo Chileno de Arte Precolombino* 3 (1989). 24-45. Medio impreso.
- Zighelboim, Ari. «Escenas del sacrificio en montañas en la iconografía moche». *Boletín del Museo Chileno de Arte Precolombino* 6 (1995). 35-70. Medio impreso.

Recepción: 8 de agosto de 2011  
Aceptación: 20 de septiembre de 2011