

Distintas imágenes para un mismo ente; íconos en la ideología de los Andes septentrionales: analogías sincrónicas y diacrónicas

Different images for the same entity; icons in the ideology of the northern Andes: Synchronic and diachronic analogies

Denis Vargas Salvador¹, Guillermo Gayoso Bazán²

1 Arqueólogo. Proyecto Qhapaq Ñan. Perú. *pachacuty@outlook.com*

2 Arqueólogo. Universidad Privada Antenor Orrego. Trujillo, Perú. *ggayoso@upao.edu.pe*

Recibido: 26 de junio 2019, aceptado: 4 de julio 2019

Resumen

El presente artículo trata sobre la importancia de los íconos como medios de expresión y comunicación en las poblaciones ancestrales de los Andes centrales. Se revisa y analiza bibliografía y propuestas sobre el elemento iconográfico denominado “animal lunar”, tan presente en material arqueológico de diversas tradiciones culturales.

Palabras clave: iconografía, Andes centrales, prehispánicos.

Abstract

This article discusses the importance of icons as means of expression and communication in the ancestral populations of the central Andes. It reviews and analyzes literature and proposals related to the iconographic element called “lunar animal”, so present in archaeological material from different cultural traditions.

Keywords: iconography, central Andes, pre-Columbian.

Introducción

El puente comunicativo entre el mundo supraterráneo —propio de la conciencia mítica de los pueblos— y los mismos mortales fue estructurándose paulatinamente teniendo a la ideología como vehículo de enlace y al rito como conductor de la dinámica entre ambos actores protagónicos. Sin embargo, para mantener una interactiva comunión con las creencias se tuvo que recurrir a la expresión comunicadora más sublime dentro de la acción transformadora del hombre: el arte.

Dentro de este proceso creativo cargado de simbolismo, los mensajes son transmitidos a través de distintos vehículos y variados canales. El mito refrescado a través del rito y la ceremonia, la trova y la danza van retando constantemente al espíritu creativo del especialista plástico, el cual reacciona *modelando* las ideas abstractas en iconos y resumiéndolos muchas veces en signos altamente codificados.

El concepto de icono deviene del arte cristiano y representaba en sus albores a la figura de la Virgen y de los santos. Sin embargo, se da este nombre también por extensión a los artefactos y signos asociados a estos y a su culto, los cuales terminan también siendo venerados. Lo mismo es pues aplicable al estudio de las demás religiones incluyendo, en este marco, la imagen de divinidades y demás elementos del contexto donde se desenvuelven.

Dentro de las expresiones espirituales del hombre, las abstracciones de los seres supranaturales han sido siempre materializadas por símbolos de igual significancia, a veces diversos, pero que en conjunto forman parte de todo el discurso mítico.

Esta forma de reemplazo simbólico de los conceptos referidos al plano visual que sufre las creencias ha dado consecuentemente paso a la figura y a la imagen, las

cuales son maneras de decir cosas sin usar palabras, los artífices plásticos utilizan las imágenes llenas de formas, colores, tamaños, texturas para contar y expresar sus ideas, emociones, preocupaciones y fantasías.

Creatividad y tecnología fueron los ingredientes principales en la elaboración de los dos tipos de representación simbólica con mayor aceptación en los Andes centrales; ambos como parte de un sistema de comunicación no verbal entre los hombres y también emitidos para los seres y escenarios propios de su mundo mitológico; la imagen figurativa y la imagen ideográfica, ambos tipos de expresiones propias del arte figurativo y del arte abstracto. Si bien es cierto que dentro de la plástica todo diseño es considerado como una figura ya sean abstractas (como opuesto a la imagen figurativa) o se trate de copias realísticas o verosímiles de la naturaleza, la clasificación aquí utilizada define al tema figurativo como la copia objetiva del mundo real en el cual también se incluye al universo de lo sobrenatural, incuestionable en la vida espiritual de los hombres; a diferencia de las imágenes abstractas las cuales no representan figuras u objetos, copias de lo natural, sino ideogramas propios de un lenguaje visual en el cual se expresa una realidad distinta a lo tangible, y establece en la imagen una realidad muy distinta a la que vemos, con un lenguaje visual con un propio significado, reemplazando toda clase de figuración.

La connotación altamente simbólica en ambos tipos de imágenes (figurativas y abstractas), como parte de la comunicación del ser humano (comunicación no verbal), expresa una emoción provocada por la experiencia a través de un signo de conceptos o cosas. Sienten la necesidad de expresar una realidad distinta a lo tangible y tienden hacia la espiritualidad. Tratan

de exteriorizar una idea, interesándoles la capacidad de sugerir, de establecer correspondencias entre los objetos y las sensaciones, el misterio, el ocultismo.

El artista figurativo usualmente debe tener al modelo que va representar delante de él (entiéndase como modelo a la objetividad física y tangible de la naturaleza) con lo cual podía comprobar el aspecto de dicho modelo a medida que iba realizando su obra. Sin embargo, también para crear este tipo de obras se utiliza la memoria, invitando a la subjetividad de la mente (*mundus imaginalis*) a plasmar también la figura. Es dentro de este ámbito en que el arte sacro recrea y exalta la perfección que poseían las entidades divinas y los paisajes que rodeaban a esas entidades, lo cual tiene como objetivo la veneración de una entidad sagrada o divina.

Los simbolistas consideran que la obra de arte equivale a una emoción provocada por la experiencia. Sienten la necesidad de expresar una realidad distinta a lo tangible y tienden hacia la espiritualidad. Tratan de exteriorizar una idea, interesándoles la capacidad de sugerir, de establecer correspondencias entre los objetos y las sensaciones, el misterio, el ocultismo.

