



UNIVERSIDAD ACADEMIA DE HUMANISMO CRISTIANO
INSTITUTO DE HUMANIDADES
DOCTORADO ESTUDIOS TRANSDISCIPLINARES LATINOAMERICANOS.

***“SUPUESTOS ERÓTICOS EN LOS CERÁMICOS
ANTROPOMORFOS PRECOLOMBINOS DE LA CULTURA
MOCHICA”.***

Tesista: José Mauricio Contreras San Juan

Profesor Guía: Pablo Cottet Soto

Tesis para Optar al Grado de
Doctor en Estudios Transdisciplinarios Latinoamericanos

Santiago 2024

DEDICATORIA Y AGRADECIMIENTOS

El camino trazado, por estos zapatos que viene caminando las palabras de que establecían los límites de lo posible, en los tiempos de la familia grande que habitábamos un mismo territorio, eran tiempos del esfuerzo y la alfabetización necesaria, aprender era lejano y el cariño cercano.

El silencio y el olvido pasaron de largo, me quede habitando las preguntas y buscando respuestas, sin prisa y atento a las palabras desconocidas, el gran viaje se había iniciado desde los aprendizajes como cerrajero, hermano, hijo, pareja, padre, amigo.

Con una moneda en el bolsillo y la esperanza en el bolso, lleno de llaves, ganzúas y herramientas, que me permitieron abrir nuevas puertas y aventurarme en nuevos senderos , se inicia esta aventura, la vida fluye conectando el desarrollo profesional, el compromiso por la

transformación social y tú existir amada mía, sincronizando la palabra, la acción y el sentir.

Agradecer a cada uno de los que habitan mi vida, a mis queridos maestros y a mis queridas amistades, a los impertinentes y los desafiantes, a mi familia por su aguante y resistencia en esta larga distracción doctoral.

Un fraternal y triple abrazo a Pablo Cottet por su permanente lucidez en acompañar esta investigación que ha transformado mi comprensión del mundo andino ancestral, resignificando el lugar del erotismo del sujeto occidental.

JMCSJ 2024

TABLA DE CONTENIDO

1	INTRODUCCIÓN	5
2	PROBLEMA INVESTIGACIÓN	6
3	HIPÓTESIS DE TRABAJO	12
4	OBJETIVO GENERAL	12
4.1	OBJETIVOS ESPECÍFICOS.....	12
5	MARCO DE REFERENCIA.....	13
5.1	LO ANDINO.....	13
5.1.1	<i>CULTURA MOCHICA (300 d.n.e. – 700 d.n.e.)</i>	15
5.1.2	<i>MOCHICAS NORTEÑOS Y MOCHICAS SUREÑOS</i>	16
5.1.3	<i>CERÁMICA MOCHE</i>	17
5.2	COSMOVISIÓN ANDINA	19
5.2.1	<i>PACHA</i>	20
5.2.2	<i>CHAKANA</i>	24
5.3.1	<i>PRINCIPIO DE RELACIONALIDAD</i>	31
5.3.2	<i>PRINCIPIO DE CORRESPONDENCIA</i>	32
5.3.3	<i>PRINCIPIO DE COMPLEMENTARIEDAD</i>	33
5.3.4	<i>PRINCIPIO DE RECIPROCIDAD</i>	34
6	SUPUESTOS ERÓTICOS.....	36
6.1	DISPOSITIVO DE SUBJETIVACIÓN	38
6.2	ALTERIDAD.....	41
6.3	EXPERIENCIA INTERIOR.....	45
7	CONSIDERACIONES METODOLÓGICAS.....	51

7.1	ANACRONISMO DE LA IMAGEN	53
7.1.1	LA IMAGEN TAUTOLÓGICA.....	55
7.1.2	LA IMAGEN DE LA CREENCIA.....	56
7.1.3	LA IMAGEN DIALÉCTICA	57
8	ANÁLISIS Y RESULTADOS.	59
8.1	CARACTERIZACIÓN DE CERÁMICOS DE LA CULTURA MOCHICA.	60
8.2	ANÁLISIS ANACRÓNICO	61
8.2.2	LECTURA ANACRÓNICA DE LOS CERÁMICOS.....	69
8.2.3	MONTAJE	70
9	SUPUESTOS EROTICOS.....	81
10	CONCLUSIONES	87
10.1	CONCLUSIONES RESPECTO DEL OBJETIVO ESPECÍFICO N°1.	87
10.1.1	DIALÉCTICA DE LA IMÁGEN.....	88
10.2	CONCLUSIONES RESPECTO DEL OBJETIVO ESPECÍFICO N°2.	90
10.2.1	MONTAJE DESDE EROTISMO OCCIDENTAL	91
10.2.2	MONTAJE DESDE PRINCIPIOS COSMOVISIÓN ANDINA	93
10.3	CONCLUSIONES RESPECTO DEL OBJETIVO ESPECÍFICO N°3.....	95
10.4	CONCLUSIONES RESPECTO DEL OBJETIVO GENERAL.....	100
11	REFLEXIONES	107
12	BIBLIOGRAFÍA	111
13	ANEXOS.....	118

1 INTRODUCCIÓN

La aproximación al erotismo en los pueblos que habitaban el territorio previo a la invasión colonial se encuentra relatada de manera indirecta por los cronistas de la conquista, quienes ponen el acento, principalmente, en las trasgresiones cometidas por los indígenas a las leyes divinas, las cuales se basaban en la imposición de la moral católica estableciendo normas y prohibiciones relacionadas con la poligamia, la promoción de la monogamia y la condena de la homosexualidad, Zelaya (2013), concentrándose en lo reproductivo y la procreación.

La cultura mochica preincaica presenta una serie de cerámicos antropomorfos en los cuales el encuentro erótico-sexual es explícito, Larco Hoyle (1948), presenta la secuencia estilística de los cerámicos mochicas, favoreciendo un número importante de investigaciones sobre la cultura mochica, entre ellos se encuentran Uceda y Mujica (1994), Arroyo-Hernández, et al. (2013), Castillo y Donnan (1994), aun cuando los aportes de una larga tradición de investigadores que se iniciaron con los trabajos de Friedrich Max Uhle (1919), Rafael Larco Hoyle (1938), sin embargo, existe escasa investigación respecto de lo erótico-sexual en los cerámicos de la cultura mochica, Carlos Esparza (2005).

La metodología de investigación desarrollada es el anacronismo de la imagen de Didi-huberman, (2014), mediante la tautología de la imagen, la creencia de la imagen y respectivo montaje desde los cuatro **Principios Fundamentales** que la sostienen desde la Cosmovisión Andina, Estermann (2015), a saber; **Complementariedad, Reciprocidad, Correspondencia y Relacionalidad**, y desde tres autores contemporáneos considerados para abordar el concepto de supuestos eróticos, el primero de ellos es Michel Foucault (1996), para quien el **Dispositivo de Subjetivación**, contribuye a la formación y construcción de la subjetividad y donde la actividad sexual es un dispositivo de control y vigilancia, el segundo es Emmanuel Lévinas (2002), con el concepto de **Alteridad**, donde lo erótico habita en la clandestinidad de la vida privada de

la otredad, la singularidad del rostro, y el tercero es Georges Bataille (2008), desde la ***Experiencia Interior***, para quien el erotismo es una experiencia interior, que ocurre en los momentos límites donde el sujeto se fusiona con el objeto, es éxtasis, es fiesta, es lo prohibido, es la trasgresión de la discontinuidad de los cuerpos, de lo reproductivo.

Palabras claves; Cerámicos Mochica, Cosmovisión Andina, Erotismo,

2 PROBLEMA INVESTIGACIÓN

Para Justo Fernández (2002), los cronistas de las Indias permiten conocer no sólo la historia de la conquista de América y del desarrollo histórico de los virreinos, sino también, acerca de la vida erótico-sexual de los indígenas antes de la llegada de los españoles, uno de estos cronistas es el Inca Garcilaso de la Vega o más precisamente Gómez Suárez de Figueroa, nombre con el cual fue bautizado, quien nace en el Cusco un 12 de abril de 1539, pocos años después de la captura y posterior ejecución de Atahualpa, el último soberano Inca.

Los testimonios que recogió, el inca Garcilaso de la Vega, sobre el mundo andino están relacionados con sus vivencias personales, su conocimiento del idioma, su inmersión en las costumbres de la vida cotidiana de los incas, dado que fue hijo del conquistador español Sebastián Garcilaso de la Vega Vargas y su madre, Chimpu Ocllo, nieta y sobrina de dos emperadores del Tawantinsuyu, le permitió ser un observador de primer alinea, participante de su cultura Inca.

De acuerdo con De La vega, en relación a los textos redactados sobre la vida erótico-sexual de la cultura inca, destacan, por un lado, el maltrato y abuso sostenido por los españoles sobre los indígenas. Estos eran usados como esclavos y abusadas sus mujeres, De La Vega (1985), *“usando de sus mujeres e hijas a toda voluntad”* (p. 31).

En otros lugares del territorio inca, relata De La Vega (1985), los hombres usaban como prendas de vestir, solo un hilo que cubría solo la parte trasera, en tanto las mujeres andaban en cueros, las casadas traían un hilo ceñido al cuerpo que colgaba como un delantal, lo que les servía como “cobertura por la honestidad” (p. 33)

Respecto a las relaciones sexuales “juntarse”, se asocia lo indígena con la animalidad, De La Vega (1985), relata que “se juntaban al coito como bestias, sin conocer mujer propia, sino como acertaban a toparse, y otras se casaban como se les antojaba, sin exceptuar hermanas, hijas ni madres.” (p. 34), asignando en el relato al hombre el control de la actividad sexual

La sodomía está presente en algunas provincias, aunque no muy visibles, más bien es secreta y en contextos particulares, en este sentido no queda claro, si ello es un patrón de conducta observado como prácticas sexuales españolas o que son buscadas intencionadamente en los indígenas.

Los Acllahuasi, que significa "Casa de las Escogidas" en quechua, eran casas dedicadas a las mujeres en la cultura incaica. Estaban las mujeres llamadas acllas, las acllas del sol (*Intiq Akllasqan*), se dedicaban al culto del dios Inti y las acllas del Estado Inca (*Suntor Akllasqan*) que vivían en los templos religiosos más importantes, como el *Coricancha* en la ciudad del Cusco. Tenían un papel social y religioso destacado.

Por otro lado, las *acllas* del Estado Inca tenían un rango menos importante que las acllas del sol. Normalmente, regresaban a su lugar de origen para convertirse en sacerdotisas de los dioses y huacas regionales. Cumplían un papel relevante como representantes de la religiosidad inca en los pueblos sometidos o anexados al imperio.

Las *acllas* eran seleccionadas por su sabiduría y habilidades en diversos ámbitos, las mujeres para el sol eran preparadas para tener hijos del sol, las cuales eran acompañadas por las mujeres de mayor edad que eran llamadas *mamacuna*, la cual cumplía la función de madre.

Garcilaso nos entrega algunas ideas de cómo era la vida sexual de los indígenas, sin embargo, su relato se encuentra lleno de prejuicios religiosos y pudores, los cuales constantemente está explicitando en sus textualidades.

Durante la conquista, a petición del Real Consejo de Indias¹, en 1541, una comisión teológica-misional concluye que, *Hernández Martín (2004, como se citó en De León, 2015)*, “... los indios no deben ser bautizados antes de ser suficientemente instruidos no sólo en la fe, sino también en las costumbres cristianas, al menos en lo necesario para la salvación...”

El Tribunal del Santo Oficio de la Inquisición, tenía como obligación la protección de la religión católica, de sus enemigos naturales, los herejes, sus delitos se consideraban contra su majestad eclesiástica como divina, esto incluía, la monarquía hispana, el estado, la sociedad y su orden social y la tranquilidad de los pueblos, todo aquello que pusiera en duda o amenazara su lugar de control total.

Para el Santo Oficio inquisitorial, vigilar la vida religiosa y moral en la colonia era su más importante cometido, los principales delitos contra la moral eran la blasfemia, la bigamia, las supersticiones dentro de las cuales se encontraban la brujería, adivinación, en otro ámbito estaban los delitos contra natura, entre los cuales se encuentran los pecados nefandos o actos sexuales considerados tabú o inmorales como la sodomía, la masturbación, las prácticas sexuales no convencionales como el sexo oral entre otros y en cuya escala más aborrecible se sitúa la sodomía y la bestialidad, el término latino "nefandus", significa "lo que no debe ser hablado" o "lo que no debe ser mencionado" debido a su carácter abominable o repugnante.

De estos delitos contra la moral relacionados con la vida sexual de los indígenas se encuentran la poligamia propia de la nobleza Inca, quienes tenían el Acllahuasi, “casa de las acllas o mujeres vírgenes, de alta valoración en el Tawantinsuyo”, que para Ortiz (2016), daba cuenta de una poligamia regimentada Inca.

¹ El Consejo de Indias fue el órgano que asesoraba al Rey de España en la función ejecutiva, legislativa y judicial en la administración del nuevo mundo.

Para Molina (2016), *“el indígena podía incurrir de buena fe en el error, ya que quedan fuera de la consideración de bigamos, aquellos indios que no profesan la fe cristiana y contraen varias nupcias”*, la bigamia como pecado se aplicaba inicialmente solo a los españoles, en tanto Peña (1668, como se citó en Valenzuela, 2007), sostenía que la *“ignorancia invencible”* de los indígenas hacía que no declarasen sus pecados, por lo cual se les interrogaba de manera muy detallada, *“y verdaderamente algunos hay tan rústicos, que, por su grande torpeza de entendimiento, ni aprehenden, ni hacen concepto de esta obligación”* Peña (1668, como se citó en Valenzuela, 2007).

En tanto, Pérez Bocanegra, (1631, como se citó en Valenzuela (2007), expresaba que considerando que *“para gente tan incapaz, como son estos naturales, y tan dados a los vicios”* la confesión debía ser *“las más fáciles, e inteligibles”*, sin embargo, desde 1551 esta situación cambia radicalmente, pues los inquisidores del virreinato aplican la norma a españoles, mestizo e indígenas, Torres (1997).

La actividad inquisidora del Perú se inicia con el Virrey Toledo (1569-1581), quien la fortalece en materia de pecados sexuales, Dedieu (1984, como se citó en Molina, 2016), efectuando un intenso trabajo por el reconocimiento de los dominios de su jurisdicción.

Las supersticiones estaban definidas desde una perspectiva cultural del pueblo indígena y eran todas aquellas creencias extrañas a la fe religiosa y contrarias a la razón, dentro de las cuales se encontraba la brujería, las cuales eran preferentemente practicadas por mujeres, principalmente se acudía a ella para solicitar ayuda respecto de situaciones sexuales relacionadas con pócimas de seducción y placer entre otras peticiones.

“Los pecados nefandos o también conocidos como los delitos abominables o inconfesables, las sanciones a estos delitos eran drásticas, pues consideraban que utilizaban el sexo contra las leyes de dios, las cuales incluían las relaciones sexuales entre personas del mismo sexo, las relaciones sexuales entre las personas del sexo opuesto contra natura y las relaciones sexuales con animales,

toda relación sexual sin fines reproductivo”. Dedieu (1984, como se citó en Molina, 2016).

En la confesión del indígena, el sacerdote busca los más mínimos detalles y excesos, contando para ello, con una lista de preguntas que facilitaba “auscultar” la intimidad, los hábitos cotidianos de su vida sexual, la incompatibilidad matrimonial, donde las conductas sexuales se constituyen en los pecados más buscados por los inquisidores, Dedieu (1984, como se citó en Molina 2016), La bigamia, la solicitación², la simple fornicación y, en algunas jurisdicciones, los pecados contra natura pasaron a engrosar la lista de transgresiones perseguidas por la institución de la inquisición.³

Durante la conquista, se sancionan las distintas expresiones de la vida sexual indígena, desde la doctrina católica con el propósito de controlar, vigilar y salvarlos del pecado y la herejía, sin embargo, continuaron los amancebamientos, adulterios, incestos, sacrilegios y un sin fin de prácticas sexuales que se desarrollaban en los márgenes de las uniones sacramentadas, donde los dispositivos de control y vigilancia resultaron insuficientes.

Respecto a las evidencias sobre la vida sexual de los indígenas previa a la llegada de los españoles, los investigadores Friedrich Max Uhle (1856-1944) y Rafael Larco Hoyle (1901–1966), estudiaron una vasta colección de cerámicos antropomorfos de la cultura mochica, donde se encuentran un número importante de cerámicos donde el encuentro erótico-sexual es explícito.

Para Larco (1938), la cultura mochica es una de las más representativas del antiguo Perú por la calidad y abundancia de orfebrería y cerámicos encontrados. Esta cultura se desarrolló en la Costa Norte del Perú, territorio comprendido entre el Valle Moche, Valle Chicama y Valle de Virú; la expansión moche limito al norte con el Valle de

² La mujer debía salvaguardar el honor y al sacerdote se le exigía el celibato, considerando que la mujer era la mayor causa de pecado, el momento de la confesión era un espacio en el que el creyente debía exponer todos los deseos y pasiones ocultas de su carne al juicio inapelable del sacerdote, estableciéndose de este modo una peculiar y estrecha relación entre sexualidad y confesión

³ La inquisición no persiguió el delito de “simple fornicación” como tal, sino la formulación verbal errónea que consideraba que “la simple fornicación no era pecado” (Schwartz, 1997). En cuanto a los delitos de sodomía y bestialismo, sólo formaron parte de las competencias de los tribunales aragoneses, en virtud de un breve papal emitido por Clemente VII que habilitó a los inquisidores de esa jurisdicción el conocimiento sobre ambos delitos (Monter, 1992: 328).

Piura y al sur con el Valle Nepeña, ocuparon los valles de Piura, la Leche, Lambayeque, Zaña, Jequetepeque, Chicama, Moche, Virú, Chao, Santa y Nepeñ.

Las investigaciones sobre los Mochicas se han desarrollado de manera significativa a partir del descubrimiento y excavación de las tumbas reales de Sipán en julio 1987, donde es hallada la primera tumba intacta en el Perú y que data del siglo III, d.n.e., ello generó una gran cantidad de investigaciones y publicaciones respecto de la cultura mochica, entre los que destacan Uceda y Mujica (1994), Arroyo-Hernández, et al., (2013), Castillo y Donnan, (1994).

Respecto a los cerámicos antropomorfos de la cultura Mochica, estos han sido objeto de múltiples investigaciones que han intentado dar cuenta sus significados, de sus decorados y su iconografía e interpretaciones respecto a sus usos en rituales, Bernier (2009), intento por comprender como la alfarería local está marcada a un indicador de la estratificación social, Chapdelaine et al., (2009).

En investigaciones desarrolladas desde la antropología, la vida erótico- sexual explícita en los cerámicos antropomorfos de la cultura Mochica, es interpretada, principalmente desde la fecundidad de la tierra. González (2007), Sánchez (2014).

En general, son investigaciones que se encuentran relacionadas con la producción masiva de cerámicos y la estratificación social, el uso en la vida doméstica, en ceremonias y ritos, sin embargo, surgen varias interrogantes respecto de los cerámicos de la cultura Mochica donde las expresiones del encuentro sexual son explícitas.

Las preguntas que surgen al respecto son; *¿es posible una lectura contemporánea a los cerámicos antropomórficos de la cultura mochica desde los supuestos eróticos?*, ¿su interpretación desde el presente implica una lectura anacrónica⁴, *¿Cuáles son los significados de los supuestos eróticos de los cerámicos antropomórficos?*

⁴ Georges Didi-Huberman, *Ante el tiempo. Historia del arte y anacronismo de las imágenes*, trad. y nota preliminar de Antonio Oviedo (Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2011), 32 y 43.

3 HIPÓTESIS DE TRABAJO

Los supuestos eróticos desafían las normas y las convenciones sociales establecidas, permitiendo una mayor expresión de la sexualidad humana, donde lo erótico trasgrede y desafía los límites de lo racional y socialmente aceptado. En este sentido la interpretación de los cerámicos antropomórficos de la cultura mochica, en los cuales las expresiones del encuentro sexual son explícitas, darán cuenta de un erotismo trasgresor y de resistencia al sujeto occidental en las dimensiones de lo productivo, reproductivo y disciplinado.

4 OBJETIVO GENERAL

Interpretar los supuestos eróticos de los cerámicos antropomórficos de la cultura mochica, en los cuales las expresiones del encuentro sexual son explícitas.

4.1 OBJETIVOS ESPECÍFICOS

- ✓ Acceder a la colección de cerámicos de cultura mochica, en su constitución como corpus documental por parte de la antropología y la arqueología.
- ✓ Presentar la interpretación de los cerámicos de la cultura mochica desde el erotismo occidental y desde los principios de la cosmovisión andina.
- ✓ Establecer la cuestión de los supuestos eróticos de los cerámicos mochicas desde la lectura anacrónica de la imagen.

5 MARCO DE REFERENCIA

El marco de referencia se estructura, en primer lugar, desde Lo Andino en general y desde la Cultura Mochica en lo particular, en la cual resultan muy relevante sus fases de desarrollo cultural, las cualidades de sus cerámicos antropomorfos y sus expresiones sexuales explícitas, la **Cosmovisión Andina** y los cuatro **Principios Fundamentales** que la sostienen, Estermann (2015), a saber; **Complementariedad, Reciprocidad, Correspondencia y Relacionalidad**. Luego se despliegan los supuestos eróticos desde las concepciones de Foucault (1996), Lévinas (2002) y Bataille (2008), para el primero de ellos es el **Dispositivo de Subjetivación**, desde el cual la actividad sexual es un dispositivo de control, Foucault (1996), el segundo es desde la **Alteridad** de Lévinas (2002), donde lo erótico habita la clandestinidad de la vida privada de la Otredad, la singularidad del rostro, y el tercero es desde la **Experiencia Interior** de Bataille (2008), para quien el erotismo es una experiencia interior, que ocurre en los momentos límites donde el sujeto se fusiona con el objeto, es éxtasis, es lo prohibido, es la trasgresión de la discontinuidad de los cuerpos, de lo reproductivo.

5.1 LO ANDINO

La población Latinoamérica, según estimaciones de la Comisión Económica para América Latina y el Caribe, (CEPAL) en el año 2016, alcanzarían los 650 millones de habitantes, según las últimas proyecciones de población de la Comisión Económica para América Latina y el Caribe (CEPAL), esta cifra es casi el doble registrada en 1975, cuando éramos 316 millones, según proyecciones del observatorio demográfico de la CEPAL se estima que para el año 2050 llegaríamos a los 779 millones.

Se estima que Latinoamérica cuenta con aproximadamente 826 pueblos indígenas y más de 200 viven en aislamiento voluntario, con 56 millones de personas

que representan el 8,3% de la población total de la región, según un informe de la CEPAL, (2014), en el cual se destacan mejoras en salud, educación y participación política en la última década, para Del Popolo, (2018).

“Esto representa un aumento de casi un 50% en la primera década de siglo XXI, ya que, en su anterior informe de 2007, en la Comisión Económica para América Latina de la ONU había estimado una cifra de 30 millones de nativos, esta recuperación demográfica no obedece solo a la dinámica demográfica, sino también a un "aumento de la autoidentificación". (p.136)

Una concepción de la cultura del mundo andino implica asumir una cosmovisión con su constelación de símbolos, ritos, ceremonias desde adentro, sin descuidar los sincretismos o mestizajes culturales, desde fuera, lo exógeno y lo endógeno de sus creencias, valores y formas de actuación de los miembros de su comunidad.

Lo andino hace referencia a una categoría territorial, espacial, a un ámbito geográfico y topográfico, lo ‘andino’ en sentido geográfico y topográfico se refiere entonces a la región montañosa de América del Sur que es conocida como la parte ‘serrana’ del continente. Para Estermann, J. (2015).

“La raíz quechua anti (o antikuna en plural) se usó en la época incaica para referirse a las y los pobladores/as de uno de los cuatro reinos o regiones (suyu) del imperio del Tawantinsuyu, dividido por el Inka Túpac Yupanqui: el Antisuyu. Esta región era la parte ‘oriental’ del imperio, es decir: las regiones al este del Chinchaysuyu, parte costeña nor-occidental que contenía los litorales del Perú y Ecuador.” (p.58)

El término “andino” también hace referencia a una categoría étnica, habla de un modo de ‘ser humano andino’ o del ‘pueblo andino’, lo cual va más allá de lo puramente prehispánico, si no de un ser humano que se siente identificado y vinculado profundamente con su geografía, su cultura, su cosmovisión para comprender la vida en comunidad y lo cultural.

5.1.1 CULTURA MOCHICA (300 d.n.e. – 700 d.n.e.)

La cultura moche (o mochica, o proto-chimú) se desarrolló entre los años 300 d.n.e. y 700 d.n.e., en la costa del norte de Perú, fueron los mejores ceramistas representando a las divinidades que honraban, el paisaje en el que se desenvolvían, las escenas más importantes de su vida comunitaria, donde el sexo ocupa un lugar privilegiado en su sistema de representaciones.

La cultura moche es una de las más representativas del antiguo Perú por la calidad y abundancia de orfebrería y cerámicos encontrados. Esta cultura se desarrolló en el territorio comprendido entre el Valle Moche, Valle Chicama y Valle de Virú, la expansión moche limitó al norte con el Valle de Piura y al sur con el Valle Nepeña, ocuparon los valles de Piura, la Leche, Lambayeque, Zaña, Jequetepeque, Chicama, Moche, Virú, Chao, Santa y Nepeñ.

La mayor colección de cerámicos eróticos se encuentra en el museo limeño de Larco Herrera, las piezas mochicas presentan prácticas sexuales humanas, de las cuales se reconocen cuatro variantes: la masturbación (masculina o femenina), la felación, el coito vaginal y el coito anal.

Las investigaciones sobre cultura Moche del norte del Perú se ha desarrollado de manera significativa a partir del descubrimiento y excavación de las tumbas reales de Sipán en 1987. Ello ha generado una gran cantidad de publicaciones respecto de la cultura mochica, Uceda y Mujica (1994), (Arroyo-Hernández, et al., (2013), Castillo y Donnan, (1994), sumado a ello los artículos que cada año se publican respecto de los distintos aspectos culturales, además del aporte de una larga tradición de investigadores que se iniciaron con Uhle (1919) y Larco (1938).

La “Mesa Redonda de Chiclín”⁵ es un evento gestionado por Larco donde presentó su cuadro cronológico de las culturas arqueológicas de la costa norte y expuso

⁵ En agosto de 1946 se celebró en la Hacienda Chiclín (valle de Chicama, departamento de La Libertad) la Mesa Redonda de Chiclín que auspiciada por Rafael Larco Hoyle y el Instituto de Investigaciones Andinas de Nueva York reunió a los arqueólogos

la secuencia estilística de cinco periodos cronológicos de la cerámica mochica, la cual se ha mantenido hasta la actualidad, constituyéndose en la principal herramienta de datación de los contextos arqueológicos donde se encuentren cerámicos mochicas.

5.1.2 MOCHICAS NORTEÑOS Y MOCHICAS SUREÑOS

Las primeras evidencias arqueológicas levantaron la idea que los Mochicas constituyeron una sola entidad política y cultural, las evidencias recolectadas en el tiempo articularon tres fases interpretativas que reafirmaban esta idea, Castillo y Donnan, (1994).

En esta región existe una marcada consistencia entre los lotes funerarios y las fases cerámicas, signo inequívoco de un proceso de difusión de sus tradiciones donde la cerámica elaborada representaba a las clases gobernantes de esta sociedad. Kroeber (1925 y Larco 1938, como se citó en Butter y Donnan, 1994). Sin embargo, nuevos estudios arqueológicos establecen que existieron contemporáneamente al menos dos grandes regiones Mochicas, una norte y otra sur, separadas por la Pampa de Paiján donde las manifestaciones culturales eran distintas, estableciéndose los Mochica del Norte y Mochica del Sur.

En la primera fase se determinó que existía una sola cultura Mochica, diferente e independiente de otras culturas prehispánicas. Esta interpretación se basó en la identificación en los valles de la costa norte del Perú de artefactos de cerámica muy semejantes en forma y decoración.

En la segunda fase se determinó que los artefactos cerámicos habían evolucionado de acuerdo con una misma secuencia, generando grandes colecciones de

estadounidenses que participaban en el "Proyecto Valle de Virú"; casi todos estos arqueólogos eran por entonces reconocidos a nivel mundial, como Wendell Bennett, Junius Bird, James Ford, Julian Steward, W. Duncan Strong o Gordon Willey (Willey 1946).

cerámica, un importante número de ellas se encuentran en el Museo de Chiclin, ubicado en el distrito de Chicama, provincia de Ascope, La Libertad en Perú.

En la tercera fase se definió el carácter político de la cultura Mochica, la expansión de su cultura material era el resultado de una sola entidad política expansiva y de conquista territorial, la cual alcanzó la región comprendida entre los valles de Lambayeque y Nepeña.

Estas tres fases se encuentran en el marco de una interpretación eucronica de los cerámicos de la cultura mochica, para Erwin Panofsky, (1987), para quien el análisis de la obra debe ser interpretada desde su contexto histórico y se efectúa siguiendo la siguiente secuencia; *la lectura inmediata de la obra*, que es a través del contacto sensible; *su interpretación*, como objeto icónico se debe atribuírsele un significado; *su estimación*, que expresa los valores de una época cultural. En este sentido el cerámico debe ser descifrado considerando su contexto histórico.

En contra posición, El análisis anacrónico de la imagen, según Didi Huberman, (2008), se centra en la relación entre la imagen y el tiempo, explorando cómo las imágenes pueden ser interpretadas a través de diferentes épocas y contextos históricos. En este sentido una interpretación anacrónica de los cerámicos sitúa el análisis del cerámico mochica en modo presente, subjetivado desde la dialéctica de la imagen.

“Tal es, pues, la paradoja: se dice que hacer la historia es no hacer anacronismo, pero también se dice que remontarse hacia el pasado no se hace más que con nuestros actos de conocimiento que están en el presente” Didi-Huberman, (2008).

5.1.3 CERÁMICA MOCHE

Larco (1948), asume que la producción de cerámica Mochica es el resultado de un grupo de individuos compartiendo un mismo sistema cultural, un mismo idioma y una misma religión, y regidos por una misma élite y un mismo sistema político.

La cerámica Moche, es de todas las culturas peruanas, la más realista y expresiva por su belleza y originalidad de las cerámicas, Román (1960). Esta tenía como función servir de ofrendas en los templos y plataformas funerarias, constituyéndose en el mejor reflejo de la vida cotidiana y espiritual. Destacan los huacos de retratos, con gestos de alegría, amor, odio, tristeza, dolor, soberbia y placer, en cada huaco retrato se refleja el dominio estético de la expresión humana, además de representaciones de enfermedades patógenas, labios leporinos, siameses entre otros síndromes.

Las representaciones erótico-sexuales relacionadas con posturas sexuales son evidente entre seres humanos y del mundo animal, la mujer es representada en expresiones de parto, ternura con ataviadas túnicas sueltas o faldas largas.

Un número importante de cerámicos dan cuenta de representaciones sexuales de órganos genitales masculino y femenino, los cuales se encuentran de manera independiente en los cerámicos, cuyas representaciones son exageradas con relación al cuerpo humano.



Figura N° 1: Cerámicas de la cultura mochica Museo Larco

Los cerámicos mochica fueron utilizados en distintos contextos de la vida cotidiana, tanto en rituales funerarios como utensilios para su uso en la vida diaria, se contaba con una producción masiva de alta calidad en talleres de alfarería, los vestigios

dan cuenta de uso de moldes predefinidos, Mogrovejo (1996), Donnan y McClelland (1999), Chapdelaine, Pimentel, & Gamboa, (2009), Bernier, (2009), Uceda y Armas (1998), Gamarra, (2008).

5.2 COSMOVISIÓN ANDINA

Pachan wiñay wi-ñaypaq kausan; mana qallarinchu, mana tukukunchu; kkillansi wachachikun, kkillanpi wañumun, pachallampipas t'ikrakun.

“El universo es permanente, siempre ha existido y existirá; nace y muere dentro de sí mismo y solo el tiempo lo cambia”. Aparicio Masías, anciano arariwa de la comunidad de Arín. (García 2004)

Desde la Cosmovisión Andina se concibe la realidad como una totalidad, junto con una comprensión cíclica del espacio y el tiempo, los cuales visualizados como un todo interconectado y en constante evolución, el espacio es la expresión de un cosmos que integra todo lo que existe, y el tiempo está interconectado en ciclos que se repiten una y otra vez en diferentes etapas y momentos de la vida.

La cosmovisión andina, tal como la describe Rodríguez (1999), es intuitiva, holística e integral, incorpora los saberes de la vida cotidiana en conexión con el cosmos, va más allá de la racionalidad occidental. Los saberes andinos imprimen un carácter colectivo a la vida sexual, es un hecho comunitario donde existe una interrelación con la naturaleza en equilibrio energético, el ser humano en relación consigo mismo, con la comunidad, como parte de la naturaleza y del cosmos, como un todo interconectado, Lajo, (2006).

5.2.1 PACHA

En el inicio de los tiempos la tierra era un trozo de roca deambulando en el espacio y al despertar era estéril, luego de un tiempo la tierra deseo procrear, *“en sus entrañas hervían y la consumía el fuego, entonces Ti Ti, el doble Sol que habitaba el Hanan Pacha, se fijó en ella y le envió el kamaqen”* a través del *Aqo Chinchay*, cometa que penetró su matriz y con su semen la fecundó, García, (2004). *“Desde aquel tiempo remoto y todos los años, la Pachamama fecundada por el semen del nuevo sol durante el tiempo del Qapaq Sitwa, para así continuar el ciclo infinito de las reproducciones”*, (p.30).

La *Kallpa* o energía del cosmos, no tiene principio ni fin y solo se transforma en formas y modos, igualmente infinitos, evoluciona el *kamaqen* que es la energía de la vida, la cual no desaparece jamás.

La palabra *Pacha* es utilizada tanto por los *Aimaras* como por los *Quechuas*, es polisémica y se ocupa en la mayor parte del territorio en la región Andina, es de un significado profundo y amplio, para García, (2004), significa *“universo ordenado en categorías espacio-temporales”* (p.75), pero no simplemente como algo físico y astronómico. En la *Pacha* habita el tiempo y el espacio simultáneamente, es la base común para los cuatro universos del mundo andino, cuatro mundos de una misma realidad (*Pacha*) interrelacionada.

El mundo andino considera la existencia de cuatro universos, los cuales eran nombrados como; *Hanan Pacha* (mundo de arriba), *Kay Pacha* (mundo de abajo) y *Ukhu Pacha* (mundo de adentro) y *Hawa Pacha*, (mundo de afuera, el de los espíritus), este último, había sido eliminado por los españoles con el propósito de homologarlos con la trilogía cristiana.

El **Hawa Pacha** es el primer universo, el mundo de afuera, está más allá de los sentidos, existe, aunque no es percibido por los seres humanos, el gran océano del

cosmos donde vibran los grandes sistemas galácticos y es el universo invisible que ocupa un espacio y un tiempo diferente, es según García (2004).

“Aquel gran océano del cosmos donde vibran los tiempos y los grandes sistemas galácticos que no se ven, pero existen”. Hawa pachapi yuyanchispas chinkapun, chaypi intikuna, killakunapas phullpurin. “En el mundo de afuera nuestra imaginación se extravía; allí hierven los soles y las lunas (Aparicio Masías)” (p.25)

El **Hanan Pacha** es el cielo visible, el mundo de arriba, es el conjunto de fenómenos atmosféricos, las fuerzas creadoras del universo, por ello desde el principio de complementariedad es una guía para el plano *Kay Pacha*, que es donde habitan las constelaciones y los astros, la Luna, *Mama Killa* y el sol, *Ti*.

El **Kay Pacha** es la superficie de la tierra y el mar, representa el conocimiento de las leyes de la naturaleza, es el espacio-tiempo, poblado por plantas, animales, cerros, lagunas, ríos y fuerzas naturales que comparten el mundo de los seres vivientes en el planeta, es el ámbito donde se desarrolla la vida que se encuentra habitada por el ser humano y por seres vivientes e inanimados, visibles e invisibles, y que se encuentran en permanente proceso de transformación, es el aquí y ahora. Para García (2004),

“... es el espacio donde se manifiestan otras formas de la energía como los fenómenos atmosféricos, las estaciones, el ir y venir de fuerzas naturales que, a través del discurrir perpetuo del tiempo, dan lugar a la continuidad del orden cósmico” (p.25).

El **Ukhu Pacha** es el inframundo, es la energía que fluye al interior del tiempo y el espacio, es lo que está por ocurrir o está ocurriendo, es el vientre de la naturaleza y a la vez el lugar donde se entierran los muertos. En el inframundo se acumulan las energías del caos que generan eternamente la vida y la muerte, también lo habitan seres de la noche que son la materialización de las energías administradoras del caos. Para García (2004),

“Los seres que hunden sus raíces en el “mundo de adentro”, crecen de cara al sol, orientados al “mundo de arriba” para intercambiar energía e información

con el cosmos, como los árboles, las montañas, la infinita variedad de formas animadas e inanimadas que pueblan el Kay Pacha” (p.28).

El tiempo es consubstancial a la materia, por consiguiente, lleva el mismo nombre *Pacha*. Es una de las formas en que se manifiesta la existencia y es eterna al igual que el mundo. Un aforismo quechua dice: *Ñaupaqman puriy, qhepaman chayay*, es decir: “*Camina hacia adelante y llegarás atrás*” (García, 2004. p.29). El tiempo es circular y eterno, es percepción de su transcurso y goce místico de su vibración.

Por su naturaleza estática, el tiempo puede ser penetrado por la percepción sensorial o el *Achinan*, facultad que tienen los *watoq* (augures) de conocer lo sucedido en el pasado y se aproximan a lo porvenir. Los *watoq* son aquellos seres vivos — hombres, animales o cosas— que pueden mirar hacia adelante y atrás con lucidez de videntes.

La materialidad del tiempo (parte fundamental de la cosmogonía andina), considera la percepción de los sucesos no realizados, asoman a la conciencia como las aguas de un río que llegan al punto de encuentro en el momento justo. *Kashanmi* se dice en quechua, *manaraq chayamushaqtin* (existe, aunque no llegue todavía), (García, 2004. p.29).

El encuentro sexual ocurre en el momento justo, existe y a la vez es lo que ocurrirá entre la dualidad complementaria sexual, entre lo femenino (*ivarmi*) y lo masculino (*qhari/chacha*), la cual se encuentra presente tanto en la región de *arriba* (sol y luna), como en la de *abajo* (varón y mujer). Esto se expresa especialmente en los ritos de tránsito a la adultez, que ocupan un lugar específico y vital, en función del principio de *Relacionalidad*, pues cumplen la función de *relacionar* los distintos polos de los ejes cardinales, permitiendo que el sistema cósmico sea realmente *Pacha*.

En este sentido, la vida sexual es *pacha*, es naturaleza y es vida, es parte del cosmos y todo lo que existe, es dualidad complementaria, es energía vital que fluye a través de todo, es parte de los cuatro mundos o *Pachas* en un tiempo espacio simultáneo.

Para García 2004, en los espacios sagrados andinos fluye la *Kallpa*, energía general, y el *kamaqen*, la energía vital que anima los cuatro mundos o *Pachas*, estos espacios sagrados se denominan *Waka*. La energía general o *Kallpa*, es de carácter dual y se presenta bajo los principios de correspondencia, relacionalidad, complementariedad y reciprocidad, las *Wakas* son transmisoras y receptoras del *Kawsay* el cual hace referencia a la armonía y equilibrio con el cosmos y el ser humano o del *Supay*, en el inframundo se acumulan las energías del caos que generan eternamente la vida y la muerte. Las *Wakas* están ubicadas en lo alto de las montañas, o en accidentes geográficos, son espacios consagrados como fuentes de transmisión o recepción de la energía universal.

De acuerdo con García (2004), los seres humanos, es decir, los *runakuna*, son una forma más de la evolución de las especies que ocupan el *Kay Pacha*. Tal vez una forma más alta y especializada de la cadena de la vida, pero de ningún modo superior ni dominante en la infinita variedad de animales y plantas que conforman el orden natural.

La capacidad de energía y comunicación con el cosmos que poseen las grandes montañas – *Ruwales* y *Apus* es infinitamente superior a la que utilizan los *Runas*, ser humano en kechwa, con su inteligencia. Los *apus* son entidades vivas, que comparten con otras formas evolucionadas y sensibles, como los *Orqos* o cerros, las *Qochas* o lagunas, los *T'oqos* o cavernas, quienes expresan la energía de la *Pacha*, administran la *Kallpa* o energía del cosmos son consideradas igualmente sagradas.

En consecuencia, los *Runa* son uno más, ni superior ni inferior a la infinita variedad de formas que adopta la vida en el *Kay Pacha*. No puede, por tanto, alterar el orden natural en su provecho, ello implicaría negarse a sí mismo, excluirse de la *Pacha* y transformarse en un *waqcha*, es decir, en huérfano, en nada existencial.

La cuarta humanidad fueron los *Purun runas* o simplemente *runas*, habitan los diversos planos de la *Pacha*, *Hanan pacha* (mundo de arriba), *Kay Pacha* (mundo de abajo) y *Ukhu Pacha* (mundo de adentro) y *Hawa Pacha*, (mundo de afuera, el de los espíritus), junto con los animales, plantas y seres visibles e invisibles que la habitan.

5.2.2 CHAKANA

La chacana es uno de los símbolos más frecuentes en la vida cotidiana del mundo andino, representa la conexión entre el cosmos y la vida en todas sus expresiones es vivenciada como chakana, es relacionalidad con todo lo que existe incluido el cosmos, es energía vital que fluye a través de las cuatro pachas en un tiempo espacio simultáneo, es vida en comunidad, es ayllu, la vida sexual es parte de esta vida cotidiana.

Para Timmer (2003), la *Chakana* es considerada uno de los signos y símbolos más importantes de la cosmovisión andina, la palabra *Chakana* es un término Quechua, está compuesta por *CHACAY*, que es cruzar, y *NA* lo que hay, o *HANAQ* lo superior, significa puente o escalera, en *Aymara* es *Pusi chakani*, los cuatro puentes, denominada por occidente como la cruz del sur.

Mediante la observación de la *Chakana* los *Runakunas* transfirieron el cielo a la tierra mediante los espejos de agua, capturando el reflejo de las estrellas mediante recipientes redondos tallados sobre piedras donde depositaban agua en fechas claves, cuando la *Chakana* adquiere su forma perfecta en el cenit.

Las dimensiones, espacio temporales y energéticas del mundo andino de la *Chakana*, están en sus formaciones circulares, *son* tres círculos concéntricos que simbolizan los tres *Pachas*, *Hanana Pacha*, *Kay Pacha* *Ukhu Pacha*, quedando pendiente en las explicaciones el lugar que le corresponde en la *Chakana* a la *Hawa Pacha*. *Pacha*, como dimensiones espaciotemporales y energéticas del mundo andino.

Hanan Pacha, el círculo o esfera exterior, expresa potencial, del afuera, que siempre 'va siendo' o 'puede ser', El tiempo fluye desde dentro hacia afuera y, sin embargo, regresa siguiendo ciclos permanentes, es el mundo que ya pasó, que ya fue, pero que sigue siendo, que permanece y que sigue potenciándose, es la esfera por la

cual ya transcurrimos, aunque aún está existiendo, es el mundo de lo que está fuera del aquí y del ahora.

Un segundo círculo interior, mínimo, epicentrico al *Ukhu Pacha*, que expresa él dentro, la agitación de lo ferviente, o de lo vertiente, de donde sale toda la energía, lo que fluye del interior del tiempo y del espacio, es el mundo que no se puede ver, lo subyacente, lo que está por realizarse o realizándose siempre. Aunque, entre los dos círculos, interior y exterior, existe un campo de encuentro de los dos anteriores: el *Kay Pacha*, el mundo del aquí-y-ahora, que en realidad es un umbral, *punku* o *chakana*, puerta o puente, como tránsito entre las otras dos esferas. (LAJO, 2006, como se citó en Fehlauer, 2016, p.74).

Según García (2004), El *Hawa Pacha* se constituye en el primer universo, el mundo de afuera que está más allá de los sentidos existe, aunque no es percibido por los seres humanos, es el gran océano del cosmos donde vibran los grandes sistemas galácticos es el universo invisible que ocupa un espacio y un tiempo diferente.

Las figuras de los cuadrados, consideradas las dimensiones de naturaleza corpuscular o material del *chakana* definen los tres cuadrados concéntricos, proporcionales y yuxtapuestos a los círculos del *Pacha*. La *chakana* corporificada, define lo que Estermann (1998), denomina "*topografía pachasófica*"(p.161), donde se simboliza y distribuyen los pares complementarios, afirmándose los nexos entre todos los fenómenos y la dimensión cósmica de todo conocimiento. (LAJO, 2006, como se citó en Fehlauer, 2016, p.78).

En tanto, en la simbolización de estos pares, complementarios, ellos no se encuadran como entes o categorías substantivas de la vida de los *runas*, pero son expresiones productivas de su irreductible relacionalidad cósmica, Fehlauer (2016)

El acceso preferencial a esta topografía del *chakana*, a pesar de la apariencia de formalismo y de carácter distributivo de una "racionalidad", ocurre a través de la implicación en fenómenos intermediarios relacionados con una energética de mediación

que se puede denominar como de "*fenómenos de transición*" (ESTERMANN, 1998, como se citó en Fehlauer, 2016, p.79).

Según Estermann (1998, p. 170), "*gran parte de la 'ética andina' tiene como finalidad asegurar el funcionamiento vital de estos 'fenómenos de transición' como expresión del Yanantinkuy*". En este sentido, la *chakana* es un espacio intermediario, con cuatro puntas, llamada "zona de transición de la *chakana*", la cual tiene la función de asegurar la relación primordial.

La experiencia humana de inserción en esta zona la recubre de vitalidad productiva, el hombre Runa se transforma en *chakana*. En el sentido de ser el mediador y potencializador de las fuerzas, "ayudando" ritualmente a las diferentes *chakanas* en el cumplimiento de sus funciones vitales, y siendo afectados por ellas en una dinámica de transformación. (ESTERMANN, 1998; como se citó en Fehlauer, 2016, p.79)

En la figura 2, se ejemplifica la "*topografía de la ChaKana*" Fehlauer, (2016), con algunos de los innumerables pares complementarios en los cuales se simboliza la mediación productiva y la afirmación de la potencia relacional del *Yanantinkuy*:

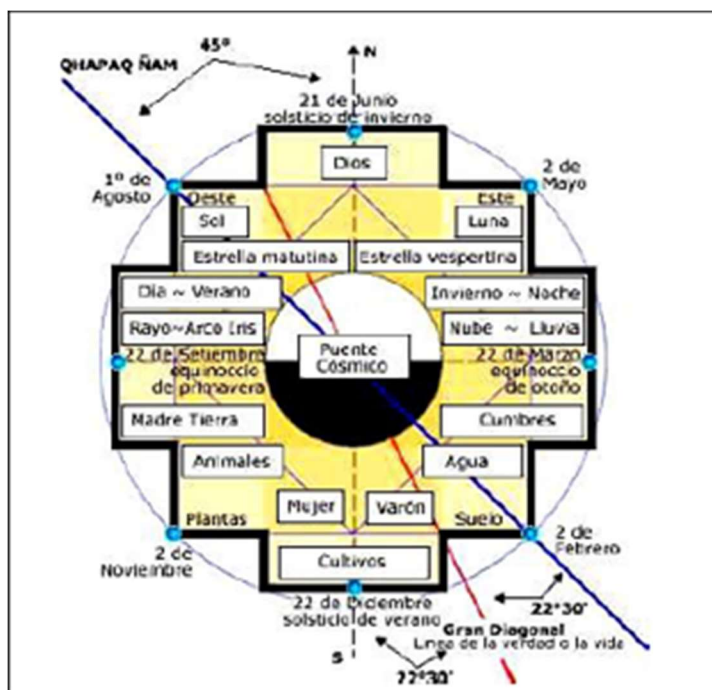


Figura 2, La chacana de los pare "principales" Fuente: Amaru (2013)

La vida andina es vivida como *chakana*. Es en los momentos rituales, de representación celebrativa, que acontece una concentración intensiva y productiva del mundo relacional andino. Como afirma Lajo (2006, p.24), "el ritualismo es una forma de guardar lo que debe ser eterno".

La principal forma ceremonial de la *chakana* es el ritual del "despacho" (También llamado "pago", "alcance", "mesa" o, en términos Kechwa, como *qoymi* (de *goy*: "dar", "entregar") y *qatichiy* (de *quatiy*: "arrear", "seguir"), el "despacho" se practica en diferentes formas y para distintas finalidades. Entre los elementos (variables conforme a las circunstancias y objetivos del ritual), una constante es la hoja coca, por su potencia de mediación (*chakana*) y "comunicación" entre mundos (*pacha*). También las grandes fiestas andinas (como, por ejemplo, *Inti Raymi* -la fiesta del sol andina- realizada en ocasión del solsticio de invierno) son "representaciones cósmicas", sobre todo, enunciaciones y ritualidades relacionadas con las "zonas de transición" de la *chakana*. Según Estermann (1998),

"son, en general, ceremonias que tienen como función principal asegurar la relacionalidad en las transiciones críticas y precarias, o sea: se trata de ritos de pasaje (ritos de transición) cósmicos". (p.165)

Lajo (2006, como se citó en Fehlauer, 2016), afirma que la ceremonia en la cosmovisión andina, inserta al Runa en el torbellino relacional de la *chakana*, es una experiencia vital a través de la intensificación de la vibración del *Kay Pacha*.

La celebración ceremonial andina se estructura en un espacio de interacción entre tres "grandes" comunidades o *Ayllus*, de acuerdo con la figura N°3.

Las comunidades de *Apus*, que viven en las regiones andinas, están relacionadas con las montañas, consideradas potencias vivas cargadas de fuerzas de la energía vital de los

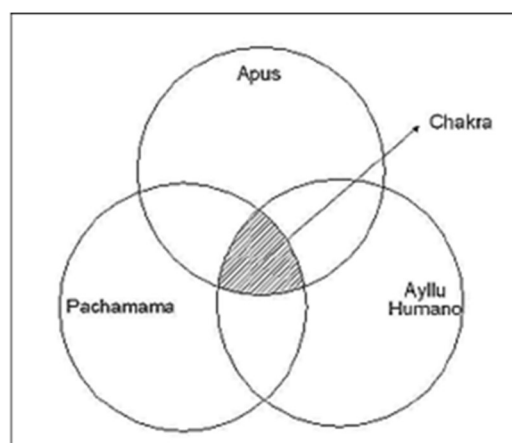


Figura 3, Comunidades de Ayllus. (Fuente: Amaru 2013)

antepasados y que son invocadas en los rituales como fuente de poder místico. La ofrenda por *orden* revitaliza la relación de los seres humanos con los *Apus*, ampliando la energía vital (*kamay*), Fehlauer (2016).