Para Braithwaite (1982), los símbolos y los sistemas simbólicos tienen la capacidad no solo de expresar y comunicar, sino también de guiar y efectuar una acción.

Según Braithwaite, el sistema simbólico tiene tres funciones: una forma de comunicación, como un instrumento para el conocimiento y construcción de un mundo objetivo, y como instrumento de dominación al establecer y legitimar, a través de su efecto ideológico, a la cultura dominante y conciliar los métodos culturales de división.

Los símbolos tienen dimensiones políticas e ideológicas, que van a influir inconscientemente en la sociedad que los crea. Debido a este significado escondido, los arqueólogos tienen dificultades para encontrar acceso a los aspectos simbólicos de las sociedades pasadas; sin embargo, estos aspectos pueden ser reconstruidos o al menos interpretados por la arqueología a través de las analogías etnográficas, y también por medio de la cultura material.

Aunque no se preserva el aspecto mítico-simbólico, pueden permanecer los restos materiales de los ritos realizados, y es esa dualidad entre mito y rito que los arqueólogos deben investigar.¹

Ya en la plástica del Paleolítico, la naturaleza puede ser representada, según André Leroi-Gourhan (1971), en tres categorías de diseños: animales, seres humanos (seres animados) y *signos*, argumentando de nuestra parte que en la segunda categoría puede incluirse a los seres sobrenaturales tomados del ámbito mitológico y su personalizada interpretación llegando a una composición de elementos propios del contexto ecológico caracterizados por seres animados (antropozoomorfo, antropofitomorfo y/o mezcla de estos), o como producto de la simplificación de la forma, para el caso de los signos.

Dentro de la plástica andina, los diseños abstractos (termino prestado a las artes visuales actuales, solo como oposición al realismo de lo figurativo) lo son más por su contemporánea y ambigua interpretación que por su definición misma. Alejados cultural y temporalmente de los artífices y de los cánones (que codifican sentimientos, color, ideas y pensamientos) quienes crearon estos discursos planos a través de abstracciones geométricas simples y compuestas a partir del círculo, la

¹ Recuperado de http://www.anthroblogs.org/antropologia/archives/2005/09/simbolismo_en_1.html

línea, el espiral, el triángulo, entre otras, las cuales bien podrían corresponder a representaciones geomorfas que tratan de esquematizar a la naturaleza y la composición anímica de esta, consignéndole una simplificada grafía a partir de diseños lineales, representando a la montaña como un simple triángulo, o al río como líneas paralelas onduladas, o las mismas estrellas esquematizadas bajo el signo de la cruz, tratando de esta forma, plasmar simbólicamente sus caracteres más significativos (Funes, 1997: 24).

En esta categoría de abstraccionismo (o mejor dicho, igualmente difíciles de comprender), podemos incluir diseños menos geométricos, propios de la abstracción simplificada de elementos reales que quedan resumidos a diseños alegóricos como cabezas, extremidades, garras, colmillos, etc., los cuales si bien no se representan a través de caracteres geométricos, tampoco reflejan la composición objetiva de su verdadera estructura. (Funes, 1997: 27). De esta forma, no solo objetos son simplificados, sino además conceptos e ideas vinculadas a la necesidad de las creencias y sentimientos del grupo.

Desconocemos por el momento quien precede a quien, o si surgieron colateralmente en un mismo plano de soluciones plásticas, pero determinamos dentro de nuestra propuesta que el tipo de representación figurativa (comprendido como una expresión realista o naturalista) se expresa a través de imágenes propias de la realidad, como personas, animales, objetos y paisajes, tal y como son asimilados por nuestra vista y conciencia. Incluimos en este grupo a los seres sobrenaturales de configuración antropomorfa y/o zoomorfa, fitomorfa (y una serie de amalgamas, entre los mismos), como rasgos propios de la abstracción ideológica de nuestras creencias, que como en el caso del mito es

considerado como absolutamente verdadero a la sociedad a la que le corresponde (Eliade, 1968: 31). Esta expresión plástica cuenta con sus mejores exponentes en los Andes, en la pintura, la escultura, el modelado y el tramado de urdimbres y la misma composición urbano/arquitectónica, entre otros.

La representación de figuras cuyas formas nos permiten identificarlas como seres antropomorfos y/o zoomorfos (y otros) se remiten a escenificar actividades, tal vez cotidianas, pero de singular significancia en la conciencia del grupo el cual colinda con lo sobrenatural. Nos referimos particularmente a rasgos y acciones de un mundano quehacer como escenas de caza, siembra y cosecha, pesca, combate, rito, sexo, curanderismo, homicidio, pero de un metafórico simbolismo, codificado e inferido por personas inmersas en una misma y particular ideología

De la misma manera, la representación de animales tendría como inherente justificación de exaltar a la importancia vital del elemento representado como objeto de caza y elemental alimento, llevado a un nivel de participación mitológica. Otras veces, los animales (o las figuras de estos) representan a las divinidades primordiales o son los entes utilizados por deidades, para a través de ellos interactuar o comunicarse con los hombres (oráculos). En estas prácticas mágico-religiosas y la ingesta de psicoactivos, los animales suelen personificar al elemento que define su entorno, ya sea el agua para peces y reptiles; o el aire (o los cielos), en el caso de aves y quirópteros. En la mayoría de argumentos, el animal sindicado simbolizaría el puente o intermediario entre los hombres y el mundo supranatural. (Cané, 1986: 90).

El tipo de representación figurativa antropomorfa (en contraste con las figuras puramente zoomorfas) cuenta con una

vasta versatilidad escénica al ser utilizado como elemento protagónico debido a su inherente elocuencia; factor esencial al discurso narrativo de elementos y personajes los cuales y cada uno de ellos tienen una respectiva correspondencia simbólica. Por esto deducimos que en la narración de escenas mitológicas la figura zoomorfa adopta una condición o rasgos fisiológicos o psicosomáticos de carácter antropomorfo en una clara intención de interactuar con humanos o ejecutar acciones propias de los hombres. Es para interactuar con los hombres que los peces tienen brazos y manos que portan objetos culturales, los zorros y los cerros hablan y combaten y el mar se torna iracundo; o contrariamente, pacífico.

Por otro lado, consideramos dentro del tipo de representaciones abstractas a los diseños y modelos con esquemas como los ideogramas y que se manifiestan abstrusamente, reflejo de una realidad simbólica altamente codificada, difícil de comprender sin el conocimiento adecuado de los necesarios decodificadores estilísticos y culturales. Dentro de este tipo de representación consideramos a los diseños usualmente llamados geométricos y a aquellos sujetos a la idealización de la forma, llegando a reemplazar el lugar de la imagen figurativa sin trastocar su significado por efectos de la simplificación de la figura o de la codificación del contenido del mensaje. El diseño y trazo de este grupo de figuras tienen como principal característica la esquematización de la forma con base en trazos lineales, sinuosos y/o rectos, integrados a otros por medio de ángulos que caracterizan su rigidez estructural; motivo por el cual (también) se le denomina decoración geométrica.

Una de las características de este tipo de representación responde a una limitante estática comunicativa, producto del carácter

iterativo de su mensaje, propio de las imágenes iterativas y diferentes de las representaciones figurativas (escénicas), que entablan una mayor dinámica narrativa y un más amplio discurso. Sin embargo, las manifestaciones de elementos aislados en las representaciones figurativas son utilizadas con frecuencia como estructuras de diseño meramente decorativo, que si bien se encuentran condenados a la estática comunicativa, no son inadvertidos a las connotaciones psíquicas, ya que la iconografía cumple una doble función, una comunicativa y otra estética, ambas inherentes a la cultura que las crea. Los signos, entre otros, son las más representativas manifestaciones de este tipo de simbología, la cual suele ser asumida como elemento distintivo del grupo. Las características hieráticas de estos signos son asumidas muchas veces por el sincretismo político-religioso a nivel de emblemas, siendo utilizados como símbolos de identidad social en el proceso de justificación de la ideología de poder (Berenger, 1998: 23).

Consideramos que una gran parte de la producción artística fundamentada en la utilización de similares y reconocidos íconos dentro del área de los Andes centrales refleja la expresión simbólica de una similar estructura ideológica de los pueblos, basados en la creencia generalizada de similares comportamientos genésicos (tótem, *pacarinas*, ancestros y demiurgos), mágicos (huacas, oráculos y *shamanes*) y otros elementos propios de la imaginería extraídos de las fuerzas de la naturaleza (el jaguar, la serpiente, el mar, el rayo, la tierra, el maíz, otros), todos ellos con un místico control y poder sobre la vida de los hombres. Aceptar la existencia de un sistema en común de similares códigos de carácter cultural que incluirían a similares valores simbólicos producto de un compartido uso de creencias animistas, podría tentativamente explicar la continuidad en

el uso de símbolos y signos con una amplia difusión geográfica y un extenso periodo de tiempo, todo esto bajo una misma tradición cultural andina (Willey, 1971).

Los elementos y personajes que conforman el corpus iconográfico en el área andina son considerados extensos y variados, motivados por distintos procesos descriptivos, inducidos por disímiles estilos y por su variada caracterización morfológica; lo cual ha generado una diversidad de denominaciones por parte de investigadores enfocados en particulares contextos culturales y regionales, bajo distintos conceptos convencionales artísticos, tecnológicos y cronológicos. A continuación, desarrollamos las reflexiones que ayudarán a demostrar como una misma entidad, al ser documentada bajo diversas perspectivas y enfoques, puede generar una pluralidad de imágenes independientes con identidades individuales.

Análisis

Una de las representaciones iconográficas más conspicuas y ambiguas, presente en la diversa área de co-tradición cultural de la parte septentrional de los Andes centrales y desplegada entre el Horizonte Temprano y el Intermedio Tardío (más de 2500 años), corresponde a una entidad sustentada en la figura zoomorfa de connotaciones sobrenaturales, cuya característica principal responde a una boca con dientes prominentes, los cuales tienden a configurarse en colmillos; símbolo sobre lo cual fundamentó Julio C. Tello (1923) su propuesta del culto panandino sobre el “felino idealizado”, donde el jaguar y su hábitat dio sustento a su propuesta del origen selvático de la civilización andina (Bruhns, 1976).

Esta imagen de un mamífero cuadrúpedo con cola presenta postura generalizada de perfil, por lo que en su versión pictórica solo puede apreciarse con par de miembros (superiores e inferiores). Presenta casi siempre un gran hocico, ojo circular y prominente, orejas triangulares. No obstante, investigadores como Karen O. Bruhns, opinan que, si bien los dientes de por sí ya son prominentes, no corresponderían a colmillos (Bruhns, 1976: 22); anatomía típica de felinos y/o cánidos.