La comunidad del *Ayllu* es la capacidad de creación colectiva de la vida, de la memoria comunitaria, del *Munay*, el espacio relacional que es vida y es convivencia; se constituye como una red de pares complementarios y proporcionales de las fuerzas vitales del *Yanantinkuy*. Fehlauer (2016).

De este modo, para LAJO, (2006), el *Ayllu* o comunidad andina se constituye en una matriz de *Kamay* o energía vital, que se articula con las concentradas por los *Apus* y también, a una tercera matriz, la de la *Pachamama*.

La comunidad de la *Pachamama* incluye a todos los "seres" animados e inanimados que componen la matriz relacional del mundo, fuente de la vida (pensada como permanente actualización de la energía del *Yanantinkuy*, creación y recreación del mundo).

La *Pachamama* en Fehlauer (2016), está simbolizada por los círculos de la *chakana*, en las líneas de la dimensión energética y fluida del mundo, de la riqueza virtual y productiva de las *pachas*. Su complemento, los cuadrados yuxtapuestos de la *chakana*, dimensión material y corpuscular del mundo, es llamado *Pachatata*. *Pachamama* es la expresión femenina del mundo y *Pachatata*, la masculina.

En este sentido, la comunidad de la *pachamama* es un mundo de afectos en una realidad relacional intensiva y extensiva, energía y forma, en la cual creamos (y recreamos) nuestros territorios existenciales. Es una fuente de vida (*kawsay*) y energía vital (*kamay*), Fehlauer (2016).

En el cruce de estas tres comunidades se abre un espacio de interacción más intenso, denominado *chakra*, que corresponde a la "zona de transición" de la *chakana*. El *chakra* constituye, de este modo, un espacio tanto de ausencia de discernimiento como de determinación, pues en él cada fuerza se define por la distancia que la separa

de otras fuerzas, a tal punto que cualquier fuerza puede ser pensada en el contexto de una pluralidad de fuerzas o de su intersección.

Simbolizando un encuentro, se crea un espacio de entre - fuerzas de gran intensidad, liberación del *Yanantinkuy* que puede ser pensado como condición energética de la proliferación de las singularidades y creación de nuevos posibles, la emergencia de lo nuevo o de una solución de pasaje crítica (simbolizada en el puente cósmico de la *chakana*).

El *chakra* se observa como un espacio de la potencia mística, liberación de las condiciones de recreación y reinención de sí (o de una colectividad) a través del desbordamiento de sí y la apertura hacia la multiplicidad de las fuerzas del mundo. Fehlauer, (2016)

“El tiempo en la cosmovisión andina está representado por las serpientes sagradas Yacumama y Sachamama, que son serpientes entrelazadas, una con la cabeza implantada en Uku pacha y la otra con la cabeza en Hanan pacha, simbolizando la eterna oscilación del tiempo, que da de una esfera mínima en Uku pacha (pasado), a una gran esfera (máxima) o Hanan pacha (futuro) y que tiene él obligó o 'estómago' en la esfera que representa el mundo terrenal en donde los habitantes, los runas nos recuerdan que nunca debemos "quitar" el estómago del aquí y del ahora". (LAJO, 2006, como se citó en Fehlauer, 2016, p.88)

La *Chakana* o *Chilliwa*, es la base de la organización del mundo andino, el cual no concibe nada fuera del ámbito de la comunidad, o el *Ayllu* o *Marka*, del mismo modo incluye a los *Apu* o los espíritus que habitan en los cerros, o el *Ruwal* que es el espíritu superior a los *Apu*, el cual cuida la realización del bien en la comunidad.

El *ayllu*, es el colectivo formado históricamente mediante lazos de parentesco, los *Runa* se desenvuelven y realizan en él, es su lugar dentro de la *pacha*, un espacio de carácter sagrado por ser expresión de lo eterno y el lugar para vivir. El *ayllu* o comunidad lo es todo, los integrantes del *ayllu* pueden disgregarse por distintas causas, sin embargo, el vínculo con su comunidad no se romperá jamás.

5.3 PRINCIPIOS DE LA COSMOVISIÓN ANDINA

Los principios de la cosmovisión andina serán claves en la interpretación de los supuestos eróticos de los cerámicos mochicas, en tanto constituyen un punto de referencia indispensable para la comprensión de la vida cotidiana en el mundo andino, todo lo que existe incluido el cosmos es energía vital que fluye y la vida sexual es parte de esta totalidad.

Estos principios son la base de la vida en el mundo andino, que busca la armonía entre el ser humano, la naturaleza y el cosmos. La *complementariedad* se refiere a la relación armónica entre los opuestos, la *reciprocidad* a la interacción equilibrada entre los seres, la *correspondencia* es la conexión entre los diferentes niveles del cosmos, y la *relacionalidad* es la interconexión entre todos los elementos del cosmos. Estos principios se aplican a todos los aspectos de la vida, incluyendo la vida sexual del Runa, la cual se expresa en los cerámicos eróticos de la cultura mochica.

Para los *runakuna*, es decir, ‘conjunto de gente’ que comparten un mismo espacio geográfico, trasfondo socio-cultural e idioma nativo, la comprensión cíclica del espacio y tiempo es desde la integración con esta totalidad, este orden cósmico el cual comprende cuatro *Principios Fundamentales* que la sostienen, Estermann (2015), a saber; *Complementariedad, Reciprocidad, Correspondencia y Relacionalidad*, mediante los cuales se conectan todos los elementos del cosmos desde lo individual y lo colectivo en conformidad con la naturaleza y con ello se establecen las condiciones y propósitos de la vida sexual erótica del *Runa*.

Las condiciones para la vida sexual del runa dicen relación con que la naturaleza tiene vida y se debe aprender a vivir en armonía con ella, debe ser respetada, la vida depende de la relación armoniosa entre la naturaleza y el cosmos, la vida sexual es parte

de esa armonía cósmica. En este sentido, los propósitos de la vida sexual son mantener la armonía entre la naturaleza y el cosmos, para *Estermann (2015)*.

“La experiencia del runa puede ser llamada el ‘axioma inconsciente’ de la filosofía andina y la clave de la interpretación hermenéutica de la experiencia del runa/jaqi andino..., ... Se expresa (entre otros) en algunos ‘axiomas derivados’ o principios andinos, de complementariedad, reciprocidad, ciclicidad, integralidad. Estos principios, a su vez, son la base ‘paradigmática’ para un sinnúmero de fenómenos filosóficamente interesantes en los ámbitos de la naturaleza, la vida social y el orden ético, sin embargo, el orden hermenéutico y vivencial es el universo”, (p. 111)

Estos cuatro principios son centrales en la cosmovisión andina al aplicarse al mundo de los *runakuna* y a todos los componentes del cosmos, son el punto de referencia para comprender la cosmovisión andina.

5.3.1 PRINCIPIO DE RELACIONALIDAD.

Este principio es uno de los rasgos fundamentales de la cosmovisión andina, sostiene que todo está de una u otra manera relacionado, vinculado o conectado con todo; nada permanece aislado o separado, *Estermann (2015)*.

Este principio da cuenta que todo se encuentra conectado o relacionado entre sí, constituyendo una totalidad, la vida sexual es parte de la existencia, se explica a través de las diversas interacciones en los distintos ámbitos de la vida y el conocimiento es consecuencia de una experiencia colectiva.

Este principio muestra que la existencia para la cosmovisión andina implica la vida, la muerte, la naturaleza, el hombre, la mujer y la comunidad, como un todo único, relacionado e interdependiente, donde cada componente es clave para lograr un sistema armonioso y de relaciones en equilibrio, donde la vida sexual es parte de este equilibrio.

Este principio para la cosmología andina da cuenta que todo se encuentra conectado relacionado entre sí, constituyendo la vida y el cosmos como un todo. Es la existencia es una red o serie de interrelaciones en todos los ámbitos de la vida, En palabras de Estermann (1998):

(...) el tipo de relacionalidad andina es lejos de ser sólo “lógico”, “inferencial” u “ontológico”. Se trata de una relacionalidad sui generis, que implica una gran variedad de formas no-lógicas: Reciprocidad, complementariedad y correspondencia en los aspectos afectivos, ecológicos, éticos, estéticos y productivos. Las relaciones “lógicas” (en sentido técnico) y gnoseológicas son más bien relaciones derivadas de las relaciones primordiales de convivencia cósmica. (p. 133)

Este principio nos permite comprender la existencia, la naturaleza, el ayllu, la comunidad como un todo único, relacionado e interdependiente, todo debe estar vinculado, nada debe andar suelto, lo cual es condición para el equilibrio del cosmos, donde el encuentro sexual es constitutivo y parte integral de la vida del *runa*, ser humano.

5.3.2 PRINCIPIO DE CORRESPONDENCIA.

Este principio da cuenta que cada una de las partes de la realidad debe estar en equilibrio y en armonía, implica una relación mutua y bidireccional entre dos partes y es de tipo cualitativo y simbólico, que considera la existencia de una conexión entre el macrocosmos y el microcosmos, entre lo superior y lo inferior, entre lo que fue y lo que será, entre lo humano y no humano, etc., en donde cada uno necesita del otro para encontrar su significado o sentido, el cual está directamente relacionado con el principio de complementariedad.

En este sentido, el desequilibrio entre pares es considerado una anomalía transitoria, la dualidad donde cada uno necesita del otro para encontrar su significado o sentido. Se establecen una serie de relaciones de tipo simbólico al considerar la

existencia de una conexión (correspondencia) entre el macrocosmos y el microcosmos, entre lo sagrado y lo humano, entre la vida y la muerte, entre otros pares. Desde la lógica natural y cósmica se restablecerá la armonía entre los pares complementarios. Para Lajo (2006) dice relación con:

“Restablecer la correspondencia es un proceso [...] que los indígenas de los Andes llaman pacha; es una afirmación de ser “esta parte” de la tierra, pero también de “ser tierra” conectada al cosmos, de manera que se necesite reafirmar y actualizar en cada práctica comunitaria,” ... (p. 61)

Este principio nos plantea que para comprender los fenómenos o las cosas es necesario analizar sus dos opuestos complementarios, se requiere de cada uno para dar cuenta de su significado o sentido. En este sentido para comprender la claridad del día se requiere de la existencia de la noche.

5.3.3 PRINCIPIO DE COMPLEMENTARIEDAD.

Este principio da cuenta que los opuestos se complementan, sus opuestos no son antagónicos, ni mutuamente excluyentes, (individuo-comunidad, noche - día, siembra - cosecha, hombre-mujer, montaña-valle, vida-muerte, etc.), los pares conforman una unidad de los pares, la unidad complementaria, para Lajo (2006):

[...] su complemento o la razón de su complementación y cómo es que se establece una complementariedad entre ambos, es decir, la razón de su equilibrio y, por tanto, también de su desequilibrio; de cómo lo pares complementarios encuentran una proporcionalidad entre sí y cómo y porque en determinadas circunstancias se desproporcionan desequilibrándose. (p. 144)

Los pares son la base desde el mundo andino mediante la cual se sostiene la pluralidad, lo heterogéneo como cualidad, como rasgo característico de la naturaleza y

de la existencia, esta cualidad promueve la convivencia armónica y recíproca de los complementarios (opuestos), es en lo recíproco donde se producen las transformaciones fundamentales en el mundo de la vida y la naturaleza.

La vida en el ayllu, con sus prácticas cooperativas en comunidad, el respeto por lo diferente, la forma en resolver el conflicto dialógicamente, donde el otro es considerado como parte del todo y en consecuencia es complemento de sí, siendo necesario para el equilibrio, sin el otro no es posible resolver el conflicto. Lajo (2006) afirma que:

“El mundo indígena todo es par o se da por parejas, lo que se presenta como impar, existe en nuestra apariencia solo transitoriamente” (p. 96).

Este principio se aplica a muchos aspectos de la vida, incluyendo la vida sexual, se basa en la idea de que todas las cosas en la vida cotidiana están interconectadas y deben complementarse entre sí para lograr un equilibrio y una armonía en la vida individual, comunitaria, derivadas de las relaciones primordiales de convivencia cósmica.

El principio de complementariedad se encuentra relacionado con los dos principios anteriores. En este sentido, ningún objeto, ser o acción existe aislado, lo impar es lo incompleto y débil, por ello necesita de su otro par, su complemento para fortalecerse así sea opuesto o semejante siempre se encuentran en coexistencia con su opuesto, en modo *Yanantin* o dualidad complementaria, Yáñez, (2002).

5.3.4 PRINCIPIO DE RECIPROCIDAD.

Este principio da cuenta de la existencia de un orden cósmico en el cual el ser humano es parte y, por tanto, sus acciones en todos los ámbitos de la vida tienen una contraparte para el equilibrio cósmico, en la vida cotidiana, acciones como el trueque,

las relaciones sexuales, la siembra y la cosecha, se insertan en este ámbito, para Estermann (1998) a través de este principio:

Las y los actores/as (humanos/as, naturales, divinos/as) establecen una “justicia cósmica” como normatividad subyacente a las múltiples relaciones existentes. Por eso, la base del principio de reciprocidad es el orden cósmico (y su relacionalidad fundamental) como un sistema armonioso y equilibrado de relaciones. (p. 155)

Este principio establece que los actos del ser humano están condicionados mutuamente de manera recíproca en función del nivel o magnitud de la acción desplegada, en los distintos ámbitos de la vida cotidiana.

El principio de reciprocidad regula no solo la vida social en el ayllu, rige en las interrelaciones humanas (entre personas o grupos), sino en cada tipo de interacción, sea está en entre ser humano y naturaleza, o sea entre ser humano y lo divino. Para Estermann (1998), *“En el fondo, se trata de una ‘justicia’ (meta-ética) del ‘intercambio’ de bienes, sentimientos y hasta de valores religiosos.” (p. 144)*

El principio de Reciprocidad se expresa en un dar y recibir, a cada acto le corresponde como contribución complementaria un acto recíproco y ético, entre ellos circulan fuerza y energías, no solo con relación al ser humano, sino en dimensiones cósmicas; un *Tinkuy*, Estermann (1998).

Los cuatro principios de la cosmovisión andina se encuentran fundamentados en un sentir, son una vivencia más que desde una lógica racional comprensiva. En este sentido cada uno de estos principios se encuentra estrechamente relacionados en la vida cotidiana, la vida sexual es parte de la trama de sentidos e interrelaciones que nos permiten aproximarnos desde la cosmovisión andina a los supuestos eróticos de los cerámicos de la cultura mochica.

6 SUPUESTOS ERÓTICOS

Una aproximación al erotismo occidental contemporáneo requiere necesariamente dar cuenta del Marqués de Sade, (1740-1814), quien es conocido por su exploración del erotismo en su obra literaria. Sus escritos contienen descripciones detalladas de actos sexuales, incluyendo prácticas consideradas tabú y transgresoras en su época, desafiando las normas sociales y la moralidad al presentar el placer sexual de manera explícita y sin restricciones. El erotismo en Sade desafía las normas establecidas y cuestiona las restricciones impuestas por la sociedad en relación con el placer y la sexualidad, planteando temas filosóficos y políticos sobre el poder, la libertad y los límites de la moralidad.

Para Sade la sexualidad es una vía de exploración de los límites del deseo humano y de conocimiento, sus personajes literarios se entregan a prácticas sexuales extremas, crueles y violentas, su sexualidad trasgresora se resume según, González, (1990a), en cuatro formas básicas, la coprofilia, la sodomía, el incesto y el onanismo. Tres serían las líneas de la filosofía de la trasgresión de Sade; la transmutación de los valores, la esterilidad y destructividad de todo acto humano y la necesidad de la vuelta a un estado primigenio. González, (1990b).

La búsqueda del ateo integral que despliega Sade en su obra se sostiene desde la trasgresión respecto de dios y la razón, la censura de dios dice relación con la muerte del rey, pues él es su representante, sin rey no hay dios y la revolución francesa se instituye desde el imperio de la razón, para Sade es desde el ateísmo integral el fin de la razón. Klossowski, (2005)

La razón se pretendía liberada de Dios. Sade - aunque muy sordamente- quiere liberar el pensamiento de toda razón normativa preestablecida. El ateísmo integral será el fin de la razón antropomorfa.(p.20).

En este sentido, la aproximación que establecerán el propio Klossowski, y Bataille en la exploración de las trasgresiones de Sade, se expresaron en la constitución de una sociedad secreta fundada por Georges Bataille de la cual participan Pierre Klossowski, Patrik Waldberf, entre otros, Patiño, (2016), estas son algunas de las diversas actividades en las cuales ambos participaron desde el erotismo como un lugar que pone en interdicción al sujeto racional y a dios.

El objeto de estudio es conceptual y dice relación con los “supuestos eróticos” de los cerámicos antropomorfos de la cultura mochica, la realidad a estudiar es del mundo de las ideas, ello, implica una dimensión subjetiva, nos situaremos desde el Paradigma Cualitativo Interpretativo.

El propósito de la presente investigación es dar cuenta de los “*supuestos eróticos*” de los cerámicos mochicas, el origen etimológico de la palabra “*supuesto*”, proviene del latín “*suppositus*”, vocablo compuesto integrado por “*sub*”, prefijo que indica “debajo”; y por “*positus*” que significa “puesto”. Indica el efecto del verbo suponer, del latín “*supponere*” = “dar por sentado”. En tanto, para la real academia de la lengua española, en su primera definición, “Considerado real o verdadero sin la seguridad de que lo sea”.

En este sentido, el concepto “*supuestos eróticos*” expresa las claves contemporáneas mediante las cuales serán examinados los cerámicos de la cultura mochica, la primera desde el **Dispositivo de Subjetivación**, desde el cual la actividad sexual es un dispositivo de control, Foucault (1996), el segundo es desde la **Alteridad** de Lévinas (2002), donde lo erótico no es posible como experiencia mutua, es la caricia que nunca se concreta, el otro es infinito, solo es posible acceder al *rostro* del otro como el inicio de lo infinito, donde lo erótico no tiene como propósito lo reproductivo, y el tercero es desde la **Experiencia Interior** de Bataille (2008), para quien el erotismo es una experiencia interior, que ocurre en los momentos límites donde el sujeto se fusiona con el objeto, es éxtasis, es lo prohibido, es la trasgresión de la discontinuidad de los cuerpos, de lo reproductivo

6.1 DISPOSITIVO DE SUBJETIVACIÓN

Para Foucault (1996), la sexualidad es utilizada como dispositivo de control, los cuales ejercen vigilancia sobre los individuos en la sociedad contemporánea, sin embargo, en su relato histórico da cuenta que antes de los inicios del 1600 existían condiciones “de aire libre y libre expresión” Foucault (1996), establece que en los albores del siglo XVII se inicia el confinamiento y captura de la sexualidad, constituyéndola en un propósito reproductivo y se instala el silencio, el secreto, lo no dicho, el sexo es reprimido y suprimido, generando una mayor dedicación al trabajo.

Hablar de sexo es sancionado, descalificado, bloqueado y es rechazado, se instalan normas de decencia que “filtran las palabras” dirá Foucault (2014), estableciendo donde y cuando hablar de sexualidad, con ello se establece su control y administración.

La sexualidad pasa a ser un tema de “poblaciones”, con sus indicadores y variables de natalidad, morbilidad, fecundidad, salud, vivienda, se instala como un problema político y económico. La conducta sexual pasa a ser un objeto de análisis, intervención y regulación.

Desde la pastoral cristiana el sexo es un secreto que debe ser interrogado desde la confesión, sin embargo, su característica de secreto lleva implícita la condición de nombrarlo, hablar de él, de expresarlo, vivenciarlo iniciáticamente desde lo prohibido, desde la trasgresión, aun cuando ello implique la condena y el pecado.

El sexo es prohibición, viene acompañado de una serie de normas sociales, jurídicas y psiquiátricas que buscar al infractor para sancionarlo, condenarlo o aislarlo donde corresponda, la cárcel o el psiquiátrico, sumando a los controles familiares, para Foucault, (1996), “*el objetivo global y aparente negar todas las sexualidades erráticas o improductivas; de hecho, funcionan como mecanismos de doble impulso: placer y poder*” (p.59)

En el ámbito científico el sexo es objeto de estudio, siempre y cuando su propósito este “destinado a producir”, Foucault, (1996). En este sentido, la producción de verdad sobre el sexo oculta, omite e invisibiliza la cuestión del placer o las sensaciones que el sexo provoca.

Foucault (2014) destaca que en otras sociedades la verdad en el arte erótico...

“Es extraída del placer mismo, tomado como práctica y recogido como experiencia; el placer no es tomado en cuenta en relación con una ley absoluta de lo permitido y lo prohibido ni con un criterio de utilidad, sino que, primero y, ante todo, en relación consigo mismo, debe ser conocido como placer, por lo tanto, según su intensidad, su calidad específica, su duración, sus reverberaciones en el cuerpo y el alma. Más aún: ese saber debe ser revertido sobre la práctica sexual, para trabajarla desde el interior y amplificar sus efectos.” (p.73)

A diferencia de lo establecido en occidente, donde la verdad del sexo produce olvidos, ausencias, discontinuidades, define fronteras, establece límites, barreras, visibiliza lo prohibido, la censura, lo ilícito, se orienta a generar expectativas respecto de lo productivo y lo reproductivo. Sin embargo, la actividad sexual del sujeto occidental es un dispositivo de control, Foucault (1996) por tanto, con fines productivos y reproductivas, aunque también se encuentra orientada hacia la experiencia placentera, lúdica, orgásmica, donde lo erótico juega un rol importante.

Lo erótico es la experiencia del ser humano activada por el encuentro sexual y que se expresa de múltiples formas y en distintos planos relacionales. Esta transita por el cuerpo, movilizándolo las emociones, la pasión y detonando fantasías placenteras relacionadas con el potencial encuentro sexual. El cuerpo ocupa un lugar relevante en la experiencia erótica, es en donde habita, se vivencia y se expresa esta experiencia, en donde la intimidad sexual es intensa, plena y trascendente. La definición genérica de *Dispositivo* hace referencia a un artefacto o procedimiento destinado a provocar una

acción predeterminada, en tanto Agamben (2011), nos brinda una definición a partir de una entrevista efectuada a Foucault en el año 2002.

“Está claro que el término, tanto en el uso común como en aquel que propone Foucault, parece remitir a un conjunto de prácticas y mecanismos (invariablemente, discursivos y no discursivos, jurídicos, técnicos y militares) que tienen por objetivo enfrentar una urgencia para obtener un efecto más o menos inmediato” (p.6)

El *Dispositivo* para Foucault (1977, como se citó en Godínez, 2014), es esencialmente una estrategia de manipulación de fuerzas destinadas a direccionar, estabilizar, utilizar y bloquear aquello que se encuentra entre lo no dicho y lo dicho; esto es, los discursos, las instituciones, las decisiones reglamentarias, proposiciones filosóficas, leyes, son la red que sostienen todos estos elementos.

Foucault (1977, como se citó en Godínez, 2014). *“El dispositivo es parte del juego de poder y en los límites del saber, está condicionado por el poder-saber, el dispositivo hace referencia a cualquier tipo de acción que se pretende realizar a través de diversas relaciones de poder”.* (p. 250)

El poder juega un papel importante en el desarrollo de la historia de la sexualidad de Foucault (1996), para quien *“el poder no es una institución, y no es una estructura, no es cierta potencia de la que algunos estarían dotados: es el nombre que se presta a una situación estratégica compleja en una sociedad dada.”* (p.113)

Desde las lógicas del saber, poder y el sexo, para Foucault (1977, como se citó en Godínez, 2014), cuatro son los dispositivos de la sexualidad, a) La Histerización del Cuerpo de la Mujer, desde el cual se le asignan a la mujer una serie de significados sociales entre los cuales se encuentran, la fecundidad, el cuidado de los niños y la familia, asignándoles una serie de valores al trinomio mujer-maternidad-reproducción. b) La Pedagogización del sexo del niño, donde las prácticas sexuales de los niños como la masturbación son prohibidas por padres, psicólogos y médicos. c) Socialización de las conductas procreadoras, en las que se promueve la procreación en parejas

estereotipadas a través de medidas sociales, jurídicas y médicas. d) Psiquiatrización del placer perverso, donde las anomalías del instinto sexual deben ser abordadas clínicamente patologizando dicha conducta.

La acción desplegada desde el dispositivo implica un proceso de subjetivación en tanto es el sujeto a quien está dirigida la acción del dispositivo, esta acción se dirige desde el proceso de subjetivación mediante el cual los seres humanos son convertidos en sujetos. Para Foucault (2002), el sujeto logra su condición de tal cuándo se transformó en objeto de estudio de otro, a través de las ciencias humanas. Y también es objeto de estudio de sí.