Una de sus atributos más constantes corresponde a una banda que se proyecta de la cabeza, denominada como “cresta”, llegando a ser el único elemento que le otorga apariencia sobrenatural, constituyéndose en uno de los atributos sacralizantes, al igual que la amplificación desproporcionada de las garras. Simplificada en sí misma, adquiere una connotación simbólica transformándose en un ícono, el cual dentro de su simplificación de la forma haría alusión al ente.

Esta entidad “felínica”, cuya figura se cree tener identificada sobre diversos soportes como tejidos, calabazas, metales, madera, piedra, tejido dérmico, el soporte mural de edificios públicos y hasta en el modelo arquitectónico-urbano², encontró en la decoración de la cerámica (pintura, relieve, escultura y una mezcla de estas manifestaciones plásticas) su mejor vehículo de difusión.

La idealización del felino es la relación más aceptable entre quienes, al igual que Tello (1923), ven en la figura del felino el fundamento del culto al jaguar; esto interpretado a partir de fauces y garras en la decoración mural del templo de Cerro Sechín (1800-1200 a. C.) en el valle de

2 Como el caso de la figura felina reflejada en la planta del diseño urbano de la ciudad del Cusco imperial, mencionada ya desde el siglo XVI, por Juan de Betanzos (1551) y Pedro Sarmiento de Gamboa (1572) (Kauffmann, 2011, p. 167).

Casma, así como en Punkurí (valle de Nepeña), los cuales son concebidos por Tello como propios de una iconografía anterior a Chavín, donde al felino plasmado de forma natural y con pronunciadas garras de tres falanges (Choque, 2009: 48) fue considerado como una entidad predominante de un estilo naturalista que sustentó su culto, particularmente en la costa, en sociedades estructuradas a partir de alguna forma de liderazgo teocrático corporativo (Burguer, 1989), en valles ubicados a un par de cientos de kilómetros al norte de la cuna de la civilización andina: Caral.

Esta entidad es tempranamente descrita por G. Kutscher a mediados del siglo pasado, recibiendo a partir del momento una variedad de denominaciones por quienes se detuvieron a describirlo; consecuencia de distintas interpretaciones devenidas de disímiles figuras con las que aparentemente se le representaba. Así, es nom-

brado como “felino de la luna”, “dragón crestado” (Lavallée, 1970), “monstruo lunar” (Donnan, 1992), “dragón marino”, “animal lunar” (Bruhns, 1976), “perro lunar” (Campana, 1997), “dragón Recuay”, “felino rampante” (Makowski y Rucabado, 2000) (esta última denominación determinada por analogía a los felinos de la heráldica europea, los cuales adoptan la posición de perfil, erguidos y con las patas delanteras en posición de ataque, postura demás importante porque es la que adoptan algunos seres cuadrúpedos en otras representaciones plásticas de otros estilos y culturas) y demás nombres con los cuales se conoce a este ente, el cual tiende a confundir su identificación entre las de un felino, cánido y/o reptil, no descartándose la posibilidad de representar un ser híbrido que mixture rasgos de las especies mencionadas y otras más (Makowski y Rucabado, 2000: 213).

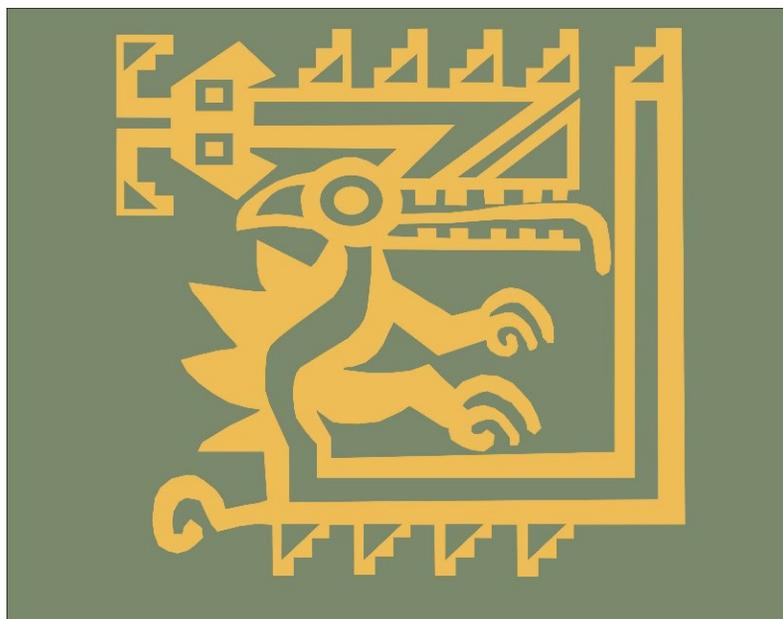


Fig. 1. Animal lunar, réplica, representación del diseño mural en el edificio de Cao Viejo, complejo arqueológico El Brujo, valle del Chicama. Estilo cultural Moche.

Identificado ampliamente como un ente lunar, debido al complemento selenita que le confiere la denominación, que fue asignada por G. Kutscher; no obstante, dicho vínculo selenita corresponde a una asociación *tardía* de la imagen, la cual se yergue sobre una media luna en cuar-

to creciente. Esta asociación, además, se manifiesta exclusivamente en la plástica mochica, tan solo evidente a partir del estilo cerámico propuesto por R. Larco como Moche III, hasta el Moche IV (400 a 550 d. C.), cuando menos en la decoración cerámica (Bruhns, 1976: 21) (Fig. 2).



Fig. 2. El animal lunar, pictografía cerámica del estilo cultural Moche (tomado de Campana, 2015, p. 111, Fig. 62).

Sin embargo, aunque clasificada casi siempre (por extensión) como una figura felínica, algunos de los investigadores observan otras especies en su composición. Las muchas nominaciones surgen de una compleja identificación, las cuales pasan de un felino a un cánido y/o reptil, no descartándose por algunos la representación de un ser híbrido que combine rasgos de las diversas especies mencionadas y otras más (Makowski y Rucabado, 2000: 213), como lo manifestado por Lavallée, quien distingue rasgos de reptil (saurio), el cual ha sido felinizado, y deduce la denominación de *dragón cretado* (dragón crestado, Lavallée, 1970). Esta inferencia da sustento a la analogía con el *dios cocodrilo* de la cultura mesoamericana Coclé (Bruhns, 1976: 38).

Estos préstamos morfológicos de otras especies fueron observados en la clasificación que utilizó Lieske (2009) dentro del

corpus de figuras identificadas como divinidades, donde sitúa a esta entidad como un ente híbrido de connotaciones quiméricas descrito como *divinidad h-F* (híbrida-F); describiéndola como “animal rapaz con anexo (apéndice) lleno de adorno de escalera y (también) volutas” (Lieske, 2009: 332, citado en Golte, 1994), refiriéndose estos últimos detalles al símbolo escalonado y la ola.

Presente en la producción artística de muchas regiones culturales, adopta otros rasgos particulares (variantes) que le otorgan una definida apariencia estilística propia del grupo cultural referido, pero sin trastocar la estructura primordial, tornándose sumamente difícil la tarea de su identificación comparativa entre otras representaciones culturales. Algunas características constantes convertidas en rasgos casi invariables de este elemento se transforman en elementos de plena identifica-

ción, los cuales fueron utilizados acertadamente por Bruhns (1976) para una plena identificación comparativa. La autora además sostiene el origen estilístico Recuay de la figura.

Emparentado casi siempre con el cuerpo de un mamífero cuadrúpedo, con cola (Makowski y Rucabado, 2000: 213), presenta una postura muy generalizada que lo representa de perfil, por lo que tan solo puede apreciarse con par de miembros, un gran hocico, ojo circular y prominente, orejas triangulares y dientes prominentes, indistintamente vinculados al felino, perro o zorro, aunque casi siempre se haga referencia con un felino y, en especial, el gato andino (*Oncifelis colocolo*), analogía hecha por C. Mackey y M. Vogel (2003). Las autoras hacen mención sobre la naturaleza pluricultural de la entidad, ya que la figura presenta lógicas variantes propias de cada particular materialización estilística. Sus más característicos atributos están referidos a sus zarpas y sus dientes prominentes, lo que ha conllevado a una constante vinculación con la figura del jaguar (*Panthera onca*); ser mítico presente, según J. C. Tello (1923), en la cosmovisión desde las épocas de la formación de las grandes culturas sudamericanas y elevado a un nivel de divinidad ya desde antes del periodo Formativo (Fujii, 1994). A esto debe agregarse la presencia de manchas en el cuerpo que suelen ser representadas por círculos, rayas, puntos, o cruces, las que son entendidas por Tello como las manchas en el pelaje que presenta el jaguar. Estas “pintas” son interpretadas como cuerpos celestes que se consolidan como símbolos luminosos, al igual que el gran ojo redondo y la cresta (Tello, 1923: 209, citado en Bruhns, 1976: 35).

Tanto la dentadura prominente, entendida como dientes felínicos, al igual que las emanaciones cefálicas representadas

gráficamente por bandas adyacentes, definidas como una cresta provista en ocasiones por motivos triangulares o escalonados, que definen un aserrado alegórico y utilizados en el arte simbólico andino como un elemento sacralizante (C. Campana, comunicación personal, agosto, 2000), representarían una expresión de poder (Golte, 1994: 36); tan al igual que las lenguas flamígeras ubicadas sobre las cabezas de personajes espirituales en el arte icónico musulmán o las aureolas de los santos en el arte cristiano medieval. Estos atributos resplandecientes otorgarían una connotación sobrenatural a los personajes que los poseen.

En las apreciaciones iconográficas de A. Narváez (2014), la significación de motivos aserrados configurados por *triángulos consecutivos* (o sus analogías a triángulos escalonados) dispuestos sobre el lomo o dorso de algunos animales y objetos de la iconografía de tradición mochica (serpientes, felino, olas marinas y algunos tocados que incluyen a los estilos Lambayeque-Chimú) confieren efectos de *resplandor* o *luminosidad* (Narváez, 2014: 81-82), correspondiendo al carbúnculo (carbunclito); entidad más próxima a los seres que despiden emisiones luminosas y resplandecientes.

El carbunclito, o gema mitológica propia de las fábulas del medioevo europeo, fue utilizado por los primeros cronistas para denominar al ente andino, el cual, tan igual a la gema, “brillaba en la oscuridad, como un carbón encendido” (Narváez, 2014: 74-75). La alusión de esta piedra luminosa es conferida por extensión a esta entidad vinculada al felino.

Este ser mitológico vinculado generalmente a la imagen de un gato, perro o zorro, de pelaje negro y mediana altura y de una exclusiva manifestación nocturna, posee una gema (o faro) en la frente la

cual irradia luminiscencia (comunicación personal, Roger Hernández, marzo 1979, Antonio Vallejo, septiembre 2000). No obstante, hemos recogido la versión oral de este ente de parte de otros lugareños del valle de Chicama, donde el ente es identificado como un cerdo negro pequeño en la versión de don Víctor Sánchez (comunicación personal, febrero, 1997). Sin embargo, es también una gran ave (¿cóndor?) con grandes garras capaces de raptar hombres en las ruinas del complejo arqueológico El Brujo, en la margen derecha del bajo Chicama (Teófilo Ascencio, comunicación personal, agosto, 1998).