La actividad sexual para Foucault (2014), es un dispositivo de control del sujeto occidental, el sexo es prohibición, se acompaña de una serie de normas sociales, jurídicas y psiquiátricas que buscan al infractor para sancionarlo, condenarlo o aislarlo en la cárcel o el psiquiátrico, el propósito final es negar las sexualidades erráticas o improductivas, donde el erotismo es parte del dispositivo de control del sujeto occidental, la producción de conocimiento visibiliza lo prohibido, la censura, como lo ilícito, generando expectativas respecto de lo productivo y lo reproductivo, el sexo, oculta, omite e invisibiliza la cuestión del placer, produce olvidos, ausencias, define fronteras, establece límites, barreras.

6.2 ALTERIDAD.

En términos generales, la “alteridad” emerge cuando el “yo” descubre al “otro”, esto implica una división entre el yo y el otro. El “otro” tiene costumbres, tradiciones y representaciones diferentes a las del “yo”, así, la emergencia de alteridad es la ruptura de ser uno mismo, supone aceptar la existencia de lo otro.

En tanto, para Lévinas, (2002), la alteridad se ordena de acuerdo con una estructura formal, *“la idea de lo infinito en nosotros”* donde, el infinito es presencia en

nosotros, la conciencia del ser es superada por lo desmedido de lo infinito. La alteridad es el no lugar del yo, es ruptura, es lo infinito del otro, al cual solo es posible acceder pensándolo como posibilidad, donde no hay certeza.

Lévinas en capítulo Fenomenología del eros, afirma que *el amor está dirigido a otro*, Lévinas, (2002), este otro aparece como una revelación dando cuenta de su debilidad, por ello afirma *“Amar es temer por otro, socorrer su debilidad”*, es la ternura del otro da cuenta de su fragilidad, de su vulnerabilidad, la cual se manifiesta en el límite del ser y del no ser, donde el otro es otro extraño, distinto en extrema fragilidad que lo mantiene en el límite de una existencia, donde aún no es. Es la clandestinidad de una vida privada del otro, donde el secreto es descubierto, profanado, lo cual para Lévinas es lo *“esencialmente erótico”*, (Lévinas 2002, p, 267), en tanto el pudor inquebrantable es el amor y la desnudez lasciva y erótica es solo profanación.

Lévinas agrega que *“La caricia; como el contacto, es sensibilidad. Pero la caricia trasciende lo sensible”*, (Lévinas 2002, p, 267), no tiene como propósito sostener nada, solicita aquello que se oculta, lo que no es aún, lo que está por venir, lo que se busca, dirá Lévinas (2002), *“expresa el amor”*, (p.267), sin decirlo directamente, es lo que puede ser.

La caricia va más allá del control, resistencia o dominio del otro, es lo que vendrá, lo posible en una aventura de expectativas no intencionadas, donde la profanación que propone la caricia da cuenta de una ausencia de porvenir. Sin embargo, en la caricia la amada no confunde su cuerpo fisiológico ni su propio cuerpo, es en lo corporal donde está lo tierno, es en donde el cuerpo deja el ser.

La caricia aspira a lo tierno, a sostenerse entre el ser y el no ser aún, donde el no ser aún es un posible que no ha sido, donde la caricia no actúa entre posibles, la ternura es sufrimiento sin sufrimiento, la ternura es sentimiento de compasión respecto de quien sufre, *“es un placer, un sufrimiento transformado en felicidad, la voluptuosidad”*, dirá Lévinas (2002).

La voluptuosidad se inicia en el deseo erótico y continúa siendo en todo momento deseo, es la impaciencia misma que no va a ningún fin, es la aventura por un porvenir, como profanación descubre lo oculto aun cuando lo oculto no se devela, es un descubrimiento / profanación que se mantiene en el pudor, donde la desnudez erótica es un objeto misterioso de lo no dicho en esta profanación.

“Lo femenino ofrece un rostro que va más allá del rostro. El rostro de la amada no expresa el secreto que el Eros profana, deja de expresar o, si se prefiere, sólo expresa esta negación de expresar, este fin del discurso y de la decencia, esta interrupción brusca del orden de las presencias”, Lévinas, (2002).

Lo voluptuoso es experiencia sin concepto, al igual que el amor, el cual no termina en un concepto, no es sujeto-objeto ni es un yo-tú, es eros el cual va más allá de lo posible.

La trascendencia implica un Otro, el cual no tiene ninguna relación con el concepto del Yo, pero el ser-para-el-otro está presente; mi bondad, implica existir para el otro, es existir de un modo distinto que el existir para mí, implica una conciencia moral que lleva a cabo una metafísica, si la metafísica consiste en trascender, la epifanía de la caricia es trascendencia, donde la significación del rostro como exterioridad se vuelve significativa ello implica presentarse como persona y todo el cuerpo como tal. La significancia del rostro es lo opuesto al misterio que profana Eros en la femineidad de lo tierno.

Es necesario que el Otro haya sido percibido para que la desnudez adquiera la no-significancia de lo lascivo, de la desnudez erótica, de lo que no es, y puede llegar a ser, es el potenciar de expresarse, sin embargo, no se expresa.

Eros va más allá de toda caricia, va más allá del rostro, donde el pudor de la desnudez erótica entorpece el rostro, donde lo oculto es una posibilidad de ser, dado que no es aún, el amor va en una dirección distinta al tú.

La voluptuosidad entre los amantes permanece en la intimidad, en lo no-publico, en el porvenir de lo que no es aún, el Otro es la voluptuosidad, es la libertad deseada no

como rostro claro, sino como vicio clandestino, como profanación, la posesión del otro no es Eros, la voluptuosidad se extingue inevitablemente en la posesión.

El erotismo para Lévinas, nunca se concreta en el encuentro con el otro, es sin el otro, es personal e individual, se relaciona como posibilidad, un porvenir donde la caricia aproxima permanentemente, no hay fusión o trasgresión de lo prohibido como en Bataille.

Lo esencialmente erótico para Lévinas (2002), es la clandestinidad de la vida privada del Otro, donde el secreto es descubierto y la desnudez lujuriosa y erótica es solo profanación, es la alteridad, el Otro, sin embargo, la fusión erótica nunca ocurrirá, pues el otro se mantendrá como alteridad, incluso en la experiencia de la caricia ofrecida.

Para Lévinas (2002, “la ruptura de la esencia es ética”, como se citó en Urabayan, 2011), la cual establece una relación entre lo finito y lo infinito, entre el yo y el Otro, que va más allá de la experiencia, es el rostro del Otro, “El acceso al rostro es de entrada ético”, Giubbani (2011), el Otro se presenta desde el rostro, se constituye como tal en el acto de ser; el rostro es interioridad del sí mismo y es la exterioridad del yo, para Lévinas jamás estamos en el otro, ello implica la responsabilidad del yo por el Otro, de su libertad, de su dolor de su muerte.

El rostro se vuelve significativa como persona y cuerpo, es exterioridad de la alteridad, el Otro, el rostro es lo opuesto al misterio de la profanación. El erotismo para Lévinas (2002), nunca se concreta en el encuentro con el Otro, es sin el otro, es personal e individual, se relaciona como posibilidad, un porvenir donde la caricia se aproxima permanentemente sin acceder dicha alteridad.

Lévinas (2002), afirma que *el amor está dirigido a la alteridad, a la Otredad*, ese otro aparece como una revelación dando cuenta de su debilidad, por ello afirma “*Amar es temer por otro, socorrer su debilidad*”, la ternura del otro da cuenta de su fragilidad, de su vulnerabilidad, la cual se manifiesta en el límite del ser y del no ser, donde el otro es otro extraño, distinto en extrema fragilidad que lo mantiene en el límite de una existencia, donde aún no es. Es la clandestinidad de una vida privada del otro, donde el

secreto es descubierto, profanado, lo cual, para Lévinas (2002), es lo “*esencialmente erótico*”, en tanto el pudor inquebrantable es el amor y la desnudez lasciva y erótica es solo profanación.

La voluptuosidad se inicia en el deseo erótico y continúa siendo en todo momento deseo. Esta es la impaciencia misma que no va a ningún fin, es la aventura por un porvenir, como profanación descubre lo oculto aun cuando lo oculto no se devela, es un descubrimiento / profanación que se mantiene en el pudor, donde la desnudez erótica es un objeto misterioso de lo no dicho en esta profanación.

El erotismo para Lévinas (2002), nunca se concreta en el encuentro con el otro, es sin el otro, es personal e individual, se relaciona como posibilidad, un por ocurrir, donde la caricia se aproxima permanentemente.

6.3 EXPERIENCIA INTERIOR.

Los procesos de continuidad, asociado a la idea de una conexión o flujo constante y discontinuidad, como interrupción o separación de ese flujo, son relevantes para Bataille (2008), al momento de aproximarse al erotismo, pues los seres humanos estamos separados físicamente del cuerpo del otro, con ello somos discontinuos, las relaciones y vínculos con los otros en sus distintas manifestaciones de cercanía no logran resolver esta discontinuidad.

El erotismo resolvería el problema de la discontinuidad, pues en el encuentro sexual con el otro o la otra, ocurriría una fusión entre los cuerpos, proporcionando un proceso de continuidad de ambos, para así ir constituyéndose en uno.

En la fusión con el otro desaparecería el ser de cada uno y con ello la emergencia de la muerte de ambos mientras dura esta continuidad ocasionada por la experiencia erótica, Bataille da cuenta de tres tipos de erotismos, el de los cuerpos, el de los

corazones y el erotismo religioso, en los cuales ocurre la experiencia erótica de la continuidad del ser, en los tres ámbitos, afirma Bataille, (2008), se trata de la sustitución del aislamiento de la discontinuidad del ser en el encuentro y fusión con el otro. En el erotismo de los cuerpos se encuentran los amantes, en el de los corazones los amados y en el religioso con dios.

Una de las cualidades presente en el discurso del erotismo de Bataille es el de la prohibición, el de la interdicción que se establece en relación con la actividad sexual y respecto a los muertos, la prohibición lleva implícita su transgresión, es un acto violento que atenta contra la sobrevivencia de la civilización la cual se inicia con el trabajo.

La actividad sexual lleva implícito el nacimiento, el cual es violento para Bataille al igual que la muerte, la cual mandata el entierro de los cadáveres, ya que nos recuerdan nuestra propia muerte, el interdicto transgrede la prohibición del nacimiento y la muerte para disfrutar de lo no dicho, lo no nombrado, de lo prohibido.

Las manifestaciones eróticas relacionadas con la transgresión de los límites establecidos por la sociedad, para Bataille son la vergüenza y la obscenidad, el matrimonio, la fiesta y la orgía.

La muerte es la consecuencia o término de un proceso, como algo de la naturaleza que hay que ocultar, ese cuerpo en estado natural como parte de la naturaleza *da vergüenza*, “en esta representación, el horror y la vergüenza estaban ligados a la vez a nuestro nacimiento y a nuestra muerte.”, Bataille (2008). La vergüenza da cuenta de la dificultad para expresar públicamente los afectos, es la ausencia de la dignidad presente en la interacción, en el erotismo es donde se anula esa vergüenza, donde los cuerpos son aceptados y los afectos expresados. Bataille (2008), lo expresa así.

“El erotismo deja entrever el reverso de una fachada cuya apariencia correcta nunca es desmentida; en ese reverso se revelan sentimientos, partes del cuerpo y maneras de ser que comúnmente nos dan vergüenza”.(p.81)

Lo obsceno para Bataille se manifiesta en el inicio del encuentro sexual con la desnudez, la prohibición de la desnudez, establecida en la biblia como prohibición

general de lo obsceno, lo obsceno es relacional, lo opuesto a lo obsceno es el pudor, es aquello que se desnuda en la intimidad.

En tanto, el matrimonio, o la vida en pareja estable, donde el acto sexual estaría legitimado por la sociedad o por dios, “el matrimonio, es el marco de la sexualidad lícita. «No cometerás adulterio» quiere decir: no gozarás carnalmente fuera del matrimonio.” Sin embargo, este mandato lleva implícito el borde de la trasgresión, lo erótico es en sí mismo trasgredir los límites.

La rutina de la estabilidad en la relación crea el hábito, la repetición de los encuentros sexuales, el matrimonio apacigua el placer, sin embargo, el erotismo contiene el impulso de la irregularidad, del peligro, de la trasgresión de lo prohibido.

La vida en el trabajo es orden y la fiesta es la negación de dicho orden, es la invitación a la trasgresión de lo prohibido, *“Más allá del matrimonio, las fiestas garantizaron la posibilidad de la infracción, con lo cual garantizaban a la vez la posibilidad de la vida normal, dedicada a actividades ordenadas.” Bataille (2008).*

Cuando la fiesta se desborda, los límites son negados y la orgía está en su máxima expresión, en la cual se entremezclan elementos religiosos y voluptuosidad sexual, convirtiendo a la orgía en un rito sagrado, organizando el erotismo más allá de la experiencia animal.

Bataille (2008), establece que los objetos del deseo eróticos son el cuerpo del otro, la belleza, la muerte y el amor. El cuerpo, el sentido del erotismo, es la fusión de los discontinuos, es suprimir los límites, es la trasgresión de lo prohibido, en el acto erótico se encuentran el deseo y el erotismo, el deseo de trasgredir lo prohibido y el erotismo como la fusión de lo discontinuo, es la supresión del límite. En su primer impulso, el erotismo se posiciona en un objeto del deseo. Este objeto del deseo erótico está relacionado con la negación de los límites, con la trasgresión de lo prohibido, el acceso, el cuerpo del otro o la otra para la fusión, aun cuando Bataille manifiesta que ellas no son más deseables que ellos, *“pero ellas se proponen al deseo”.* Bataille (2008).

La Belleza es lo que despierta el deseo, Bataille (2008), plantea que *“no por ello la belleza es menos subjetiva; varía según cuál sea la inclinación de quienes la aprecian”*, con ello la subjetividad de la belleza se distancia de la animalidad.

En tanto como objeto del deseo erótico, la belleza es la negación de la animalidad que despierta el deseo, con ello el erotismo se instala desde la ruptura, la discontinuidad por intermedio de la belleza, sin embargo, Bataille afirma que en oposición a la belleza *“la fealdad no puede ser mancillada, donde la esencia del erotismo es la fealdad”*. Bataille (2008).

La belleza en la unión de los cuerpos nos aleja de la animalidad y al mismo tiempo el erotismo nos acerca esta animalidad, quedando el erotismo en “oposición a belleza”.

El erotismo se aleja aparentemente de la continuidad, de la fusión, sin embargo, dirá Bataille *“La vida humana no puede seguir sin temblar el movimiento que la arrastra hacia la muerte”*.

La muerte, como parte de la vida, es algo inevitable del ser discontinuo, es necesario morir para que la reproducción cumpla su función, sin embargo, las prohibiciones respecto de la muerte sitúan a las trasgresiones como una posibilidad que se logra desde erotismo, dado que este actúa en la continuidad y fusión del ser, es en esta continuidad y fusión lo que para Bataille, es *“la muerte chiquitita”*, Bataille (2008).

El erotismo se encuentra entre la vida y la muerte, al igual que el orgasmo, es esta “pequeña muerte” de Bataille, la que tensiona la continuidad en la fusión orgásmica, y la discontinuidad en la cual habita la prohibición y con ello la trasgresión.

En el erotismo deseamos ser seres continuos con el otro, en la fusión con el ser amado o amada, en esta fusión está implícita la muerte del otro, el paso de la discontinuidad a la continuidad es un acto violento, pues es la trasgresión de la prohibición de matar. Al respecto, Bataille (2002), afirma que *“La violencia del amor lleva a la ternura, que es la forma duradera del amor”* desde donde se sostiene la discontinuidad. En este sentido Bataille afirma *“Objetivamente, si hacemos el amor, lo que está en juego es la reproducción”*

La experiencia interior, elemento central para aproximarnos a lo erótico en Bataille, la experiencia interior es una experiencia que se aproxima a lo místico, sin embargo, esta aproximación no se concreta dado que la experiencia interior implica el sacrificio del objeto, volcándose con ello hacia sí mismo, alejándose de la experiencia mística la cual lo aproxima a la contemplación de dios.

El sacrificio del objeto conecta al sujeto con la muerte, ese instante previo al vacío, *“donde ya no importa nada”* Garduño (2010), ese instante previo es para Bataille la *“experiencia interior”*, Garduño (2010), el sacrificio destruye el objeto borrándolo del mundo, volviéndolo sagrado, lo hace parte de los dioses, este acto conecta al sujeto con lo sagrado, constituyéndose en el vínculo entre lo profano y lo sagrado. La experiencia interior que conecta lo sagrado y lo profano, borra las barreras, trasciende los límites, donde la fusión del sujeto y el objeto es esencialmente tensión que lleva al desgarramiento, *“siendo como sujeto él no-saber, como objeto lo desconocido”*, Garduño (2010).

La experiencia interior, sólo se da en los momentos límites donde el sujeto se desenfrena: la fiesta, el éxtasis, el instante previo al vacío, el sacrificio que lo aproxima al mundo de lo sagrado, el ámbito de lo imposible, la discontinuidad emerge como posible, la experiencia interior del erotismo explicita la trasgresión y lo prohibido.

La sexualidad se relaciona con el otro en una continuidad posible desde el hecho objetivo de lo reproductivo, en tanto en el erotismo pone en juego la discontinuidad desde el sentimiento de sí, la experiencia interior que permite al sujeto dirigir la mirada hacia sí mismo, hacia la interioridad del ser, llevando al sujeto hasta el límite de sus posibilidades, poniendo todo en tela de juicio, es él no-saber, lo que predomina, lo cual solo es posible en la ausencia de creencias religiosas, cuya experiencia implica la pérdida del objeto.

La experiencia interior, Bataille (2008), es una experiencia de lo *“imposible”*; el sujeto transgrede los límites del ser y llega al extremo de lo posible, pero ya no encuentra a nadie que calme su angustia. La experiencia interior ya no afirma nada, más allá del desgarramiento interior del sujeto. No hay salvación, sólo sacrificio, solo erotismo.

Para Bataille (2008), lo erótico se encuentra estrechamente relacionado con la experiencia interior, con los procesos de continuidad y discontinuidad, pues los seres humanos estamos separados físicamente del cuerpo del otro, con ello, somos discontinuos, las relaciones y vínculos con los otros en sus distintas manifestaciones de cercanía no logran resolver esta discontinuidad, En este sentido, el erotismo resolvería el problema de la discontinuidad, pues en el encuentro erótico - sexual con el otro o la otra, ocurriría una fusión entre los cuerpos dando la continuidad de ambos, constituyéndose en uno.

En síntesis, lo erótico sexual se constituye en una expresión del poder saber en resistencia a la subjetivación homogeneizadora, trasgrediendo lo prohibido de las prácticas autoeróticas placenteras, lo reproductivo, la fecundidad y la procreación.

Lo erótico sexual desde la alteridad no es posible como experiencia mutua, solo es una aproximación, es la caricia que nunca se concreta, es personal e individual, en la alteridad. El otro es infinito, es un mundo por descubrir, solo es posible acceder al *rostro* del otro como el inicio de lo infinito. En este sentido lo erótico sexual no tiene como propósito lo reproductivo.

Lo erótico sexual es experiencia interior, ocurre en los momentos límites donde el sujeto se fusiona con el objeto, es éxtasis, es fiesta, es lo prohibido, es la trasgresión de la continuidad de los cuerpos, de lo reproductivo, es en el erotismo, en donde se pone en juego la discontinuidad.

Las cualidades del erotismo occidental desde el dispositivo de subjetivación, Foucault (1996), la alteridad, Lévinas (2002), y la experiencia de interior, Bataille (2008), nos permitirá configurar los elementos conceptuales para establecer los supuestos eróticos de los cerámicos de la cultura mochica, por medio de lectura anacrónica de la imagen.

7 CONSIDERACIONES METODOLÓGICAS

En atención al problema y la pregunta de investigación ¿cuáles son los supuestos eróticos de los cerámicos antropomórficos de la cultura mochica, en los cuales las expresiones del encuentro sexual son explícitas?, se plantea como objetivo general “Comprender los supuestos eróticos de los cerámicos antropomórficos de la cultura mochica”.

Los objetivos específicos de la investigación dicen relación con las características, los significados y los trazos contemporáneos de los supuestos eróticos de los cerámicos antropomórficos de la cultura mochica, para lo cual se intentará caracterizarlos y posteriormente interpretar los supuestos eróticos de los cerámicos antropomórficos de la cultura mochica y, con ello, finalmente, enunciar los trazos contemporáneos de dichos supuestos.

Desde el punto de vista metodológico, la presente investigación es de carácter cualitativa, busca comprender los supuestos eróticos de los cerámicos de la cultura mochica, en los cuales las expresiones del encuentro sexual son explícitas. La propuesta es conceptual y se focaliza en los “supuestos eróticos”, donde la realidad a estudiar es del mundo de las ideas, relevando su dimensión subjetiva y situándonos desde el paradigma cualitativo interpretativo.

Los alcances de este estudio se limitan a los cerámicos de la cultura mochica, donde el encuentro sexual es explícito. El modo de aproximación a los cerámicos es desde la conceptualización del erotismo occidental de los autores, Foucault, (2014), Lévinas (2002), Bataille, (2008) y desde la cosmovisión andina con sus cuatro principios, Complementariedad, Reciprocidad, Relacionalidad y Correspondencia, Estermann (1998).

Los cerámicos mochicas serán considerandos como fuente documental primaria de información para ser interrogados respecto de los supuestos eróticos que

representan, Los desafíos del presente estudio, es la generación de conocimiento desde un paradigma cualitativo, atendiendo que en el acto de conocer, el sujeto investigador está implicado, y, por tanto, se verá afectado por el objeto de estudio, sin embargo, el investigador aporta con su interpretación y reflexión acerca de los datos recogidos como parte del proceso en que el conocimiento se genera, Montero, (2002).

En primer lugar, presentaremos dos categorías de análisis serán usadas para el proceso interpretativo de los supuestos eróticos de los cerámicos de la cultura Mochica, una será desde el erotismo occidental y la otra desde la cosmovisión andina. La primera de estas categorías se encuentra desagregada en tres claves contemporáneas mediante las cuales se comprenderán los “supuestos eróticos” de los cerámicos mochicas, a saber; Dispositivo de Subjetivación, desde el cual la actividad sexual es un dispositivo de control, Foucault, (1996), el segundo es desde la Alteridad de Lévinas (2002), donde lo erótico no es posible como experiencia mutua y el tercero es desde la Experiencia Interior de Bataille (2008), para quien el erotismo es una experiencia interior, que ocurre en los momentos límites donde el sujeto se fusiona con el objeto, y se constituyen en lo prohibido, es la trasgresión de lo reproductivo.

En segundo lugar, y como contrapunto a las claves contemporáneas, se considerarán los cuatro principios de la cosmovisión andina, Estermann (1998), lo cual nos permitirá comprender los “supuestos eróticos” de los cerámicos mochicas, desde la cosmovisión andina a saber; el principio de Complementariedad, el cual enfatiza que los opuestos se complementan, donde los pares son la base del mundo andino, en la que se promueve la convivencia armónica y recíproca de los complementarios, en tanto el principio de Reciprocidad enfatiza la existencia de un orden cósmico en el cual el ser humano es parte y, por consiguiente, sus acciones tienen una contraparte para el equilibrio cósmico, en tanto, el principio de Relacionalidad, da cuenta que todo se encuentra relacionado entre sí, constituyéndose en una totalidad y finalmente el principio de Correspondencia el cual enfatiza que cada una de las partes debe estar en equilibrio, en armonía, en relación mutua y bidireccional, considerando una conexión entre el

macrocosmos y el microcosmos, entre lo superior y lo inferior, entre lo humano y lo no humano, siempre entre dualidades.

La operación cognitiva implicada en la observación e interpretación de los cerámicos involucra un proceso de distinciones y reflexiones desde un marco teórico referencial para el sujeto observador, quien no es neutro ni pasivo en la observación, considerando que elige que observar y ocupa un lugar desde donde observa. Para Martínez (1993) *“La intención, interés o deseo con que observamos los fenómenos imprimen un sentido a la realidad, que se moldea con el conocimiento que disponemos”*.

7.1 ANACRONISMO DE LA IMAGEN

La interpretación de los supuestos eróticos de los cerámicos de la cultura Mochica se efectuará desde una lectura anacrónica de los cerámicos, al respecto Didi-Huberman en el año 2008, publica *Ante el tiempo. Historia del arte y anacronismo de las imágenes*, en el cual pone en cuestión lo establecido hasta ese momento respecto de la historia del arte y su método *eucrónico*, el cual establece que cada obra de arte se desarrolla de acuerdo a un tiempo y espacio determinado, donde el historiador le asigna un orden temporal y contextual estandarizando la obra, estableciendo una interpretación diacrónica, longitudinal a la estructura espacial que predominan en la sociedad a través del tiempo y una interpretación sincrónico, transversal interna de la estructura espacial en cada época. Este modelo eucrónico implica el estudio de la obra y su tiempo, estableciendo una armonía y pertenencia entre la obra de arte y la historia, con ello la historia del arte establece un método para examinar las obras, un proceso evolutivo y lineal, estableciendo una continuidad (diacrónica), donde los momentos históricos se encuentran organizados secuencialmente; es lo que ha sucedido con los cerámicos mochicas, los cuales han sido historizados como obras de arte agrupándolos y relacionándolos entre sí, bajo una misma estructura temporal y espacial.