Esta dificultad de una definitiva identificación del carbunclo en una determinada especie animal es similar a la que se suscita en la identificación del animal lunar, confundiendo en las figuras del jaguar (*Panthera onca*) o un puma (*Puma concolor*) o un gato andino (*Oncifelis colocolo*); teniéndose en cuenta la óptima capacidad plástica del estilo Mochica para copiar con fidelidad el mundo real, sumándose a esto la inexistencia de un estilo representativo anamórfico que desvirtúe la imagen de un ser real.

Para sobredimensionar dicha confusión, Makowski y Rucabado (2000) opinan sobre la carencia de colmillos en la dentadura del ícono en mención: “no sobresale ningún tipo de colmillo que lo pueda vincular con felino alguno” (p. 215). A esto debemos agregar otros rasgos, como el hocico alargado impropio de los felinos y que le ha valido ser emparentado con algún tipo de cánido como el *perro calato*, (Campana, 2015: 111, 279, 306), zorro o roedores como ardilla y la vizcacha (Gambini, 1983; Makowski y Rucabado, 2000: 213), entre otros.

Otro detalle importante es la variante de un dorso aserrado hasta la cola y su peculiar prognatismo, lo cual no descarta

en algunos autores una posible caracterización con algún tipo de saurio en especial con el caimán negro (*Melanosuchus niger*), (Fujii, 1994: 255, 264) o tal vez el cocodrilo sudamericano (*Crocodylus acutus*), especie aún presente en la desembocadura del río Tumbes, y de inobjetable veneración cultista en el norte ecuatoriano y Centroamérica. Según la tesis de Donald W. Lathrap, el elemento creador de la América nuclear tienen como prototipo al caimán negro (Lathrap, 1985: 246).

La presencia del cocodrilo como un símbolo ideológico es frecuente como el caso del dios cocodrilo en la cultura prehispánica panameña de Coclé, imagen en la cual Lavallé pretende haber encontrado semejanza con el ícono de los Andes septentrionales en los análogos de Moche y Recuay (Lavallé, 1970, citado en Bruhns, 1976: 35).

No obstante, una de las más características representaciones de la figura de perfil contrapone a la cabeza y el ojo concéntrico la oreja terminada en punta, la cual anamórficamente simula el pico en la cabeza de un ave. Se debe agregar el detalle de cuatro falanges en las garras sobredimensionadas similares a aquellas que presentan las aves, lo cual por su disposición y el número de estas sugieren una connotación ornitomorfa (Makowski y Rucabado, 2000: 215). Así mismo, la oreja triangular y en punta es una de los atributos particulares de la iconografía Sicán/Lambayeque en la imagen del rostro del personaje principal (identificado como el personaje central del llamado *huaco rey*), lo cual se entiende como una oreja-ala, emparentando su vínculo con el culto ornitomorfo. La imagen del ave en la imaginería cultista se halla presente en la textilera andina, desde el periodo Precerámico, sustentado en la presencia del *cóndor de Huaca Prieta*.

Así mismo, el viejo obelisco Tello

(Cané, 1986: 89) representa en ambas caras un “felino-ave” en actitud de vuelo, como una configuración simbólica del vuelo astral.

Quizá uno de los atributos de mayor atención corresponda a los apéndices asociados a la cabeza. Algunos se ubican sobre el del hocico y se representan bajo distintas formas donde las más características corresponden a triángulos llanos, escalonados o aserrados (uno si es pintado y de perfil y más de uno si es una representación escultórica). Sin embargo, lo más saltante es sin lugar a dudas un apéndice cefálico, el cual suele representarse de muy diversas formas. Sin embargo, todas podrían resumirse a una banda la cual puede ser de trazo llano, aserrado o escalonado. Estos suelen culminar en el otro extremo en la representación de un gancho (voluta), o en la representación abstracta de uno de los seres animados, mixturando significativamente el tipo de representación figurativo con el abstracto (Fig. 1).

Este apéndice es interpretado como un haz luminoso, vertido de la frente del ser, el cual tal vez correspondería a un *resplandor* apreciable solamente por las

noches (Bruhns, 1976: 35). Complementa esta particularidad, su asociación al astro lunar y ocasionalmente a un par de cuerpos celeste de estructura estrelliforme en el discurso iconográfico del estilo Moche III y IV (Fig. 1).

Este haz se encuentra simplificado en su versión pictórica por una banda, la que puede estar representada sola o estar rematada en el diseño de ser animado, bajo un estilo geométrico (Fig. 1), o terminada en una representación figurativa de un animal no identificado, como en el caso de la imagen plasmada en la fachada del templo de Huaca de la Luna, en el valle de Moche, en el norte peruano (Fig. 3). Esta figura denominada como *ser lunar* es descrita por los investigadores del equipo como “un felino con cola de saurio (tal vez por el dorso aserrado de su cola) que remata en la cabeza de un zorro” (Uceda *et al.*, 2016: 90, 91, 94). Así mismo, la figura se presenta con una cabeza antropomorfa entre las garras de los miembros superiores del ente lunar; no obstante, damos a notar la propiedad de coger objetos como la cabeza; propiedad particular de tan solo algunas escenas de parte de la entidad.



Fig. 3. *Ser lunar*, imagen mural en relieve, fachada norte, templo de Huaca de la Luna, valle de Moche.

Lejos de mostrar una plena estática, el animal lunar es representado en ciertos planos portando un cuchillo ceremonial, objeto utilizado en las actividades sacrificiales y rasgo que otorga atribuciones de decapitador a muchos de los elementos zoomorfos como antropomorfos en el corpus andino. De esta forma, el elemento no solo adquiere utensilios instrumentales, sino que además adquiere atributos anatómicos necesarios para interactuar en escenas con otros personajes dentro del plano mitológico. Por lo tanto, una mano es más funcional que unas garras para poder sujetar los mencionados objetos rituales y/o sacrificiales. Estas características antropomorfizantes se dan, entre otras causas, por la necesidad de adquirir una mejor estructura anatómica necesaria para poder ingresar a una dinámica más narrativa e interrelacionada con otros personajes partícipes

de la saga mitológica de los pueblos.

En la plástica mochica, la imagen de un ser sobrenatural con cabeza monstruosa se metamorfosea hacia una anatomía cada vez más antropomorfa (Figs. 5 y 6), tal vez empujada por la necesidad de dejar su condición de *deus absconditus* (el dios oculto de Tomás de Aquino) y actuar a favor de ciertos grupos o castas, justificando y dictaminando la asimetría social.

Los estudios realizados por Bruhns (1976), Makowski y Rucabado (2000), Smith y Vargas (2000) sobre este elemento han mostrado evidencias de su presencia en una amplia área de distribución, la cual compromete a estilos y periodos culturales que abarcan gran parte del área septentrional andina, así como su prolongada existencia en el tiempo.



Fig. 4. *Animal lunar*, imagen mural en relieve, conjunto amurallado de Utz An, Chan Chan, valle de Moche. (Tomado del diario El Comercio, 24 de junio de 2018, <https://www.elcomercio.com/tendencias/chan-chan-revela-historiamilenaria.html>).

Esta versatilidad gráfica no es un impedimento para Golte (1994) identificar de entre un variado corpus de figuras zoomorfas y antropozoomorfas a un mismo personaje dentro de una saga mitológica a partir de atributos bastante estable (*identi-*

ficadores) (Golte, 1994: 26), aunque denota cierta dificultad cuando estos personajes intercambian de soporte plástico de entre los pictóricos y los escultóricos.

La diversificada materialización en los distintos talleres y la amplia distribución

de estos seres sobrenaturales en el contexto iconográfico sustentaron durante mucho tiempo la idea de un nutrido panteón de

seres sobrenaturales que ayudaron a generar una propuesta politeísta del Olimpo andino.



Fig. 5. *Adversario S*, de la clasificación de J. Golte (1994, p. 104, Fig. 20).

Conclusiones

En los Andes centrales existió una amplia difusión del elemento conocido como el *animal lunar*, el cual es una de las muchas representaciones plásticas que tiene una entidad ampliamente difundida entre los Andes durante más de 3500 años, como resultado de la existencia de un contundente sistema de creencias enmarcadas dentro de una compartida tradición cultural la cual se sustenta en símbolos relacionados a conceptos teogónicos y a la reproducción y fertilidad del universo.

La figura del dragón mitológico es una de las tantas mutaciones que sufre el elemento primigenio en su amplia gama de estilos culturales a través del tiempo y por la manipulación de las sinergias sociales que dependen de los mitos y sus personajes en favor de sus intereses ideológicos. El ente y sus diversas manifestaciones de diseño es la versión original y primigenia de una fuerza sobrenatural (vinculada a la creación y a la fertilidad), el cual a través

del tiempo se vio obligado a tornarse a imagen y semejanza del hombre para poder interactuar en nuevas sagas míticas, al reinterpretarse una y otra vez las creencias basadas en la relación esencial de los hombres con el universo creado por sus dioses. Sus distintas mutaciones no apartan el verdadero contenido del sacrificio ritual del cual aparecen los hombres y la fertilidad del mundo.



Fig. 6. *El Decapitador*, botella escultórica del estilo Moche I (colección privada).

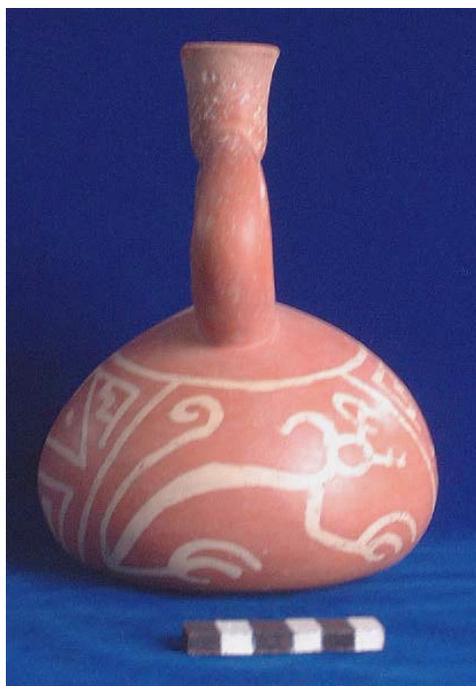


Fig. 7. *El animal lunar*, botella pictórica del estilo Salinar (colección Museo de Historia Natural y Cultural de la Universidad Privada Antenor Orrego).

Contribución de los autores

D. V. y G. G.: Redacción del trabajo, revisión de bibliografía, metodología de evaluación, registro fotográfico, revisión y aprobación del trabajo final.

Referencias bibliográficas

BERENGUER, J.