Interpretar el pasado desde las categorías del pasado evita proyectar los conceptos presentes en ese pasado, los vestigios Mochicas como objeto de estudio, se encuentran en el presente, sin embargo, son interpretados desde el pasado, bajo la fantasía que es posible leer el artefacto cultural en su contexto donde el investigador es neutro en este proceso, evitando la contaminación subjetiva que el presente genera sobre el objeto.

En este sentido, el marco interpretativo que sostiene la presente investigación, ponen en tensión la aproximación que se realiza al objeto de estudio, desde el método eucrónico establecido por Erwin Panofsky (1983) para quien el análisis de la obra debe ser interpretada desde su contexto histórico, su método estuvo dirigido, sobre todo, a descubrir simbolismos ocultos tras el aparente naturalismo de una obra, para lo cual establece tres niveles para desarrollar un análisis interpretativo, Gómez, (2003); *La descripción pre iconográfica; el análisis iconográfico; El análisis iconológico*:

“La descripción pre iconográfica analiza la obra dentro del campo estilístico formal, apelando a la información elemental que pueden ofrecernos los sentidos. El análisis iconográfico hace referencia a los elementos que lo acompañan, los atributos y características de la obra. En este nivel, un tanto más complejo, corresponde al guía analizar, pormenorizadamente, cada uno de los componentes que hacen parte de la obra, sus personajes y sus significados, sus órdenes, sus complejidades, etc. Nada está ahí sin que guarde un significado visible y también oculto. Finalmente, El análisis iconológico estudia el contexto cultural en que fue ejecutada la obra, intentando descubrir los significados que tenían cada uno de sus elementos constitutivos en su tiempo y en su contexto histórico”. (p.8)

El método panofskiano ha logrado un amplio consenso para su uso, no solo en el ámbito de la historia del arte, en especial de la pintura, sino también, en el ámbito arqueológico, sin embargo, este método denominado eucrónico, sitúa el análisis e interpretación del objeto en su contexto y territorio de origen, con ello mirar desde el presente sería una mirada diferente a la mirada que en la historia se hace del pasado:

“Tal es, pues, la paradoja: se dice que hacer la historia es no hacer anacronismo, pero también se dice que remontarse hacia el pasado no se hace más que con nuestros actos de conocimiento que están en el presente” Didi-Huberman, (2008).

El anacronismo se vuelve clave para los propósitos de la presente investigación, desde Didi Huberman, una lectura anacrónica de los cerámicos nos permite aproximarnos a la *dialéctica de la imagen, con su respectivo montaje*, en el sentido que el objeto/cerámico emerge como una expresión latente del pasado, una supervivencia de la imagen que se presenta en el presente interpelando nuestros discursos y prácticas desde una racionalidad occidental al sujeto, es esta lectura anacrónica desde la cual nos aproximaremos a una interpretación que nos permitan establecer las claves contemporáneas de los supuestos eróticos de la cultura mochica.

Georges Didi-Huberman plantea que el sujeto tiene posibilidad de experimentar (mirar) las imágenes desde tres perspectivas; desde *la imagen de la creencia* como un referente de lo que se encuentra fuera del campo material –imaginario– lo cual le permite al sujeto justificar la realidad inmediata; desde *la imagen de la tautología*, en la que el sujeto mira el objeto como algo limitado por lo que es y que no va más allá de lo que presenta; y desde la *dialéctica de la imagen*, a través de la cual el sujeto es capaz de mirar en la imagen aquello que escapa a la mirada tautológica y que excluye la imagen de la creencia. Georges Didi-Huberman (2014), considera que la mirada y la imagen no es solo percepción, considera que el sujeto percibe la imagen como algo paradójico.

7.1.1 LA IMAGEN TAUTOLÓGICA.

Para escapar a la paradoja de la imagen, el sujeto debe superar la angustia del vacío de la imagen a través de la mirada tautológica, manteniendo la mirada en su

materialidad, en lo visible y concreto de la imagen, limitando la experiencia y evitando con ello lo que la imagen puede ofrecer, con ello, el sujeto hace de lo que ve una verdad, excluyendo totalmente aquello que se encuentra dentro de la imagen, “*a diferencia de la creencia*” la mirada tautológica dobla la percepción de la imagen; en palabras del Didi-Huberman (2014).

“De ahí constatamos que, ante la imagen, el hombre de la tautología no ve más allá de lo que se le presenta: lo que aparece frente a él, es lo que ve y con eso le basta... .. Se observa que en este tipo de mirada hay una negación a ver no solo el vacío, sino lo semejante”.

Tanto la mirada de la creencia como la mirada tautológica intentan esconder la paradoja de la imagen que habita en todo objeto e imagen, por lo cual, el sujeto se limita a ver e imaginar aquello que le permita evitar la angustia ante el vacío de la imagen.

7.1.2 LA IMAGEN DE LA CREENCIA.

Georges Didi-Huberman, señala que en “lo que vemos, lo que nos mira”, el sujeto es capaz de percibir la imagen como algo inevitablemente paradójico. Es paradójico porque “*el acto de ver [...] se despliega al abrirse en dos*” Didi-Huberman (2014), ya que, en un primer momento, la imagen es percibida como un cuerpo por tocar, por su materialidad, sin embargo, en un segundo momento, el sujeto percibe la imagen como un vestigio que representa lo no visible de la imagen, un vacío visual, que el sujeto con la mirada intentara superar, Didi-Huberman (2014), así, la percepción de la imagen se convierte en un acto inevitable porque la mirada del sujeto está irremediamente condenada a lidiar con este desdoblamiento visual, Didi-Huberman (2014).

El sujeto, al sobrepasar el vacío de la imagen, resuelve la angustia de aquello que no es, creando una simulación que la reemplaza por una fantasía de lo no visible. En otras palabras, el sujeto confronta la paradoja de la imagen, reemplazando aquello que

mira en la imagen por “algo Otro” (Didi-Huberman, 2014), así el sujeto se relaciona indirectamente con una entidad ausente a través de alguna imagen sobre la que ha colocado la mirada; es decir, desplaza la mirada y reorganiza su relación con la imagen fuera del vacío que esta le brinda, con la imagen de la creencia.

7.1.3 LA IMAGEN DIALÉCTICA

Para aproximarnos a la imagen dialéctica, el sujeto resuelve la paradoja de la imagen, relacionándose desde la *imagen de la creencia, fijando lo que le mira* o desde la *mirada tautológica, fijando lo que mira*, la primera de ella con una mirada que desplaza el tiempo de la imagen hacia un más allá, un tiempo ausente, sea este pasado o futuro lo cual permite fantasear su presencia material y temporal en otras imágenes, las imágenes desdobladas. La segunda, la mirada tautológica, posiciona al objeto en tiempo presente, limitando toda experiencia visual a su materialidad, con ello se niega a trabajar el tiempo de la imagen, se niega al proceso de imaginar, Didi-Huberman, (2014).

El vacío de la imagen enfrenta al sujeto a la paradoja de la imagen; para resolver esta situación elaborar un proceso visual dialéctico, colocando la mirada *entre* la creencia y la tautología, ello implica abrir la imagen, Didi-Huberman (2014), esto implica desplazar la mirada de la superficie, *lo visible*, al interior del objeto, *lo visual*, dando origen con ello al símbolo y con él a las palabras; el símbolo busca ser interpretado con el lenguaje, Didi Huberman (2014).

“El objeto se convierte en imagen visual en el momento mismo en que se vuelve capaz de desaparecer rítmicamente en cuanto objeto visible” (p.52)

Pensar la imagen desde una mirada dialéctica, abre la espacialidad a la capacidad de producir lugares de la experiencia. Así, la imagen pasa del espacio fijo a poner en movimiento la mirada, pensar la imagen desde una mirada dialéctica es hacerlo más allá

de la percepción del sujeto. La imagen no agota su potencial en todo lo que el sujeto dice que ve, la imagen es abierta, es infinita en posibilidades.

“Nos exige que dialecticemos nuestra propia postura frente a ella, con lo que, de golpe, [...] nos mira en ella. Es decir que exige que pensemos lo que captamos de ella frente a lo que ella nos “ase”, frente a lo que, en realidad, nos deja desasidos” (Didi-Huberman, 2014).

Una interpretación anacrónica de los supuestos eróticos de los cerámicos de la cultura mochica implica situarnos desde la *mirada de la creencia*, como contrapunto de la *mirada de la tautología* y al ponerlas en juego se rompe con la dicotomía, así emerge la *dialéctica de la imagen*, una imagen en la cual confluyen temporalidades, lenguajes y discursos, generando un profundo efecto en quien la mira y se deja mirar por ella.

Es una lectura de los cerámicos que sitúa al sujeto y a su objeto de estudio en modo y contexto presente, de lo que es posible, superando lo que ese objeto implicaba para ese pasado, lo interesante es que al ponerlo en este marco interpretativo nos aproximamos a una comprensión del cerámico mochica en modo contemporáneo, lugar desde donde los supuestos eróticos serán caracterizados, interpretados y se establecerán los trazos contemporáneos de los supuestos eróticos.

7.2 MONTAJE

Estrechamente vinculado al concepto de imagen dialéctica, se encuentra el concepto de Montaje, mediante el cual se rompe con la idea de la imagen como una representación fiel de la realidad, y cómo puede usarse para crear nuevos significados y comprensiones de la imagen, para Didi-Huberman (2008).

“El montaje hace visibles las supervivencias de la imagen, los anacronismos, los encuentros de temporalidades contradictorias que afectan a cada objeto, cada acontecimiento, cada persona, cada gesto”

En el montaje la experiencia del sujeto es atravesada por la imagen, se detonan destellos de subjetividades e interpretaciones, así cuando la imagen dialéctica interpela al sujeto, la experiencia se da entre la imagen y el sujeto que la mira, la imagen se posiciona respecto de quien la mira, de este modo sé apertura en el sujeto que mira la imagen y es mirado por ella un tiempo que no es lineal, la imagen no está en el presente y tampoco es pasado, en la medida que el sujeto objetivado por la imagen logra restablecer y restituir su lugar como sujeto, mediante la redefinición, interpretación y caracterización de la imagen en múltiples posibilidades, estamos en presencia del montaje.

En consecuencia, el anacronismo de la imagen ocurre cuando se ha transitado desde una lectura tautológica de la imagen, luego, la lectura de la creencia de la imagen, para luego con ambas lecturas desplegar la dialéctica de la imagen y en consecuencia es posible efectuar desde el montaje desde de la dialéctica de la imagen, montaje que se constituye en lo que Didi-Huberman (2008), establece como la lectura anacrónica de la imagen.

8 ANALISIS Y RESULTADOS.

A continuación, se presentan los análisis efectuados a los cerámicos de la cultura mochica y su caracterización como corpus documental, que mediante el criterio de saturación de sexo explícito se identificaron catorce representaciones erótico/sexuales, en las cuales se concretan escenas con sexo de carácter oral, anal y vaginal.

Posteriormente, se procede a la interpretación anacrónica de los cerámicos de la cultura mochica desde el erotismo occidental y desde los principios de la cosmovisión andina, para lo cual se realizara el análisis anacrónico de los cerámicos, esto es desde la tautología de las imágenes, luego desde la creencia de las imágenes para concretar la dialéctica de la imagen, finalmente efectuar el montaje desde las tres claves

contemporáneas respecto del erotismo occidental y luego desde los cuatro principios de la cosmovisión andina.

8.1 CARACTERIZACIÓN DE CERÁMICOS DE LA CULTURA MOCHICA.

El proceso de acceso a los cerámicos de la cultura mochica se realizó mediante la solicitud formal de acceso a la base de datos documental fotográfica para investigadores del Museo Arqueológico de Arte Precolombino Rafael Larco, fundado en 1926, ubicado en el Distrito de Pueblo Libre, en Lima, Perú. En la primera etapa se accedió a la colección, que comprende una total de 44.0000 cerámicos clasificados a la fecha, donde aproximadamente 15.318, corresponden a la cultura mochica, de los cuales 266 cerámicos presentan contenido sexual, para los propósitos de la presente investigación se seleccionaron 86 cerámicos que cumplieran con la condición de encuentro sexual explícito.

En un segundo nivel de análisis de la colección de cerámicos escogidos mediante el criterio de saturación de escenas con sexo explícito, se seleccionan catorce cerámicos, los cuales dan cuenta de posturas sexuales de carácter oral, anal y vaginal, las cuales se caracterizan a continuación.

Caracterización de los cerámicos con sexo oral:

- Hombre de pie y mujer de rodillas, la mujer sosteniendo el pene erecto del hombre, la mujer controla el encuentro sexual
- Hombre acostado y mujer de rodillas, la mujer sosteniendo el pene erecto del hombre, la mujer controla el encuentro sexual
- Hombre sentado y la mujer de rodillas, el hombre controla el encuentro sexual
- Hombre y mujer recostados de lado, el hombre controla el encuentro sexual

- Hombre recostado sosteniendo el pene erector, la mujer de rodillas, el hombre controla el encuentro sexual.

Caracterización de los cerámicos con sexo anal:

- La mujer sobre el hombre, Ella controlando el encuentro sexual
- Hombre penetrando desde atrás a la mujer, Hombre controlando el encuentro sexual
- Hombre recostado de lado por atrás, hombre controla el encuentro sexual
- Hombre desde atrás penetrando a otro hombre.

Caracterización de los cerámicos con sexo vaginal:

- Mujer sobre el hombre, la mujer controla el encuentro sexual.
- Hombre sobre la mujer, el hombre controla el encuentro sexual.
- Hombre por detrás de la mujer, el hombre controla el encuentro sexual.
- Hombre sosteniendo las piernas de la mujer frente a ella, el hombre controla el encuentro sexual.
- Hombre recostado de lado desde atrás, el hombre controla el encuentro sexual, esta postura también permite a la mujer controlar el encuentro sexual.

8.2 ANÁLISIS ANACRÓNICO

Para efectuar el análisis anacrónico de las imágenes se aplicará la secuencia propuesta por Didi Huberman (2014), en la cual se efectúa inicialmente una tautología de la imagen para luego en un segundo momento a la creencia de la imagen, en un tercer momento desplegar la dialéctica de la imagen mediante el montaje de la imagen, que es cuando emerge la lectura anacrónica de la imagen.

A continuación, se presentan los resultados del proceso de análisis efectuado de las 14 representaciones erótico/sexuales presentes en los cerámicos mochicas

agrupadas en sexo oral; sexo anal y sexo vaginal, por cada una de ellas, se establecen las características de la imagen tautológica, luego desde la imagen de la creencia, para luego desplegar la dialéctica de la imagen, finalmente se instaura el montaje de la imagen dialéctica, que es cuando, desde el anacronismo de la imagen se crean sus nuevos significados y comprensiones, Didi-Huberman, (2018).

8.2.1.1 TAUTOLOGÍA DE LAS IMÁGENES CON SEXO ORAL

Didi Huberman (2008) nos plantea que se debe superar la angustia del vacío de la imagen a través de la mirada tautológica, manteniendo la mirada en su materialidad, en lo visible y concreto de la imagen, limitando la experiencia y evitando con ello lo que la imagen puede ofrecer, es hacer visible lo que la imagen es en sí misma. Nos dirá que es doblar la percepción de la imagen, es ver la imagen no solo como una representación de algo, sino como una entidad en sí misma, con su propia historia y posibilidades de significado.

Al respecto los resultados son;

- Hombre de pie y mujer de rodillas, la mujer sosteniendo el pene erecto.
- Hombre acostado y mujer de rodillas, la mujer sosteniendo el pene erecto.
- Hombre sentado y la mujer de rodillas.
- Hombre y mujer recostados de lado.
- Hombre recostado sosteniendo el pene erecto, la mujer de rodillas

8.2.1.2 CREENCIA DE LAS IMÁGENES CON SEXO ORAL

Georges Didi-Huberman (2014) señala que el sujeto percibe la imagen como un vestigio que representa lo no visible de la imagen, un vacío visual, que el sujeto con la

mirada intentara superar, resolviendo la angustia de aquello que no es, creando una simulación que reemplaza por una fantasía de lo no visible, es decir, desplaza la mirada y reorganiza su relación con la imagen fuera del vacío que esta le brinda, desde sus propias historias y posibilidades de significado constituyendo la imagen de la creencia.

Al respecto los resultados son;

En la imagen de la creencia emergen dos significados respecto de las imágenes, estas dicen relación con que, en las imágenes de sexo oral, tanto la mujer como el hombre controlan el encuentro sexual, tenemos cerámicos donde es la mujer quien controla el encuentro sexual y en otros cerámicos es el hombre quien lo controla.

8.2.1.3 DIALÉCTICA DE LAS IMÁGENES CON SEXO ORAL

Para aproximarnos a la imagen dialéctica, el sujeto debe resolver la paradoja de la imagen, relacionándose desde la *imagen de la creencia*, fijando lo que le mira o desde la *mirada tautológica*, fijando lo que mira, la primera de ella con una mirada que desplaza el tiempo de la imagen hacia un más allá, un tiempo ausente sea este pasado o futuro lo cual permite fantasear su presencia material y temporal en otras imágenes, las imágenes desdobladas. La segunda, la mirada tautológica, posiciona al objeto en tiempo presente, limitando toda experiencia visual a su materialidad, con ello se niega a trabajar el tiempo de la imagen, se niega a imaginar, Didi-Huberman, (2014).

La imagen dialéctica abre la capacidad de producir lugares de la experiencia, es hacerlo más allá de la percepción del sujeto, la imagen no agota su potencial en todo lo que el sujeto dice que ve, la imagen es abierta, es infinita en posibilidades.

Al respecto los resultados son;

Las imágenes de los cerámicos expresan escenas donde la intimidad del encuentro sexual es compartida, donde el hombre como la mujer ejercen control de la

vivencia sexual oral, el hombre, por un lado, desde el control patriarcal del encuentro sexual y la mujer expresa el control igualitario del encuentro sexual, ambas escenas modelan la vivencia sexual, subjetivando formas de actuar aceptables y necesarias, trasgrediendo los propósitos de una sexualidad reproductiva.

Que el hombre o la mujer sea quien controle la vivencia sexual, no se configura un hecho relevante, más bien el hecho relevante es que, en ambas expresiones erótico sexuales modelan formas de vivenciar la vida sexual, subjetivando la vivencia sexual, modelando posibilidades, generando oportunidades de visualizar la intimidad del encuentro sexual por medio de los cerámicos, los cuales se constituyen en representaciones sociales trasgresoras de una sexualidad con fines reproductivos, evidenciando que el control del encuentro sexual puede transitar en los integrantes de la pareja sexual dando cuenta de una plena libertad en posibilidades de procurar-se placer erótico sexual.

8.2.1.4 TAUTOLOGÍA DE LAS IMÁGENES CON SEXO ANAL

Didi Huberman (2008) nos plantea que se debe superar la angustia del vacío de la imagen a través de la mirada tautológica, manteniendo la mirada en su materialidad, en lo visible y concreto de la imagen, limitando la experiencia y evitando con ello lo que la imagen puede ofrecer, es hacer visible lo que la imagen es en sí misma. Nos dirá que es doblar la percepción de la imagen, es ver la imagen no solo como una representación de algo, sino como una entidad en sí misma, con su propia historia y posibilidades de significado.

Al respecto, los resultados son;

- La mujer sobre el hombre
- Hombre penetrando desde atrás a la mujer

- Hombre recostado de lado penetrando desde atrás a la mujer
- Hombre desde atrás penetrando a otro hombre.

8.2.1.5 CREENCIA DE LAS IMÁGENES CON SEXO ANAL

Georges Didi-Huberman (2014) señala que el sujeto percibe la imagen como un vestigio que representa lo no visible de la imagen, un vacío visual, que el sujeto con la mirada intentara superar, resolviendo la angustia de aquello que no es, creando una simulación que reemplaza por una fantasía de lo no visible, es decir, desplaza la mirada y reorganiza su relación con la imagen fuera del vacío que esta le brinda, desde sus propias historias y posibilidades de significado constituyendo la imagen de la creencia.

Al respecto, los resultados son;

En la imagen de la creencia emergen tres significados respecto de quién controla el encuentro sexual, en una de ellas es la mujer quien controla el encuentro sexual al estar ella sobre el hombre, en la otra escena sexual es el hombre quien controla el encuentro sexual y en una tercera escena entre dos hombres donde el control es realizado por uno de ellos.

8.2.1.6 DIALÉCTICA DE LAS IMÁGENES CON SEXO ANAL

Para aproximarnos a la imagen dialéctica, el sujeto debe resolver la paradoja de la imagen, relacionándose desde la *imagen de la creencia*, fijando lo que le mira o desde la *mirada tautológica*, fijando lo que mira, la primera de ella con una mirada que desplaza el tiempo de la imagen hacia un más allá, un tiempo ausente sea este pasado o futuro lo cual permite fantasear su presencia material y temporal en otras imágenes, las imágenes desdobladas. La segunda, la mirada tautológica, posiciona al objeto en tiempo presente,

limitando toda experiencia visual a su materialidad, con ello se niega a trabajar el tiempo de la imagen, se niega a imaginar, Didi-Huberman, (2014).

La imagen dialéctica abre la capacidad de producir lugares de la experiencia, es hacerlo más allá de la percepción del sujeto, la imagen no agota su potencial en todo lo que el sujeto dice que ve, la imagen es abierta, es infinita en posibilidades.

Al respecto, los resultados son;

Las imágenes de los cerámicos expresan las posturas sexuales evidenciando cuerpos relajados en la vivencia sexual erótica, la intimidad del encuentro sexual es compartida visualmente en donde el hombre como la mujer ejercen control de la vivencia sexual anal, el hombre, por un lado, desde el control patriarcal del encuentro sexual y la mujer expresa el control igualitario del encuentro sexual.

Se modela un encuentro sexual donde si bien se cubren los cuerpos con un manto, quedan explícitamente visibles los genitales y la evidencia que la penetración es anal, explicitando con ello que el encuentro es sin propósitos reproductivos. Tanto la mujer como el hombre controlan la vivencia erótico/sexual, modelan formas de vivenciar la vida sexual, subjetivando y validando dicha vivencia, el modelado desde el cerámico posibilita que el objeto transite, facilitando el acceso desde la vida cotidiana, convirtiendo las escenas en una expresión natural, constituyéndose en representaciones sociales trasgresoras de una sexualidad sin fines reproductivos, en donde el control del encuentro sexual transitar en la pareja sexual posibilitando una plena libertad para sentir-se y procurar-se placer erótico sexual.

8.2.1.7 TAUTOLOGÍA DE LAS IMÁGENES CON SEXO VAGINAL

Didi Huberman (2008) nos plantea que se debe superar la angustia del vacío de la imagen a través de la mirada tautológica, manteniendo la mirada en su materialidad,

en lo visible y concreto de la imagen, limitando la experiencia y evitando con ello lo que la imagen puede ofrecer, es hacer visible lo que la imagen es en sí misma. Nos dirá que es doblar la percepción de la imagen, es ver la imagen no solo como una representación de algo, sino como una entidad en sí misma, con su propia historia y posibilidades de significado.

Al respecto los resultados son;

- Mujer sobre hombre.
- Hombre sobre Mujer
- Hombre sosteniendo las piernas frente a la mujer.
- Hombre recostado de lado penetrando desde atrás.
- Hombre penetrando desde atrás.

8.2.1.8 CREENCIA DE LAS IMÁGENES CON SEXO VAGINAL

Georges Didi-Huberman (2014) señala que el sujeto percibe la imagen como un vestigio que representa lo no visible de la imagen, un vacío visual, que el sujeto con la mirada intentara superar, resolviendo la angustia de aquello que no es, creando una simulación que reemplaza por una fantasía de lo no visible, es decir, desplaza la mirada y reorganiza su relación con la imagen fuera del vacío que esta le brinda, desde sus propias historias y posibilidades de significado, constituyendo la imagen de la creencia.

Al respecto los resultados son;

En la imagen de la creencia del sexo vaginal emergen dos significados y dicen relación con que la mujer controla el encuentro sexual y en la otra es el hombre quien controla el encuentro sexual.

8.2.1.9 DIALÉCTICA DE LAS IMÁGENES CON SEXO VAGINAL

Para aproximarnos a la imagen dialéctica, el sujeto debe resolver la paradoja de la imagen, relacionándose desde la *imagen de la creencia, fijando lo que le mira* o desde la *mirada tautológica, fijando lo que mira*, la primera de ella con una mirada que desplaza el tiempo de la imagen hacia un más allá, un tiempo ausente sea este pasado o futuro lo cual permite fantasear su presencia material y temporal en otras imágenes, las imágenes desdobladas. La segunda, la mirada tautológica, posiciona al objeto en tiempo presente, limitando toda experiencia visual a su materialidad, con ello se niega a trabajar el tiempo de la imagen, se niega a imaginar, Didi-Huberman, (2014).

La imagen dialéctica abre la capacidad de producir lugares de la experiencia, es hacerlo más allá de la percepción del sujeto, la imagen no agota su potencial en todo lo que el sujeto dice que ve, la imagen es abierta, es infinita en posibilidades.

Al respecto, los resultados son;

Las imágenes expresan el encuentro sexual, donde en algunos cerámicos es el hombre quien controla la actividad sexual y en otros cerámicos es la mujer quien controla la actividad sexual, las posturas sexuales evidencian relajo en la vivencia sexual erótica, desde los cerámicos se modela un encuentro sexual explícito, son visibles los genitales y la penetración vaginal, quedando en evidencia el encuentro es con propósitos reproductivos.

La escena de la intimidad del encuentro sexual es compartida y modelada como vivencia posible, subjetivando formas de actuar aceptables y necesarias en la vivencia erótico sexual, cuando los propósitos del encuentro sexual son la reproducción.

Tanto la mujer como el hombre controlan la vivencia erótico/sexual, modelan formas de vivencia, la vida sexual, subjetivando y validando dicha vivencia, el modelado desde el cerámico posibilita que el objeto transite, facilitando el acceso desde la vida cotidiana, convirtiendo las escenas en una expresión natural de la vida sexual,

constituyéndose en representaciones sociales trasgresoras de una sexualidad de la intimidad, lo reproductivo del encuentro es visibilizado y el control del encuentro sexual transitar en la pareja sexual posibilitando una plena libertad para sentir-se y procurar-se placer erótico sexual.

8.2.2 LECTURA ANACRÓNICA DE LOS CERÁMICOS.

Estrechamente vinculado al concepto de imagen dialéctica, se encuentra el concepto de Montaje, mediante el cual se rompe con la idea de la imagen como una representación fiel de la realidad, y cómo puede usarse para crear nuevos significados y comprensiones de la imagen, para Didi-Huberman (2018).

“El montaje hace visibles las supervivencias de la imagen, los anacronismos, los encuentros de temporalidades contradictorias que afectan a cada objeto, cada acontecimiento, cada persona, cada gesto” (p.5)

En el montaje, la experiencia del sujeto es atravesada por la imagen, se detonan destellos de subjetividades e interpretaciones, cuando la imagen dialéctica interpela al sujeto, la experiencia se da entre la imagen y el sujeto que la mira, la imagen se posiciona respecto de quien la mira, sé apertura en el sujeto que mira la imagen y es mirado por ella, un tiempo que no es lineal, la imagen no está en el presente y tampoco es pasado, en la media que el sujeto objetivado por la imagen logra restablecer y restituir su lugar como sujeto, mediante la redefinición, interpretación y caracterización de la imagen en múltiples posibilidades, estamos en presencia del montaje.

El Montaje, es consecuencia de la interpretación de la dialéctica de la imagen, esta interpretación dio lugar a la lectura anacrónica de la imagen. En este sentido, el acceso a la lectura anacrónica de la imagen de los cerámicos eróticos/sexuales mochicas, fue a partir de la imagen dialéctica del sexo oral, sexo anal y del sexo vaginal, un primer montaje, el cual, posteriormente se trabajó desde el dispositivo de

subjetivación, desde la alteridad y desde la experiencia interior, como así desde los principios de la racionalidad andina identificados por Josef Estermann (1998), nos referiremos al principio de relacionalidad, de correspondencia, de complementariedad y de reciprocidad.

8.2.3 MONTAJE

Los cerámicos eróticos mochicas posibilitan, en su condición de objeto/vestigio, ser visualizado desde sus escenas erótico/sexuales como una expresión natural que se constituye en una representación social trasgresora de un encuentro sexual sin fines reproductivos necesariamente, explicitando que el control del encuentro sexual puede transitar en los integrantes de la pareja sexual en plena libertad para sentir-se y procurarse placer erótico sexual.

Que el hombre o la mujer sea quien controle la vivencia del encuentro sexual, no se configura como un hecho relevante, más bien el hecho relevante es que, en las tres expresiones erótico/sexuales, se modelan formas de vivencia, la vida sexual, subjetivando la vida cotidiana y validándola como una experiencia legítima y placentera.

El control del encuentro sexual no es relevante en comparación con las formas en que el hombre y la mujer experimentan el encuentro erótico/sexual. Entre ambos transitan las lógicas de control/dominación que subjetivan la vivencia sexual, lo cual modela formas de experimentarlo y genera oportunidades visuales que desafían las normas de una sexualidad enfocada en la reproducción. Esto favorece la existencia de una plena libertad para buscar placer erótico sexual en la pareja y desde la pareja.

La importancia de la vivencia sexual es en sí misma, la libertad de explorar y buscar placer erótico sexual en la pareja, independientemente de cómo transiten las experiencias de control en el encuentro sexual, esto genera y promueve nuevas formas de vivir la sexualidad desde lo cotidiano, donde los cerámicos son contenedores de

brebajes y de imágenes que desafían las normas sociales de una sexualidad intencionada en lo reproductivo.

Los cerámicos modelan imágenes sobre relieve, amplían el campo de sensaciones y percepciones del encuentro sexual, evocan textura, fantasías, expectativas, caricias, continuidades, emociones, es decir reconfiguran las subjetividades, tensionando recuerdos y experiencias de la intimidad sexual, activando el deseo de un encuentro sexual.

Los cerámicos actualizan la naturalidad y lo cotidiano de la vida sexual, los propósitos productivos, reproductivos y disciplinados del sujeto quedan en entredicho, las imágenes distraen la razón, lo alejan del olvido, activan las sensaciones, agudizan las percepciones e invitan al encuentro como posibilidad real consentida desde los sentidos.

8.2.3.1 MONTAJE, EROTISMO OCCIDENTAL

Se procederá a desplegar el montaje desde el erotismo occidental, en un primer momento desde el dispositivo de subjetivación, luego desde la experiencia interior y finalmente desde la alteridad.

8.2.3.1.1 MONTAJE DESDE EL DISPOSITIVO DE SUBJETIVACIÓN.

El montaje de los cerámicos eróticos de la cultura Mochica desde los dispositivos de subjetivación de Foucault (1996), son sistemas complejos de prácticas, discursos, instituciones y técnicas que producen y reproducen formas específicas de subjetivación.

Son esencialmente una estrategia de manipulación de fuerzas destinadas a direccionar, estabilizar, utilizar, bloquear aquello que se encuentra entre lo no dicho y lo dicho, esto es, que cada dispositivo genera y moldea ciertas representaciones de la realidad donde algunos sujetos se identifican con dichas representaciones.

En este sentido, los cerámicos eróticos de la cultura mochica contribuyen a la creación y recreación de subjetividades trasgresoras de la vida sexual, al representar vivencias erótico/sexuales como diversas y placenteras que desafían los dispositivos de saber/poder existentes, trasgrediendo los propósitos de las prácticas sexuales como sistemas de significados solo con fines reproductivos.

En la vivencia sexual explicitada en los cerámicos mochicas, el control del encuentro circula en la pareja, reproducen y visibilizan prácticas sexuales compartidas como representaciones sociales de la realidad, regulando y produciendo subjetividades específicas ancestrales que perturban las lógicas de construcción de poder/verdad, enfatizando una libertad en la vivencia de placer/sentir.

En relación con el modelaje expresado en los contenidos de los cerámicos eróticos mochicas, se evidencia una serie de prácticas de la vida sexual como una expresión natural, libre y erótica, lo cual se constituye como parte de un proceso de construcción de subjetividades trasgresoras, a través de prácticas erótico/sexuales culturales que se oponen y resisten a las prácticas culturales reproductivas, de la decencia y el secreto del sexo como lo prohibido.

En general, desde el dispositivo de subjetivación los cerámicos eróticos representan el encuentro erótico sexual de la pareja como una transgresión a la sexualidad productiva, reproductiva y disciplinada; perturban los discursos de la decencia y el pudor, como también los secretos del sexo como algo prohibido, explicitando y modelando de manera visual estas transgresiones como posibilidades reales en la vida cotidiana.

8.2.3.1.2 MONTAJE DESDE LA EXPERIENCIA INTERIOR

La experiencia interior de Bataille, (2008), es una forma de experiencia que trasciende los límites de la razón y la identidad individual, permitiendo la entrada en un estado de exaltación y comunión con el mundo.

Las preocupaciones temáticas de Bataille, (2008), dicen relación con la transgresión, la subversión y la experiencia límite. La discontinuidad del sujeto en el encuentro sexual sin propósitos reproductivos, la trasgresión de los límites convencionales, la fusión/continuidad de los cuerpos, la atracción por lo prohibido, la obscenidad, y cómo estos elementos se relacionan con la experiencia interior.

“Si bien es cierto que el erotismo se define por la independencia del goce erótico respecto de la reproducción considerada como fin, no por ello es menos cierto que el sentido fundamental de la reproducción es la clave del erotismo”.
(Bataille, 2008, p.9).

Es en los momentos límites donde el sujeto se desgarrar: la fiesta, el éxtasis, el instante previo al vacío, el sacrificio que lo aproxima al mundo de lo sagrado, de lo imposible, en ese momento la discontinuidad emerge como posible la experiencia interior del erotismo explicita la trasgresión y lo prohibido.

En el erotismo se pone en juego la discontinuidad desde el sentimiento de sí, de este momento la experiencia interior permite al sujeto dirigir la mirada hacia sí mismo, hacia la interioridad del ser, llevando al sujeto hasta el límite de sus posibilidades, poniendo todo en tela de juicio, él no-saber, lo cual solo es posible en la ausencia de creencias religiosas, así podemos afirmar que esta experiencia implica la pérdida del objeto.

La experiencia interior es una experiencia de lo “imposible”; el sujeto transgrede los límites del ser y llega al extremo de lo posible, la experiencia interior ya no afirma

nada más allá del desgarramiento interior del sujeto. No hay salvación, solamente sacrificio, solo erotismo.

Desde la experiencia interior, Bataille, se aproxima desde la continuidad/fusión de los cuerpos, hasta la transgresión de lo reproductivo, donde lo sagrado es trascendencia de la imagen erótico/sexual.

Los cerámicos son manifestaciones eróticas de los cuerpos en ausencia de la vergüenza y la obscenidad, donde la imagen del cerámico mochica es explícita en su propósito de dar cuenta del encuentro sexual como vivencia cotidiana, desde la continuidad de los cuerpos y la discontinuidad del sujeto con su pequeña muerte, donde lo continuo es en tanto que los cuerpos se funcionan en la vivencia erótico sexual y lo discontinuo en cuanto dos de las tres escenas son sin fines reproductivos.

En este sentido, es la vivencia erótica/sexual expresada en los cerámicos mochicas en modo presente la que se valida en el encuentro sexual, recreando con naturalidad la intimidad, relevando la dimensión corporal de la actividad sexual.

El cerámico como contenedor de imágenes erótico/sexuales es notable, considerando que Bataille (2008), destaca el lugar de lo abyecto y lo transgresor en la vivencia erótico/sexual sin fines reproductivos. La idea de un cerámico contenedor de imágenes y portador de vivencias sexuales visibilizadas como parte de la vida cotidiana, explicita sensaciones trasgresoras que pueden ser consideradas como una forma de desafiar los tabúes y límites sociales al trastocar las nociones de intimidad vergüenza, pudor, propiedad y posesión.

Las imágenes sugieren que el control en los encuentros sexuales circular y es compartido de manera armónica en la pareja sexual, de esta manera favoreciendo una libertad total para explorar y disfrutar del placer erótico/sexual, en la fusión de los cuerpos se explicita y válida, al habitar lo público, la vida cotidiana.

8.2.3.1.3 MONTAJE DESDE ALTERIDAD

Lo esencialmente erótico para Lévinas, (2002), es la clandestinidad de la vida privada del Otro, donde el secreto es descubierto y la desnudez lujuriosa y erótica es solo profanación, es la alteridad, el Otro, sin embargo, la fusión erótica nunca ocurrirá, pues el otro se mantendrá como alteridad, incluso en la experiencia de la caricia ofrecida.

El rostro se vuelve significativo como persona y cuerpo, es exterioridad de la alteridad, el Otro, es su fragilidad, su vulnerabilidad, el otro es un otro extraño, la clandestinidad de una vida privada del otro, es lo “*esencialmente erótico*”, el pudor inquebrantable es el amor, la desnudez, lasciva y erótica es solo profanación.

El erotismo para Lévinas (2002), nunca se concreta en el encuentro con el otro, es sin el otro, es personal e individual y se relaciona como posibilidad. Lo que sucederá es la caricia aproximándose infinitamente, el Otro como alteridad está más allá de nuestra comprensión, el cual es infinito en posibilidades y solo podemos acceder al rostro del otro.

Los cerámicos eróticos/sexuales desde el encuentro de los cuerpos que deja de ser en la vivencia sexual, son pudor, desnudez y lujuria, es también profanación de la alteridad, es lo clandestino del otro es el lugar donde se concreta la experiencia de dislocar la subjetividad, constituyéndose en voluptuosidad y continúa siendo en todo momento solo deseo.

El cerámico erótico/sexual modela la vivencia sexual desde la desnudez y la lujuria, es también cuerpo y ternura, dirá Lévinas. El cerámico es metáfora de la relación erótico/sexual desde un compromiso táctil y sensorial, lo posible por conocer del otro, lo infinito en posibilidades, es rostro, es desnudez, es trascendencia en el encuentro erótico/sexual.

El énfasis de los cerámicos eróticos/sexuales como un acto transgresor sin fines reproductivos va más allá de las normas sociales, es lo clandestino, es profanación, es

desnudez, es reconocer en la alteridad de la pareja la vivencia sexual, es el encuentro de lo posible por conocer, es el deseo erótico hacia el continuo de lo voluptuoso de la experiencia en todo momento.

8.2.3.2 MONTAJE DESDE LA COSMOVISIÓN ANDINA

Cuatro son los principios identificados por Josef Estermann (1998), como medios de expresión de la cosmovisión andina: principio de relacionalidad, principio de correspondencia, principio de complementariedad y el principio de reciprocidad.

8.2.3.2.1 MONTAJE DESDE EL PRINCIPIO DE RELACIONALIDAD

El principio de la relacionalidad para la cosmología andina da cuenta que todo se encuentra conectado relacionado entre sí, considerando la vida y el cosmos como un todo. Es la existencia es una red o serie de interrelaciones en todos los ámbitos de la vida, En palabras de Estermann (1998):

“(...) el tipo de relacionalidad andina es lejos de ser sólo “lógico”, “inferencial” u “ontológico”. Se trata de una relacionalidad sui generis, que implica una gran variedad de formas no-lógicas: Reciprocidad, complementariedad y correspondencia en los aspectos afectivos, ecológicos, éticos, estéticos y productivos. Las relaciones “lógicas” (en sentido técnico) y gnoseológicas son más bien relaciones derivadas de las relaciones primordiales de convivencia cósmica” (p.126).

Este principio nos permite comprender la existencia, la vida, la muerte, la naturaleza, el *ayllu*, la comunidad como un todo único, relacionado e interdependiente, lo cual es condición para el equilibrio del cosmos, donde el encuentro sexual es constitutivo y parte integral de la vida del *runa*, ser humano. La vida sexual está

conectada con la vida social, espiritual, emocional y física de cada individuo y de la comunidad en su conjunto. En este sentido, la vida sexual es una práctica para estar en sintonía con la naturaleza, en equilibrio y en armonía con el universo. De esta manera en la relación sexual ambas partes participan del equilibrio y la armonía de la naturaleza.

Desde el principio de Relacionalidad el texto/montaje implica que la vivencia sexual, se encuentra conectada con el equilibrio del cosmos, con la vida en comunidad, lo emocional y corporal, a nivel individual, como de la comunidad en su conjunto.

Las expresiones erótico/sexuales de los cerámicos modelan formas de expresar y vivenciar la vida sexual, subjetivando dicha vivencia en la vida cotidiana en relación con el todo, con el cosmos, donde la pareja sexual se encuentra conectada entre ellos, con la naturaleza y con el cosmos en los distintos planos de la vida.

Por otra parte, que el cerámico modelaba expresiones del encuentro sexual como expresiones de la vida cotidiana, y como artefacto que cumplía una función contenedora en dos planos, contenedor de líquidos y contenedor de imágenes, y así, por su función contenedora circula como evidencia en la vida cotidiana, explicitando el encuentro sexual como expresión del equilibrio del cosmos.

En este sentido, el texto/montaje releva en el encuentro sexual la libertad de la pareja sexual para compartir el control del placer erótico sexual, control que, al ser compartido entre los integrantes de la pareja, responde al equilibrio y la armonía del cosmos y en consecuencia de la vida de los individuos y de la comunidad en general.

8.2.3.2.2 MONTAJE DESDE EL PRINCIPIO DE COMPLEMENTARIEDAD

Este principio da cuenta que los opuestos se complementan, los pares no son antagónicos, (individuo-comunidad, noche - día, siembra -cosecha, hombre-mujer, montaña-valle, vida-muerte, etc.). Los pares conforman una unidad de los pares, la unidad complementaria, para Lajo (2006):

[...] su complemento o la razón de su complementación y cómo es que se establece una complementariedad entre ambos, es decir, la razón de su equilibrio y, por tanto, también de su desequilibrio; de cómo lo pares complementarios encuentran una proporcionalidad entre sí y cómo y porque en determinadas circunstancias se desproporcionan desequilibrándose. (p. 144)

Los pares son la base desde el mundo andino mediante la cual se sostiene la pluralidad, lo heterogéneo como cualidad, como rasgo característico de la naturaleza y de la existencia, esta cualidad promueve la convivencia armónica y recíproca de los complementarios (opuestos), es en lo recíproco donde se producen las transformaciones fundamentales en el mundo de la vida y la naturaleza.

La vida en el *ayllu*, con sus prácticas cooperativas en comunidad, resulta fundamental desde el respeto por lo diferente, la forma en resolver el conflicto dialógicamente, donde el otro es considerado como parte del todo y en consecuencia es complemento de sí, resulta necesario para que se constituya el equilibrio, puesto que sin el otro no es posible resolver el conflicto. Lajo (2006) afirma que:

“El mundo indígena todo es par o se da por parejas, lo que se presenta como impar, existe en nuestra apariencia solo transitoriamente” (p. 96).

Este principio se aplica a muchos aspectos de la vida, incluyendo la vida sexual, este principio se basa en la idea de que todas las cosas en la vida cotidiana están interconectadas y deben complementarse entre sí para lograr un equilibrio y una armonía en la vida individual, comunitaria y cósmica. En el contexto de la sexualidad andina, este principio hace referencia a la importancia del equilibrio y la armonía en las relaciones sexuales y la necesidad de que ambas partes en la pareja sexual se complementen entre sí para lograr una vivencia sexual en equilibrio, para mantener la armonía en todos los ámbitos de la vida y el cosmos

En el texto/montaje, el principio de complementariedad se expresa en el encuentro de los opuestos, la pareja, los cuales dependen recíprocamente, es cooperación entre

las partes en la vivencia sexual, es equilibrio y armonía, la cual es independiente de quién ejerza el control del encuentro sexual.

Los cerámicos eróticos/sexuales desde el principio de complementariedad son vestigios portadores de contenidos, contienen imágenes representativas de encuentros sexuales, pueden ser leídas desde lo que fue en complemento a lo que son hoy, imágenes que trascienden de una vida cotidiana en la cual el cerámico tramita y transmite una vivencia sexual/erótica de modo natural, armoniosa y en equilibrio entre la pareja sexual.

8.2.3.2.3 MONTAJE PRINCIPIO DE CORRESPONDENCIA.

El principio de correspondencia da cuenta que cada una de las partes que integran la realidad debe estar equiparada proporcionalmente para lograr un equilibrio. Sin correspondencia el desequilibrio entre pares es considerada una anomalía transitoria, puesto que desde la lógica natural y cósmica se restablecerá la armonía entre los pares complementarios. Al respecto Lajo (2006) dice:

Restablecer la correspondencia es un proceso [...] que los indígenas de los Andes llaman pacha; es una afirmación de ser “esta parte” de la tierra, pero también de “ser tierra” conectada al cosmos, de manera que se necesite reafirmar y actualizar en cada práctica comunitaria, ... (p. 61)

El principio de correspondencia alude a una serie de relaciones de tipo simbólico que considera la existencia en una conexión entre el macrocosmos y el microcosmos, entre lo superior y lo inferior, entre lo que fue y lo que será, etc.

El principio de correspondencia se aplica en muchos aspectos de la vida en la cultura andina, incluyendo la sexualidad, transmite la idea de que todo en la vida está interconectado entre sí para lograr un equilibrio y una armonía en la vida cotidiana, comunitaria y cósmica.

En el texto/montaje, este principio en concreto hace referencia a la importancia del encuentro sexual como una vivencia que replica lo que sucede en los niveles del cosmos, como es arriba, es aquí y es abajo, lo que fue, lo que es y lo que será, la vivencia erótica/sexual es necesaria como reflejo de lo que está ocurriendo en los diferentes planos de la vida. En este sentido la vida sexual es parte importante para mantener el equilibrio y la armonía en todas las áreas de la vida y del cosmos.

8.2.3.2.4 MONTAJE DESDE EL PRINCIPIO DE RECIPROCIDAD

El principio de reciprocidad da cuenta de la existencia de un orden cósmico en el cual el ser humano es parte y, por tanto, sus acciones en todos los ámbitos de la vida tienen una contraparte para el equilibrio cósmico, en la vida cotidiana, en donde se dan acciones como el trueque, las relaciones sexuales, la siembra y la cosecha entre otras. Para Estermann (1998), a través de este principio:

Las y los actores/as (humanos/as, naturales, divinos/as) establecen una “justicia cósmica” como normatividad subyacente a las múltiples relaciones existentes. Por eso, la base del principio de reciprocidad es el orden cósmico (y su relacionalidad fundamental) como un sistema armonioso y equilibrado de relaciones. (p. 155)

El principio de reciprocidad regula la vida social del *ayllu* y dice relación con que todo aquello que se realiza en el mundo tiene consecuencias en el cosmos. En este sentido la reciprocidad entre los miembros de la pareja sexual se expresa en la alternancia en quien controla el encuentro sexual, en dar y recibir placer de forma equitativa, satisfactoria y placentera para ambos.

En el texto/montaje este principio hace referencia a la reciprocidad en la vivencia sexual, el control de la vivencia sexual circula en el encuentro, donde ambos tienen la

oportunidad y la libertad de vivenciar el encuentro sexual de forma equitativa y recíproca, lo que das es lo que recibes.

Los cerámicos modelan vivencias erótico/sexuales a través de sus imágenes, las cuales trascienden el tiempo, explicitando la validación de una vida sexual expresada desde sus distintas posibilidades del encuentro sexual, donde la pareja sexual vivencia de manera natural y expresiva como contraparte para el equilibrio cósmico,

El principio de reciprocidad releva en los encuentros sexuales, el valor de la expresión, la exploración y la satisfacción mutuas para la pareja implicada, esta reciprocidad conduce a una vivencia sexual satisfactoria y plena como parte de la armonía y equilibrio del cosmos.

9 SUPUESTOS EROTICOS

Para acceder a la cuestión de los supuestos eróticos de los cerámicos de la cultura mochica, se realizó considerando como diseño metodológico la lectura anacrónica de la imagen, que consistió inicialmente en efectuar el análisis de los cerámicos desde una lectura tautología de las imágenes, en la cual *“las imágenes son lo que son”*, Didi-Huberman, (2008), posteriormente se efectuó la lectura de la creencia de las imágenes, *“en la cual las imágenes son lo que el sujeto cree que encubren”*, Didi Huberman, (2008), para luego desplegar la dialéctica de la imagen, en la cual el sujeto observador resuelve la interpelación que la imagen/vestigio le provocó, que es cuando el sujeto se constituye en objeto en la interacción con la imagen que lo interpela.

Una vez realizado el análisis y descripción de las catorce posturas sexuales, se procedió a efectuar la Tautología Imagen, posteriormente se desarrolla la Creencia de la Imagen y finalmente se desarrolla la Dialéctica de la Imagen, Didi Huberman (2014).

Para acceder al *Anacronismo de la Imagen*, se requiere del Montaje de la dialéctica de la Imagen, lo cual implica actualizar la idea de la imagen como una representación fiel de la realidad, creando nuevos significados y comprensiones de la imagen, Didi-Huberman (2018).

“El montaje hace visibles las supervivencias de la imagen, los anacronismos, los encuentros de temporalidades contradictorias que afectan a cada objeto, cada acontecimiento, cada persona, cada gesto” (p.5).

En este sentido, se procedió a efectuar el montaje desde el erotismo occidental, (dispositivo de subjetivación, Foucault (1996), alteridad, Lévinas, (2002), y experiencia interior, Bataille, (2008)), y luego desde los principios andinos, Estermann, (2015), a saber; *Complementariedad, Reciprocidad, Correspondencia y Relacionalidad*.

Una vez obtenido los montajes y con ello la lectura anacrónica de los cerámicos, se procedió a efectuar el análisis de los montajes, reorganizando y agrupando por convergencias los temas y conceptos afines, con el propósito de avanzar hacia la concreción de los supuestos eróticos.

Este proceso de análisis de los montajes se convirtió en productor de nuevos resultados, repasando como una lectura inicial todo el texto, con el propósito de comprender el nuevo texto en lo general, para luego, identificar los contenidos temáticos afines y agruparlos conceptualmente.

La lectura de cada uno de los montajes permitió identificar los temas que trataban, luego se agruparon las conceptualizaciones similares bajo una categorización común, intentando dar respuesta a preguntas tales como "¿de qué se está hablando aquí?", o "¿a qué hace referencia aquí?". Estas preguntas orientadoras facilitaron la identificación de las ideas que habitaban los montajes, sin perder el sentido y al mismo tiempo, el fondo de las conceptualizaciones. Lo cual facilitó tomar distancia analítica y validar las conceptualizaciones, a través de la comparación entre las conceptualizaciones similares para dar cuenta de las características y cualidades compartidas por éstas y así efectuar la agrupación final de manera inductiva.