1998 La iconografía del poder en Tiwanaku y su rol en la integración de zonas de frontera. *Boletín del Museo Chileno de Arte Precolombino* 7: 19-38.

BONAVIA, D.

1985 *Mural Painting in Ancient Peru* (Patricia J. Lyon, trad.). University of Indiana Press, Bloomington.

BRAITHWAITE, M.

1982 Decoration as ritual symbol: A theoretical proposal and an ethnographic study in southern Sudan. En *Symbolic and Structural Archaeology*, editado por Ian Hodder, pp. 80-88. Cambridge University Press, Cambridge.

BRUHNS, K.

1976 The Moon animal in the northern Peruvian art and culture. *Ñawpa Paccha* 14: 21-39.

CAMPANA, C.

2015 *Iconografía del pensamiento andino*. Fondo Editorial de la Universidad Privada Antenor Orrego, Trujillo.

CANÉ, R.

1979 Problemas arqueológicos e iconográficos: enfoques nuevos. *Boletín de Lima* 37: 38-44.

1986 La iconografía de Chavín: caimanes o cocodrilos y sus raíces shamánicas. *Boletín de Lima* 45: 86-95.

CHOQUE, A.

2009 *La imagen del felino en el arte del*

antiguo Perú. 1ª edición. Lima, Perú.

ELIADE, M.

1968 *Mito y realidad* (Luis Gil, trad.). Ediciones Guadarrama, Madrid.

FALCÓN, V.

1998 El poste sagrado de Playa Grande, Lima. *Boletín del Museo de Arqueología y Antropología de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos*, pp. 14-15.

FLORES, L. y F. CUYNET

2017 Cuando el mito se vuelve piedra: memorias alrededor de estelas Pukara en el norte del Titicaca, Perú. *Chungara* 49(1): 35-48.

FRANCO, R.; C. GÁLVEZ y S. VÁZQUEZ

1993 *Informe final, temporada 1993*. Proyecto Arqueológico Complejo El Brujo, valle de Chicama.

1997 *Informe final, temporada 1997*. Programa Arqueológico Complejo El Brujo, valle de Chicama.

FUJII, T.

1993 El felino, el mundo subterráneo y el rito de fertilidad: tres elementos principales de la ideología andina. En *Mundo ceremonial andino* (Senri Ethnological Studies 37).

FUNES, M.

1997 *Arte precolombino ecuatoriano: torteras del litoral. Parte II*. Editorial Offset Graba, Guayaquil, Ecuador.

GAMBINI, W.

1983 *Santa y Nepeña: dos valles, dos culturas*. Imprenta M. Castillo, Lima.

GOLTE, J.

1994 *Íconos y narraciones: la reconstrucción de una secuencia de imágenes Moche*. 1ª edición. Instituto de Estudios Peruanos IEP, Lima.

- LATHRAP, D.
1985 Jaws: The control of power in the early nuclear American ceremonial center. En *Early ceremonial architecture in the Andes*, editado por Christopher B. Donnan, pp. 241-267. *Dumbarton Oaks Research Library and Collection*, Washington, D.C.
- LEROI-GOURHAN, A.
1971 *El gesto y la palabra* (Felipe Carretera D., trad.) Ediciones de la Biblioteca, Universidad Central de Venezuela.
- MACKEY, C. y M. VOGEL
2003 La luna sobre los Andes: una revisión del animal lunar. En *Moche: hacia el final del milenio*, actas del Segundo Coloquio sobre la Cultura Moche, Trujillo, 1 al 7 de agosto de 1999, editado por Santiago Uceda y Elías Mujica.
- MAKOWSKI, K. y J. RUCABADO
2000 Hombres y deidades en la iconografía Recuay. En *Los dioses del antiguo Perú, vol. I* (Colección Arte y Tesoros del Perú), editado por K. Makowski. Banco de Crédito del Perú, Lima.
- NARVÁEZ, A.
1994 La Mina: una tumba Moche I en el valle de Jequetepeque. En *Moche: propuestas y perspectivas*, actas del Primer Coloquio sobre la Cultura Moche (Trujillo, 12 al 16 de abril de 1993) (Travaux de l'Institut Français d'Etudes Andines 79), editado por Santiago Uceda y Elías Mujica, pp. 59-81. Universidad de La Libertad-Trujillo, Instituto Francés de Estudios Andinos y Asociación Peruana para el Fomento de las Ciencias Sociales.
2014 *Dioses, encantos y gentiles: introducción a la tradición oral lambayecana*. Ediciones Museo de Sitio Túcume, Unidad Ejecutora 005, Ministerio de Cultura.
- QUILTER, J.
1997 The Narrative Approach to Moche Iconography. *Latin American Antiquity* 8(2): 113-33.
- SMITH, K. y D. VARGAS
2000 *Iconographic evidence for socio-political shifts on the North Coast of Peru during Moche III*. Paper presented at the 28th Midwest Conference on Andean and Amazonian Archaeology and Ethnohistory, Indian-Purdue University, Fort Wayne.
- TELLO, J.
1923 *Wira-Kocha*. Lima.
- UCEDA S.; R. MORALES y E. MUJICA
2016 *Huaca de la Luna: templos y dioses Moche*. World Monument Fund Perú.
- WILLEY, G.
1971 *An introduction to American archaeology, vol. II*. Prentice-Hall, New Jersey.

Links

http://www.anthroblogs.org/antropologia/archives/2005/09/simbolismo_en_1.html

<https://www.elcomercio.com/tendencias/chan-chan-revela-historia-milenaria.html>