En el análisis efectuado destacan las distinciones y cargas de sentidos del texto, de manera tal que se inicia la configuración de las ideas, intuiciones, sugerencias, Echeverría, (2004), generando en una primera aproximación a los supuestos eróticos. Esta fase facilitó la construcción de los conceptos que configuraron los supuestos eróticos y las descripciones que emergieron durante el proceso de análisis de la totalidad de los montajes. Posteriormente, se integraron las descripciones que daban cuenta de temas en común, patrones y regularidades presentes, sintetizándolas, describiéndolas y conceptualizándolas desde categoría de significado similar, lo cual dio lugar, a 7 supuestos eróticos de los cerámicos eróticos de la cultura mochica, a saber; *Trasgresión; Vida cotidiana; Cuerpos; Intimidad sexual; Control; Vivencia; Trascendencia*.

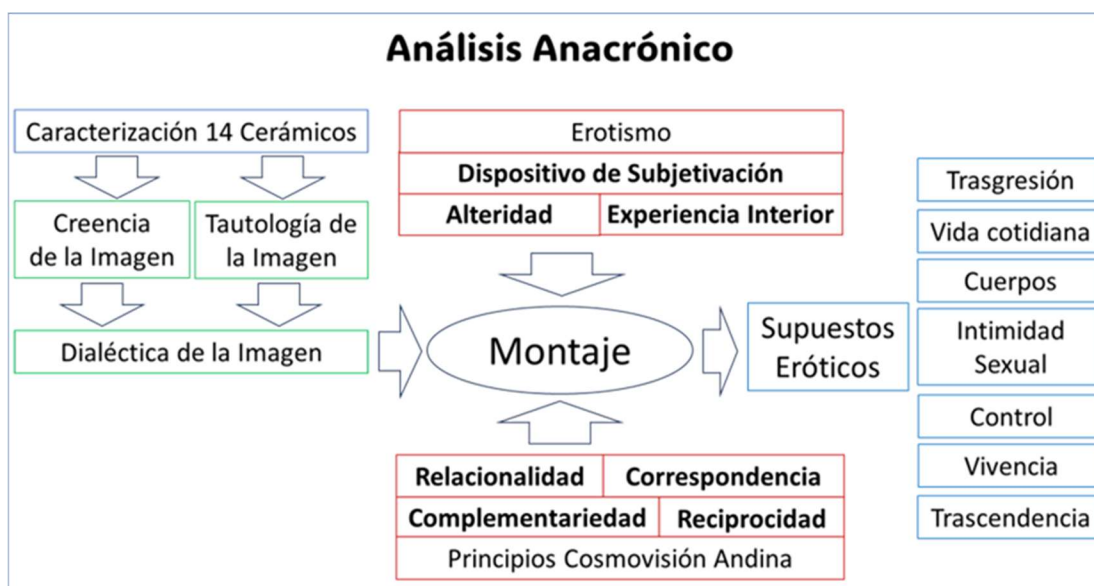


Figura 4, Modelo de análisis anacrónico, creación propia.

Trasgresión;

Los cerámicos eróticos/sexuales desafían las normas y los límites establecidos por la sociedad respecto a la intimidad, la vergüenza, el pudor y el control. Las imágenes son trasgresoras en la medida que visibilizan el encuentro sexual desde la naturalidad en la vida cotidiana, expresan resistencias a las estructuras establecidas de la sociedad respecto de la sexualidad solo con fines reproductivos, se constituyen en imágenes que desafían y cuestionan los dispositivos de control, desafían las normas tradicionales de

cómo se deben expresar y vivenciar las relaciones sexuales, se constituyen en imágenes de subversión y resistencia a las expectativas impuestas de los encuentros sexuales con fines reproductivos.

Vida cotidiana;

Los cerámicos eróticos/sexuales explicitan el encuentro sexual como una actividad que forma parte de la vida cotidiana, las imágenes con sus contenidos, discurso y prácticas explícitas rompen con la monotonía, modelando subjetividades de resistencia a las lógicas de saber-poder presentes en las relaciones sociales vistas en la cultura occidental. Sin embargo, para la cosmovisión andina, representan el encuentro sexual como una actividad que es parte de la vida cotidiana, se encuentra en estrecha complementariedad y reciprocidad con la naturaleza, la comunidad, representa una dimensión esencial y sagrada, la cual establece una conexión entre el ser humano y la totalidad del cosmos.

Los cerámicos sexuales trascienden lo individual, dan cuenta que son parte de un todo más amplio, representan vivencias erótico/sexuales como una dimensión de la vida cotidiana, desde donde es fundamental para vivir en armonía y en equilibrio con el cosmos. En este sentido modelan subjetividades de resistencia a las lógicas de saber-poder presentes en las relaciones sociales occidentales.

Cuerpos;

Los cerámicos eróticos/sexuales, modelan la actividad sexual al visibilizar las manifestaciones eróticas/sexuales desde la fusión de los cuerpos, la vivencia erótica trasciende los límites de la vida cotidiana y se convierte en deseo, en una experiencia que subjetiva, va más allá del momento presente, es una experiencia trasgresora en relación con los propósitos reproductivos. En este sentido la imagen irrumpe trasgrediendo el disciplinamiento de los cuerpos al control social, con ello se promueve una subjetivación de la sexualidad con una conexión más plena entre las personas, sus cuerpos, su vivencia en relación con la naturaleza y el cosmos.

Intimidad sexual;

Los cerámicos eróticos/sexuales recrean y validan la intimidad sexual de manera natural y espontánea, donde la fusión de cuerpos es explicitada, representando el encuentro con la alteridad, trasgrediendo la norma occidental de la sexualidad como lo privado y prohibido, las imágenes representan la transformación y liberación de los cuerpos como objeto sexual. La intimidad sexual va más allá del control racional o moral, trasciende a la vida cotidiana como una dimensión elemental de la existencia humana, es sagrada y en armonía con la naturaleza y con el cosmos.

Control;

Los cerámicos explicitan en las dinámicas relacionales de dominación el encuentro sexual, donde las interacciones de control/dominación circulan en la pareja sexual de manera cooperativa y recíproca, promoviendo una experiencia que trasciende los límites de la vida cotidiana, favoreciendo una conexión más profunda entre los participantes. Con ello la vivencia sexual se transforma, fomentando la infracción de los límites sociales y una conexión más profunda y significativa entre las personas y sus cuerpos se constituyen en una relación de pareja equilibrada. En este sentido, las imágenes trasgreden las normas de control/dominación establecida para un encuentro sexual reproductivo, como contrapunto, las imágenes promueven nuevas subjetividades relacionales del encuentro sexual más profundas, trascendentes y en armonía con la naturaleza y con el cosmos.

Vivenciar;

Los cerámicos representan formas de expresar y vivenciar el encuentro sexual, subjetivando dicha vivencia en la vida cotidiana, en un encuentro con el otro, la alteridad, la cual influye en la construcción y la percepción de la propia identidad. Estos son expresiones de la vivencia sexual donde la desnudez y lo emocional son manifestaciones de la fusión de los cuerpos, es en esta vivencia que la pareja sexual se conecta recíprocamente con la naturaleza, con los distintos planos de la vida, con la vida en comunidad, en armonía y equilibrio con el cosmos.

Trascendencia

Las representaciones eróticas/sexuales de los cerámicos trascienden en el tiempo y en la vivencia, en el tiempo en tanto se constituyen en objetos que son leídos en modo presente, actualizan significados, proyectan fantasías, son objetos resignificados, en tanto desde la vivencia los cerámicos gestionan imaginarios y representaciones que trascienden a la vida cotidiana, donde el encuentro erótico/sexual es representado de manera natural en equilibrio y armonía entre la pareja en conexión con lo sagrado.

En resumen, los cerámicos representan una forma de resistencia y transgresión a los ojos de nuestra cultura, Bataille (2008), del encuentro sexual que desafían la moral y los límites establecidos por la sociedad, Foucault (2014), explicitan el encuentro sexual como una actividad que es parte de la vida cotidiana, Román (1960), Estermann (1998), donde las imágenes con sus contenidos, discurso y prácticas explícitas modelan subjetividades de resistencia a las lógicas de saber-poder presentes en las relaciones sociales de orden reproductivo, Bataille (2008).

Los cerámicos representan vivencias erótico/sexuales como una dimensión de la vida cotidiana en armonía con la naturaleza y en equilibrio con el cosmos, Estermann (1998), son fusión de los cuerpos que trasciende al momento presente, son una vivencia que va más allá de la reproducción, desafiando las normas y convenciones sociales.

Los cerámicos, sumergiéndose en lo sagrado, son la fusión de los cuerpos, Bataille (2008), la trasgresión y la trascendencia, son elementos clave para comprender la propia identidad y la relación con la naturaleza, Estermann (1998). Los cerámicos desafían la concepción de la sexualidad como una vivencia del mundo privado.

Los cerámicos transmiten la idea de que el encuentro sexual es una vivencia que trascienden los límites impuestos por la sociedad, explorando la intimidad y la conexión con el otro de una manera que va más allá de lo convencional, Lévinas, (2002).

El control del encuentro sexual circula en la pareja, es colaboración y correspondencia desde el mundo andino, es reciprocidad y relacionalidad, es armonía y equilibrio con la naturaleza, para la cosmovisión andina, Estermann (1998), representan

el encuentro sexual como una actividad que es parte de la vida cotidiana, se encuentra en estrecha complementariedad y reciprocidad con la naturaleza, la comunidad, representa una dimensión esencial y sagrada, la cual establece una conexión entre el ser humano y la totalidad del cosmos.

10 CONCLUSIONES

10.1 CONCLUSIONES RESPECTO DEL OBJETIVO ESPECÍFICO N°1.

“Acceso a la colección de cerámicos de cultura mochica, caracterizándolos en su constitución como corpus documental por parte de la antropología y la arqueología”

El proceso para obtener acceso a la base de datos fotográficos de los cerámicos de la cultura mochica se llevó a cabo mediante una solicitud formal al Museo Arqueológico de Arte Precolombino Rafael Larco, que fue fundado en 1926 y se encuentra en el Distrito de Pueblo Libre, en Lima, Perú. En la primera etapa, se pudo dar cuenta que la base de datos cuenta con una colección de 44.000 cerámicos clasificados hasta la fecha, de los cuales aproximadamente 15.318 pertenecen a la cultura mochica. De estos, se identificaron 226 que respondían al criterio contenido erótico sexual explícito. Para los propósitos de la investigación se seleccionan 86 cerámicos que cumplieron con la condición de representar encuentros sexuales explícitos. De los 86 cerámicos seleccionados, mediante el criterio de saturación de contenidos sexual explícito, se identifican catorce las posturas sexuales, las cuales se agrupan según su carácter en sexo oral, anal y vaginal, las cuales se procede a caracterizar a continuación.

Caracterización de los cerámicos con sexo oral:

1. Hombre de pie y mujer de rodillas, la mujer sosteniendo el pene erecto del hombre, la mujer controla el encuentro sexual

2. Hombre acostado y mujer de rodillas, la mujer sosteniendo el pene erecto del hombre, la mujer controla el encuentro sexual
3. Hombre sentado y la mujer de rodillas, el hombre controla el encuentro sexual
4. Hombre y mujer recostados de lado, el hombre controla el encuentro sexual
5. Hombre recostado sosteniendo el pene erector, la mujer de rodillas, el hombre controla el encuentro sexual.

Caracterización de los cerámicos con sexo anal:

6. La mujer sobre el hombre, Ella controlando el encuentro sexual
7. Hombre penetrando desde atrás a la mujer, Hombre controlando el encuentro sexual
8. Hombre recostado de lado por atrás, hombre controla el encuentro sexual
9. Hombre desde atrás penetrando a otro hombre.

Caracterización de los cerámicos con sexo vaginal:

10. Mujer sobre el hombre, la mujer controla el encuentro sexual.
11. Hombre sobre la mujer, el hombre controla el encuentro sexual.
12. Hombre por detrás de la mujer, el hombre controla el encuentro sexual.
13. Hombre sosteniendo las piernas de la mujer frente a ella, el hombre controla el encuentro sexual.
14. Hombre recostado de lado desde atrás, el hombre controla el encuentro sexual, esta postura también permite a la mujer controlar el encuentro sexual.

10.1.1 DIALÉCTICA DE LA IMÁGEN

La dialéctica de la imagen es el procedimiento mediante en la cual el sujeto observador resuelve la interpelación que la imagen/vestigio le provocó, que es cuando el sujeto se constituye en objeto en la interacción con imagen que lo interpela.

Para la obtención de la dialéctica de la imagen se aplicó la secuencia propuesta por Huberman (2008), inicialmente se realizó la tautología de las imágenes, en la cual *“las imágenes son lo que son”*, Didi-Huberman, (2008), luego se despliega la creencia de las imágenes, *“en la cual las imágenes son lo que el sujeto cree que encubren”*, Didi Huberman, (2008), con ello se obtuvo la dialéctica de la imagen, las cuales expresan escenas donde la intimidad del encuentro sexual es compartida visualmente, donde el hombre como la mujer ejercen control de la vivencia sexual, sus posturas sexuales explícitas y los genitales visibles, se modela un encuentro sexual explícito, quedando como posibilidad que el encuentro sexual vaginal podría ser con fines reproductivos.

Que el hombre o la mujer sea quien controle la vivencia sexual, no se configura un hecho relevante, más bien el hecho relevante es que, en ambas expresiones erótico sexuales modelan formas de vivenciar la vida sexual, subjetivando la vivencia sexual, modelando posibilidades, generando oportunidades de visualizar la intimidad del encuentro sexual por medio de los cerámicos, los cuales se constituyen en representaciones sociales trasgresoras de una sexualidad con fines reproductivos, evidenciando que el control del encuentro sexual puede transitar en los integrantes de la pareja sexual dando cuenta de una plena libertad en posibilidades de procurar-se placer erótico sexual.

Se modela un encuentro sexual donde si bien se cubren los cuerpos con un manto, quedan explícitamente visibles los genitales y la evidencia que la penetración es anal o vaginal, explicitando con ello que el encuentro podría en uno de los casos ser sin propósitos reproductivos.

Tanto la mujer como el hombre controlan la vivencia erótico/sexual, modelan formas de vivencia, la vida sexual, subjetivando y validando dicha vivencia, el modelado desde el cerámico posibilita que el objeto transite, facilitando el acceso desde la vida cotidiana, convirtiendo las escenas en una expresión natural de la vida sexual, constituyéndose en representaciones sociales trasgresoras de una sexualidad de la intimidad, lo reproductivo del encuentro es visibilizado y el control del encuentro sexual

transitar en la pareja sexual posibilitando una plena libertad para sentir-se y procurar-se placer erótico sexual.

La dialéctica de la imagen de los cerámicos de la cultura mochica se concreta en las escenas donde la intimidad del encuentro sexual es socializada y el control del encuentro transitar en los integrantes de la pareja sexual.

El encuentro sexual es modelado por intermedio de los cerámicos los cuales circulan como artefactos de la vida cotidiana, modelan formas de vivenciar la vida sexual, explicitando la intimidad del encuentro sexual, subjetivando la vivencia sexual en representaciones sociales trasgresoras de una sexualidad reproductiva.

10.2 CONCLUSIONES RESPECTO DEL OBJETIVO ESPECÍFICO N°2.

“Interpretar los cerámicos de la cultura mochica desde el erotismo occidental y desde los principios de la cosmovisión andina”.

Establecida la dialéctica de la imagen, se requiere del Montaje de la dialéctica de la Imagen, con el propósito de establecer las cualidades de la imagen anacrónica, es mediante el montaje que se actualiza la idea de la imagen como una representación fiel de la realidad, creando nuevos significados y comprensiones de la imagen, Didi-Huberman (2018).

“El montaje hace visibles las supervivencias de la imagen, los anacronismos, los encuentros de temporalidades contradictorias que afectan a cada objeto, cada acontecimiento, cada persona, cada gesto” (p.5).

En el montaje, la experiencia del sujeto es atravesada por la imagen, se detonan destellos de subjetividades e interpretaciones, cuando la imagen dialéctica interpela al sujeto, la experiencia se da entre la imagen y el sujeto que la mira, la imagen se posiciona respecto de quien la mira, sé apertura en el sujeto que mira la imagen y es mirado por ella, un tiempo que no es lineal, la imagen no está en el presente y tampoco es pasado,

en la media que el sujeto objetivado por la imagen logra restablecer y restituir su lugar como sujeto, mediante la redefinición, interpretación y caracterización de la imagen en múltiples posibilidades, estamos en presencia del montaje.

El Montaje es la interpretación de la dialéctica de la imagen. En este sentido, el acceso a la lectura anacrónica de la imagen de los cerámicos eróticos/sexuales mochicas, fue a partir de la imagen dialéctica del sexo oral, sexo anal y del sexo vaginal, se realizó el montaje desde el erotismo occidental y luego desde los principios de la cosmovisión andina,

El primer montaje, el cual, se trabajó desde el erotismo occidental, *dispositivo de subjetivación*, Foucault (1996), *alteridad*, Lévinas (2002), y *experiencia interior*, Bataille (2008), el segundo montaje trabajó desde los cuatro principios de la cosmovisión andina identificados por Josef Estermann (1998), a saber; *Complementariedad, Reciprocidad, Correspondencia y Relacionalidad*.

10.2.1 MONTAJE DESDE EROTISMO OCCIDENTAL

Los cerámicos eróticos/sexuales desde el **dispositivo de subjetivación** contribuyen a la creación y recreación de subjetividades trasgresoras de la vida sexual, al representar vivencias erótico/sexuales como diversas y placenteras que desafían los dispositivos de saber/poder existentes, trasgrediendo los propósitos de las prácticas sexuales como sistemas de significados solo con fines reproductivos.

El control del encuentro sexual circula en la pareja, reproducen y visibilizan prácticas sexuales compartidas como representaciones sociales de la realidad, regulando y produciendo subjetividades específicas ancestrales que perturban las lógicas de construcción de poder/verdad, enfatizando una libertad en la vivencia de placer/sentir.

Los cerámicos modelan prácticas de la vida sexual como una expresión natural, libre y erótica, constituyendo subjetividades trasgresoras y resistencia a las prácticas culturales reproductivas, de la decencia y el secreto del sexo como lo prohibido, explicitando y modelando de manera visual estas transgresiones como posibilidades reales en la vida cotidiana.

Los cerámicos eróticos/sexuales desde la **experiencia interior**, son representaciones eróticas que muestran el encuentro sexual sin vergüenza ni obscenidad, recrean la vivencia erótica/sexual como una experiencia de la vida cotidiana, el encuentro sexual explicita la continuidad de los cuerpos y la discontinuidad del sujeto, (Bataille 2008).

Los cerámicos actúan como contenedores de estas imágenes eróticas/sexuales, desafiando los tabúes y límites sociales al mostrar la intimidad sin vergüenza ni pudor, cuestionando las nociones de intimidad, vergüenza, pudor. Las imágenes sugieren que el control en los encuentros sexuales es compartido de manera armónica entre la pareja, permitiendo una exploración y disfrute del placer erótico/sexual en la vida cotidiana.

Los cerámicos eróticos/sexuales desde la **alteridad**, representan la vivencia sexual como una experiencia de pudor, desnudez y lujuria. Estos objetos son una profanación de la alteridad y representan lo clandestino del otro, donde se experimenta la dislocación de la subjetividad y se vive en un constante deseo.

Según Lévinas, el cerámico erótico/sexual modela la vivencia sexual a través de la desnudez y la lujuria, siendo cuerpo y ternura.

Los cerámicos son una metáfora de la relación erótica/sexual, que se basa en un compromiso táctil y sensorial para conocer al otro y explorar infinitas posibilidades. Representan el rostro, la desnudez y la trascendencia en el encuentro erótico/sexual.

Los cerámicos eróticos/sexuales enfatizan un acto trasgresor que va más allá de las normas sociales y se centra en lo clandestino, la profanación y la desnudez. Reconocen en la alteridad de la pareja la vivencia sexual y representan el deseo erótico hacia la experiencia voluptuosa en todo momento.

Los cerámicos eróticos/sexuales desde el **dispositivo de subjetivación** contribuyen a la creación y recreación de subjetividades trasgresoras de la vida sexual, al representar vivencias erótico/sexuales como diversas y placenteras que desafían los dispositivos de saber/poder existentes, trasgrediendo los propósitos de las prácticas sexuales como sistemas de significados solo con fines reproductivos.

Los cerámicos eróticos/sexuales desde la **experiencia interior**, muestran el encuentro sexual sin vergüenza ni obscenidad, desafían los tabúes y límites sociales, explicita la continuidad de los cuerpos y la discontinuidad del sujeto, (Bataille 2008).

Los cerámicos eróticos/sexuales desde la **alteridad**, representan la vivencia sexual como una experiencia de pudor, desnudez y lujuria, son una profanación de la alteridad y representan lo clandestino del otro, son una metáfora del compromiso táctil y sensorial para conocer al otro, representan la desnudez y la trascendencia en el encuentro sexual, enfatizan la transgresión de las normas sociales y se centra en lo clandestino, la profanación y la desnudez.

10.2.2 MONTAJE DESDE PRINCIPIOS COSMOVISIÓN ANDINA

Desde el principio de **complementariedad** se expresa en el encuentro de los opuestos, especialmente en el contexto de la vivencia sexual, es cooperación entre ambas partes, el control en la relación circula entre ellos, esta cooperación es necesaria para mantener el equilibrio y la armonía en la vivencia sexual y en todas las áreas de la vida y el cosmos.

Los cerámicos eróticos/sexuales representan estas vivencias a través de imágenes que trascienden el tiempo. Estas imágenes reflejan una vida sexual expresada en sus diferentes posibilidades de encuentro sexual, donde la pareja vive de manera natural y expresiva, contribuyendo al equilibrio cósmico.

Desde el principio de **Relacionalidad**, la vivencia sexual está conectada con el equilibrio del cosmos, la vida en comunidad, lo emocional y corporal tanto de los individuos como de la comunidad en su conjunto, las expresiones eróticas/sexuales de los cerámicos modelan formas de expresar y experimentar la vida sexual, subjetivando esta vivencia en la vida cotidiana en relación con el todo.

Los cerámicos modelan expresiones del encuentro sexual como manifestaciones de la vida cotidiana, y como un artefacto que cumple una función contenedora en dos planos: contenedor de líquidos y contenedor de imágenes, su función contenedora, circula como evidencia en la vida cotidiana, explicitando el encuentro sexual como expresión del equilibrio del cosmos.

En el encuentro sexual, es relevante la libertad para compartir el control del placer erótico-sexual entre los integrantes de la pareja, responde al equilibrio y la armonía del cosmos, es vida cotidiana de los individuos y la comunidad en general

Desde el principio de **correspondencia** se releva la importancia del encuentro sexual como una vivencia que replica lo que sucede en los distintos planos y niveles del cosmos. Se establece que la vivencia erótica/sexual es necesaria como reflejo de lo que está ocurriendo en los distintos planos de la vida, y que la vida sexual es parte importante para mantener el equilibrio y la armonía en todos los ámbitos de la vida y del cosmos.

Finalmente, desde el principio de **reciprocidad**, la vivencia sexual, donde ambos tienen la oportunidad y la libertad de vivenciar el encuentro sexual de forma equitativa y recíproca, lo que se da es lo que se recibe.

Los cerámicos modelan vivencias eróticas/sexuales a través de sus imágenes, las cuales trascienden el tiempo y explicitan la validación de una vida sexual expresada desde sus distintas posibilidades del encuentro sexual, la vivencia sexual es natural y expresiva como contraparte para el equilibrio cósmico.

En el encuentro sexual está conectada con el equilibrio del cosmos, es vida cotidiana en comunidad, es libertad para compartir el control del placer erótico-sexual, es equilibrio y armonía en la vivencia sexual y en todos los ámbitos de la vida. Es equitativa y recíproca, lo que se da es lo que se recibe proporcionalmente, es réplica de lo que sucede en los distintos planos y niveles de la naturaleza y el cosmos.

Los cerámicos eróticos/sexuales trascienden el tiempo, reflejan una vida sexual en sus diferentes posibilidades de manera natural y expresiva, modelan formas de expresar y experimentar la vida sexual, subjetivando esta vivencia en la vida cotidiana.

10.3 CONCLUSIONES RESPECTO DEL OBJETIVO ESPECÍFICO N°3

“Establecer la cuestión de los supuestos eróticos de los cerámicos mochicas desde la lectura anacrónica de la imagen”.

En una lectura, preliminar del montaje desde el erotismo occidental, Foucault (1996), Lévinas (2002), Bataille (2008), y los cuatro principios de la cosmovisión andina, Estermann (2015), se destacan distinciones y cargas de sentidos del texto, de manera tal que se inicia la configuración de las ideas, intuiciones, sugerencias desde el texto, Echeverría (2004), generando una primera aproximación a los supuestos eróticos.

Posteriormente, se integraron las descripciones que daban cuenta de temas en común, patrones y regularidades presentes, sintetizándolas, describiéndolas y conceptualizándolas desde categoría de significado similar, lo cual dio lugar, desde la lectura anacrónica de los cerámicos a siete supuestos eróticos de los cerámicos de la cultura mochica, a saber; *Trasgresión; Vida cotidiana; Cuerpos; Intimidad sexual; Control y poder; Vivencia; Trascendencia*, los cuales serán caracterizados a continuación.

Los supuestos eróticos de los cerámicos de la cultura mochica se concretizan, después de analizar y caracterizar los patrones y rasgos distintivos de los montajes de efectuados desde el erotismo occidental y los cuatro principios de la cosmovisión andina. Esta acción permitió dar cuenta de siete supuestos eróticos a saber; *Trasgresión; Vida cotidiana; Cuerpos; Intimidad sexual; Control y poder; Vivenciar; Trascendencia*, los cuales se presentan a continuación.

Trasgresión;

Los cerámicos eróticos/sexuales transgreden las normas de la decencia y los límites establecidos por la sociedad respecto a la intimidad, la vergüenza, el pudor y el control, Foucault (2014). La transgresión de las normas sociales pueden ser una forma

de resistencia y de liberación frente a las estructuras de poder, Foucault (2014), Bataille (2008).

Las imágenes son trasgresoras en la medida que visibilizan el encuentro sexual con la naturalidad de la vida cotidiana, Estermann (1998), enuncian resistencias a las estructuras establecidas por la sociedad respecto de la sexualidad homogeneizadora, que prohíbe las prácticas autoeróticas placenteras, validando lo reproductivo, la fecundidad y la procreación, Bataille (2008), se constituyen en imágenes que desafían y cuestionan los dispositivos de la sexualidad donde el cuerpo de la mujer se le asignan una serie de significados sociales asignándoles una serie de valores al trinomio mujer-maternidad-reproducción, la socialización de las conductas procreadoras y del placer perverso como unas anomalías del instinto sexual. Foucault (1977, como se citó en Godínez, 2014).

Los cerámicos trasgreden las normas tradicionales respecto de cómo se debe entender la sexualidad, estableciendo donde y cuando hablar de sexualidad, con ello, su control y administración, Foucault (2014), de este modo establecen cómo se deben expresar y vivenciar las relaciones sexuales, en con

Vida cotidiana;

Los cerámicos eróticos/sexuales representan el encuentro sexual como una actividad de la vida cotidiana, está relacionado con el principio de complementariedad de la cosmovisión andina, este principio se aplica a muchos aspectos de la vida, incluyendo la vida sexual, se basa en la idea de que todas las cosas en la vida cotidiana están interconectadas y deben complementarse entre sí para lograr un equilibrio y una armonía en la vida individual, comunitaria, relaciones derivadas de las relaciones primordiales de convivencia cósmica. Lajo (2006).

Las imágenes contenidas en estos cerámicos no solo representan vivencias sexuales, sino también discursos y prácticas subversivas y de resistencia que desafían las lógicas de poder/saber que rigen las relaciones sociales. Foucault (1977, como se citó en Godínez, 2014). En este sentido, modelan subjetividades de resistencia a las

normas y valores impuestos por la sociedad a la vida sexual, trasgrediendo lo prohibido de las prácticas autoeróticas placenteras, relevando lo reproductivo, la fecundidad y la procreación, Bataille (2008).

De igual forma, los cerámicos desafían la percepción dominante de la sexualidad como algo oculto, secreto, prohibido y reprimido, Lo esencialmente erótico para Lévinas (2002), es la clandestinidad de la vida privada del Otro, donde el secreto es descubierto y la desnudez lujuriosa y erótica es solo profanación, es la alteridad, el Otro, Es en todo momento una experiencia de resistencia y emancipación sexual en la vida cotidiana.

Cuerpo;

Los cerámicos eróticos/sexuales subjetivan la actividad sexual desde los cuerpos, desde la fusión de los cuerpos, para Bataille(2008), el erotismo ocurriría en la fusión entre los cuerpos, la cual es una vivencia trasgresora en relación con los propósitos reproductivos. En este sentido la imagen sexualizada de los cuerpos irrumpe la vida cotidiana, trasgrediendo el disciplinamiento de los cuerpos al control social, la vivencia erótica trasciende los límites de la vida cotidiana y se convierte en deseo,

El cuerpo ocupa un lugar relevante en la experiencia erótica, es en donde habita, se vivencia y se expresa esta experiencia, en donde la intimidad sexual es intensa, plena y trascendente. En el erotismo de los cuerpos se encuentran los amantes, esta experiencia se manifiesta en el inicio del encuentro sexual con la desnudez, con la prohibición de la desnudez, Bataille (2008).

Intimidad sexual;

Los cerámicos eróticos/sexuales recrean y validan la intimidad del encuentro sexual de manera natural y espontánea; es el inicio del encuentro sexual con la desnudez, superando la prohibición de la desnudez, Bataille (2008), donde la fusión de los cuerpos es explicitada, trasgrediendo la norma de la sexualidad como lo privado y prohibido.

Las imágenes representan la intimidad sexual como la transformación y liberación de los cuerpos como objeto sexual. En este sentido, van más allá del control moral, trascendiendo como una dimensión elemental entre lo humano y lo sagrado en armonía con la naturaleza y con el cosmos, Lajo (2006).

Control;

Los cerámicos explicitan en las dinámicas relacionales de dominación en el encuentro sexual, que las interacciones de control/dominación circulan en la pareja sexual de manera cooperativa y recíproca, promoviendo una experiencia que trasciende los límites de la vida cotidiana, favoreciendo una conexión más profunda entre los participantes. Con ello la vivencia sexual se transforma, fomentando la infracción de los límites sociales y una conexión más profunda y significativa entre las personas y sus cuerpos, es una relación de pareja equilibrada. En este sentido, las imágenes trasgreden las normas de control/dominación, establecidas para un encuentro sexual reproductivo, como contra punto, las imágenes promueven nuevas subjetividades relacionales del encuentro sexual más profundas, trascendente y en armonía con la naturaleza y con el cosmos.

Vivencia;

Los cerámicos representan formas de vivenciar el encuentro sexual y con ello subjetivar dicha vivencia en la vida cotidiana. Para Lajo (2006), desde el principio de complementariedad, todas las vivencias y las cosas en la vida cotidiana están interconectadas y deben complementarse entre sí para lograr un equilibrio y una armonía en la vida individual, comunitaria.

La vivencia del encuentro sexual es en relación con un otro, para Estermann (1998), todo se encuentra conectado y relacionado entre sí, donde el encuentro sexual es constitutivo y parte integral de la vida del ser humano.

Los cerámicos son expresiones de una vivencia sexual donde la desnudez, lo lujurioso y lo emocional son manifestaciones de la fusión de los cuerpos, es en esta vivencia que la pareja sexual se conecta recíprocamente con la naturaleza, con los

distintos planos de la vida, con la vida en comunidad, en armonía con el cosmos. Estermann (1998).

Trascendencia;

Las representaciones eróticas/sexuales de los cerámicos trascienden en el tiempo y en la vivencia, en el tiempo en tanto se constituyen en objetos que son leídos en modo presente, actualizan significados, proyectan fantasías, son objetos resignificados. Para Didi Huberman (2014), la imagen se presenta en el presente interpelando nuestros discursos y prácticas.

Desde la vivencia, los cerámicos gestionan imaginarios y representaciones que trascienden a la vida cotidiana, donde el encuentro erótico/sexual es representado de manera natural en equilibrio complementario, Estermann (1998), es armonía entre la pareja y trasciende como vivencia en conexión con lo sagrado.

En resumen, los cerámicos representan una forma de resistencia y transgresión del encuentro sexual, Bataille (2008), los cuales desafían la moral y los límites establecidos por la sociedad, Foucault (2014), explicitan el encuentro sexual como una actividad que es parte de la vida cotidiana, Román (1960), Estermann (1998), donde las imágenes con sus contenidos, discurso y prácticas explícitas modelan subjetividades de resistencia a las lógicas de saber-poder presentes en las relaciones sociales de orden reproductivo, Bataille (2008).

Los cerámicos representan vivencias erótico/sexuales como una dimensión de la vida cotidiana en armonía con la naturaleza y en equilibrio con el cosmos, Estermann (1998), son fusión de los cuerpos que trascienden al momento presente, son una vivencia que va más allá de la reproducción, desafiando las normas y convenciones sociales.

Los cerámicos se sumergen en lo sagrado, son la fusión de los cuerpos, Bataille (2008). La trasgresión y la trascendencia son elementos clave para comprender la propia identidad y la relación con la naturaleza, Estermann (1998), los cerámicos desafían la concepción de la sexualidad como una vivencia del mundo privado.

Los cerámicos transmiten la idea que el encuentro sexual es una vivencia la cual trascienden los límites impuestos por la sociedad a la sexualidad, explorando la intimidad y la conexión con el otro de una manera que va más allá de lo convencional, *Lévinas, (2002)*.

El control del encuentro sexual circula en la pareja, es colaboración y correspondencia desde el mundo andino, es reciprocidad y relacionalidad, es armonía y equilibrio con la naturaleza, para la cosmovisión andina, Estermann (1998), representan el encuentro sexual como una actividad que es parte de la vida cotidiana, se encuentra en estrecha complementariedad y reciprocidad con la naturaleza, la comunidad, representa una dimensión esencial y sagrada, la cual establece una conexión entre el ser humano y la totalidad del cosmos.

10.4 CONCLUSIONES RESPECTO DEL OBJETIVO GENERAL.

“Comprender los supuestos eróticos de los cerámicos antropomórficos de la cultura mochica, en los cuales las expresiones del encuentro sexual son explícitas”

El problema de investigación sostenía que los relatos sobre la sexualidad andina desde los escribanos de la conquista, daban cuenta preferentemente de la trasgresión a las leyes divinas; los pecados sexuales, las brujerías practicadas por las mujeres elaborando pócimas de seducción y placer, con un marcado acento en lo reproductivo y la procreación, Justo Fernández (2002), Inca Garcilaso de la Vega, *Hernández Martín (2004, como se citó en De León, 2015), Ortiz (2016), Peña (1668, como se citó en Valenzuela, 2007), Pérez Bocanegra, (1631, como se citó en Valenzuela 2007), Dedieu (1984, como se citó en Molina, 2016), Bernier (2009), Chapdelaine et al., (2009)*.

En tanto, las investigaciones respecto de los cerámicos de la cultura mochicas, se encuentran centrado en los aspectos descriptivos, estilísticos, en los decorados y su iconografía, interpretaciones respecto de sus usos en rituales, con un marcado intento por comprender la alfarería como indicador de la estratificación social de las

comunidades ancestrales, Larco Hoyle (1948), Uceda y Mujica (1994), Arroyo-Hernández, et al. (2013), Castillo y Donnan (1994), Friedrich Max Uhle (1919), Rafael Larco Hoyle (1938). Sin embargo, se constataba una escasa investigación en relación con los cerámicos sexuales antropomorfos de la cultura mochica, Carlos Esparza (2005), lo cual nos llevó a preguntarnos si, *¿es posible una lectura a los cerámicos antropomórficos de la cultura mochica desde los supuestos eróticos?*, y si, *¿es posible una lectura anacrónica de los cerámicos?*, atendiendo que en el acto de conocer el sujeto investigador está implicado, y, por tanto, se verá afectado por el objeto de estudio, sin embargo, el investigador aporta con su interpretación y reflexión acerca de los datos recogidos como parte del proceso en que el conocimiento se genera, Montero, (2002)

Atendiendo a estas consideraciones metodológicas, dos categorías de análisis se utilizaron para el proceso interpretativo de los *supuestos eróticos* de los cerámicos de la cultura Mochica, una desde la cosmovisión andina y la otra desde el erotismo occidental, la primera de ellas desagregada desde los cuatro principios de la Cosmovisión Andina, Estermann (2015), a saber; *Complementariedad, Reciprocidad, Correspondencia y Relacionalidad*.

Y el erotismo occidental, fue abordado desde tres intelectuales; Foucault (1996), Dispositivo de Subjetivación, la actividad sexual como un Dispositivo de Control; Lévinas (2002), la Alteridad donde lo erótico habita la clandestinidad de la vida privada de la Otredad, la singularidad del rostro, y el tercero Bataille (2008), la Experiencia Interior para quien el erotismo ocurre en los momentos límites donde el sujeto se fusiona con el objeto, es éxtasis, es lo prohibido, es la trasgresión de la discontinuidad de los cuerpos, de lo reproductivo.

El diseño metodológico se realizó desde la lectura anacrónica de la imagen, que consistió inicialmente en efectuar el análisis de los cerámicos desde una lectura tautología de las imágenes, en la cual *“las imágenes son lo que son”*, Didi-Huberman, (2008), posteriormente se efectuó la lectura de la creencia de las imágenes, *“en la cual las imágenes son lo que el sujeto cree que encubren”*, Didi Huberman, (2008), para luego desplegar la dialéctica de la imagen, en la cual el sujeto observador resuelve la

interpelación que la imagen/vestigio le provocó, que es cuando el sujeto se constituye en objeto en la interacción con la imagen que lo interpela.

La restitución del lugar como sujeto, se concreta cuando el sujeto se implica en la redefinición y conceptualización del objeto, las imágenes, “*el observador es atravesado por la imagen/vestigio*” (Didi-Huberman 2008), el sujeto crea un nuevo relato, habla desde la emoción en movimiento, desde su experiencia, es sujeto creativo, lúdico, intrusivo. Desde este lugar elabora el *montaje* de la imagen dialéctica y es en el *montaje* donde se concreta el anacronismo de la imagen. Didi-Huberman, (2008). La imagen es leída en modo presente.

La lectura de cada uno de los 14 montajes efectuados a los cerámicos permitió agrupar las conceptualizaciones similares bajo una categorización común, identificando las ideas que habitaban los montajes, sin perder el sentido y al mismo tiempo, el fondo de las conceptualizaciones. Ello permitió tomar distancia analítica y validar las conceptualizaciones, a través de la comparación entre las conceptualizaciones similares para dar cuenta de las características y cualidades compartidas por éstas y así efectuar la agrupación final de manera inductiva. Posteriormente, se integraron las descripciones que daban cuenta de temas en común, patrones y regularidades presentes, sintetizándolas, describiéndolas y conceptualizándolas desde categoría de significado similar, lo cual dio lugar, a siete supuestos eróticos de los cerámicos eróticos de la cultura mochica, a saber; *Trasgresión; Vida cotidiana; Cuerpos; Intimidad sexual; Control; Vivencia; Trascendencia*.

La lectura anacrónica, Didi-Huberman, (2008), nos permitió establecer siete supuestos eróticos, las imágenes son *trasgresoras* en la medida que visibilizan el encuentro sexual con la naturalidad de la vida cotidiana, Estermann (1998), enuncian resistencias a las estructuras establecidas por la sociedad occidental respecto de la sexualidad homogeneizadora, que prohíbe las prácticas autoeróticas placenteras, validando lo reproductivo, la fecundidad y la procreación, Bataille (2008), así se constituyen en imágenes que desafían y cuestionan los dispositivos de la sexualidad donde al cuerpo de la mujer se le atribuyen una serie de significados y valores sociales,

como el trinomio mujer-maternidad-reproducción, la socialización de las conductas procreadoras y del placer perverso como una anomalía del instinto sexual. Foucault (1977, como se citó en Godínez, 2014).

Los cerámicos desafían las normas de la decencia y los límites establecidos por la sociedad respecto a la intimidad, la vergüenza, el pudor y el control, Foucault (2014). La transgresión de las normas sociales como una forma de resistencia y de liberación frente a las estructuras de poder, Foucault (2014), Bataille (2008).

Los cerámicos trasgreden las normas tradicionales respecto de cómo se debe entender la sexualidad, estableciendo donde y cuando hablar de sexualidad. Con ello, su control y administración, Foucault (2014), de este modo establecen cómo se deben expresar y vivenciar las relaciones sexuales. En este sentido, los cerámicos se constituyen en imágenes de subversión, resistencia y trasgresión a las expectativas impuestas de los encuentros sexuales relacionados con lo reproductivo, la fecundidad y la procreación, Bataille (2008).

En los cerámicos eróticos/sexuales, el *cuerpo* ocupa un lugar relevante en la vivencia erótica donde la intimidad sexual es intensa, plena y trascendente. En el erotismo de los cuerpos se encuentran los amantes, nos dirá Bataille (2008), el cuerpo se manifiesta en el inicio del encuentro sexual con la desnudez y con la prohibición de la desnudez.

Los cerámicos eróticos/sexuales modelan la actividad sexual desde la fusión de los cuerpos, para Bataille(2008), el erotismo ocurriría en la fusión entre los cuerpos, es una vivencia trasgresora en relación con los propósitos reproductivos. En este sentido la imagen sexualizada de los cuerpos irrumpe la vida cotidiana, trasgrediendo el disciplinamiento de los cuerpos al control social, así la vivencia erótica trasciende los límites de la vida cotidiana.

Las imágenes representan la intimidad sexual como la transformación y liberación de los cuerpos como objeto sexual. En este sentido, van más allá del control moral,

trascendiendo como una dimensión elemental entre lo humano y lo sagrado en armonía con la naturaleza y con el cosmos, Lajo (2006).

Los cerámicos eróticos/sexuales recrean y validan *la intimidad* del encuentro sexual de manera natural y espontánea, es el inicio del encuentro sexual con la desnudez, superando su prohibición, Bataille (2008), de esta manera la fusión de los cuerpos es explicitada, trasgrediendo la norma de la sexualidad como lo privado y prohibido.

Los cerámicos explicitan en las dinámicas relacionales del encuentro sexual, donde las interacciones de control/dominación circulan en la pareja sexual de manera cooperativa y recíproca, promoviendo una experiencia que trasciende los límites de la vida cotidiana, favoreciendo una conexión más profunda entre los participantes: Con ello la vivencia sexual se transforma, fomentando la infracción de los límites sociales y una conexión más profunda y significativa en la pareja y sus cuerpos, es una relación de pareja en equilibrio. En este sentido, las imágenes trasgreden las normas de control/dominación establecida para un encuentro sexual reproductivo.

Las imágenes contenidas en estos cerámicos como parte de la vida cotidiana desafían la percepción dominante de la sexualidad como algo oculto, secreto, prohibido y reprimido, Lo esencialmente erótico para Lévinas (2002), es la clandestinidad de la vida privada del Otro, donde el secreto es descubierto y la desnudez lujuriosa y erótica es solo profanación, es la alteridad, el Otro, Es en todo momento una experiencia de resistencia y emancipación sexual en la vida cotidiana.

Los cerámicos eróticos/sexuales representan el encuentro sexual como una actividad de la *vida cotidiana*, la cual se encuentra relacionada con el principio de complementariedad de la cosmovisión andina, Estermann (1998), este principio se basa en la idea de que todo en la vida cotidiana están interconectados y deben complementarse entre sí para lograr un equilibrio y una armonía en la vida individual, comunitaria, son relaciones primordiales de convivencia cósmica. Lajo (2006).

Los cerámicos representan formas de vivenciar el encuentro sexual de manera natural en la vida cotidiana. Para Lajo (2006), desde el principio de complementariedad las vivencias de la vida cotidiana están interconectadas y deben complementarse entre sí para lograr un equilibrio en armonía en la vida cotidiana y con la naturaleza.

Los supuestos eróticos del *cuerpo, control e intimidad* explicitan un erotismo trasgresor de los límites sociales, van más allá del control moral, no solo representan vivencias sexuales, sino también discursos y prácticas subversivas y de resistencia que desafían las lógicas de poder/saber que rigen las relaciones sociales. Foucault (1977). En este sentido, modelan subjetividades de resistencia a las normas y valores impuestos por la sociedad a la vida sexual, trasgrediendo lo prohibido de las prácticas autoeróticas placenteras, lo reproductivo, la fecundidad y la procreación, Bataille (2008), trascendiendo como una dimensión elemental entre lo humano y lo sagrado en armonía con la naturaleza y con el cosmos, Lajo (2006).

La vivencia del encuentro sexual es en relación con un otro, para Estermann (1998), todo se encuentra relacionado entre sí, donde el encuentro sexual es constitutivo y parte integral de la vida del ser humano. Los cerámicos son expresiones de una vivencia sexual donde la desnudez, lo lujurioso y lo emocional son manifestaciones de la fusión de los cuerpos, es en esta vivencia que la pareja sexual se conecta recíprocamente con la naturaleza, con los distintos planos de la vida, con la vida en comunidad, en armonía con el cosmos. Estermann (1998).

Las representaciones eróticas/sexuales de los cerámicos trascienden en el tiempo y en la vivencia, en el tiempo, en tanto se constituyen en objetos que son leídos en modo presente, actualizan significados, proyectan fantasías, son objetos resignificados. Para Didi Huberman (2014), la imagen se presenta en el presente interpelando nuestros discursos y prácticas.

Desde la vivencia, los cerámicos gestionan imaginarios y representaciones que trascienden a la vida cotidiana, donde el encuentro erótico/sexual es representado de

manera natural en equilibrio complementario, Estermann (1998), es armonía entre la pareja y trasciende como vivencia en conexión con lo sagrado.

Los supuestos eróticos de la *vida cotidiana, la intimidad y la trascendencia*, explicitan, desde los cerámicos, un erotismo donde la vivencia del encuentro sexual es natural en la vida cotidiana, desde el principio de complementariedad, las vivencias sexuales de la vida cotidiana están interconectadas entre sí, siendo necesarias para el equilibrio y la armonía en la vida individual, comunitaria y en armonía con la naturaleza, Lajo (2006).

Desde el erotismo occidental, los cerámicos de la cultura mochica representan un erotismo trasgresor de las normas de control y disciplinamiento de los cuerpos en la sociedad, de la intimidad, el pudor, la vergüenza, lo obsceno, el sexo como secreto, aquí los cuerpos fusionados en la desnudez explicitan, lo voluptuoso del encuentro con el otro, donde las lógicas de control/dominación circulan en la pareja, es esa alteridad profanada, esa caricia infinita, es vivencia sexual en pareja donde la trasgresión se constituye en un dispositivo de subjetivación de la vida cotidiana, en resistencia emancipadora del cómo vivenciar la vida sexual.

Desde el erotismo andino ancestral, los cerámicos representan un erotismo en armonía con la naturaleza y la vida en comunidad. Este es complemento es par, es dualidad, es pareja, donde el encuentro sexual es clave para lograr el equilibrio y la armonía en el cosmos, es *reciprocidad*, es equilibrio y armonía con la naturaleza, es el ciclo constante de dar y recibir, es la vivencia en el encuentro sexual, es *correspondencia* donde todo está interconectado. Cada una de las partes está en una relación mutua de equilibrio, lo que ocurre en el mundo material tiene una correspondencia con el mundo espiritual, y viceversa, es el encuentro de iguales en la vivencia sexual, todo se encuentra relacionado, es la naturaleza misma, la cual es esencial para alcanzar la armonía y el equilibrio en la vida, el encuentro sexual es necesario y primordial para la armonía del cosmos.

Lo erótico es la experiencia del ser humano activada por el encuentro sexual, se expresa de múltiples formas y en distintos planos relacionales, transita por el cuerpo, movilizando las emociones, la pasión y detonando fantasías placenteras relacionadas con el potencial encuentro sexual. El cuerpo ocupa un lugar relevante en la experiencia erótica, es en donde habita, se vivencia y se expresa esta experiencia, en donde la intimidad sexual es intensa, plena y trascendente.

Ambos erotismos, el erotismo occidental y el andino ancestral se encuentran en la vivencia sexual, en la fusión de los cuerpos, en la trascendencia de la vivencia sexual. Sin embargo, el erotismo occidental al centrarse en lo erótico como experiencia trasgresora en ausencia de la razón, se constituye en un momento del encuentro sexual, es transitorio, queda desprovisto de la posibilidad de mantener esta trasgresión, la puede repetir en otro momento, es solo insinuación transitoria. En tanto el erotismo andino ancestral, al centrarse en la trascendencia de la vivencia sexual en armonía con la naturaleza y el equilibrio del cosmos, es "*plenitud erótica*", es una dimensión de la vida cotidiana, un sentir de respeto, complementariedad y reciprocidad con la naturaleza y el cosmos es totalidad desde el equilibrio en dualidad, es relacionalidad y la correspondencia con el cosmos.

11 REFLEXIONES

La lectura anacrónica de los cerámicos de la cultura mochica me desafió en distintos planos, tanto profesionalmente como personalmente, el viaje iniciado desde aquella primera intención por intentar comprender, *¿por qué la educación sexual es desde el riesgo?*, y aquella lucida contra pregunta y *¿por qué la sexualidad y tiene que ser educada?*, me llevo a distanciarme desde el lugar en el cual me encontraba leyendo la realidad, soltar aquello que sostenía mi actuar y los saberes en el ámbito de la educación sexual.

En esta búsqueda de aquello que le diera sentido a este viaje de la educación sexual, aparecen los cerámicos sexuales de la cultura mochica, que en una primera aproximación se trataba de imágenes cargadas de escenas sexuales explícitas y que se le atribuían significados pornográficos y perversos, o que representaban ofrendas ceremoniales asociadas a la fecundidad.

El desafío fue intentar comprender si era posible efectuar una lectura a los cerámicos de la cultura Mochica, que datan del año 300 a las 500 DC, desde el presente, considerando que la llegada de los españoles y portugueses a nuestro continente se efectuaría a partir del año 1492, agregando que el tema de investigación lo logro sostener en el año 2020.

Son tres los intelectuales eurocéntricos desde donde logro armar un marco teórico respecto de los supuestos eróticos, con ello construyo un primer soporte para intentar leer los cerámicos desde lo erótico, luego se avanzó en estructurar un soporte metodológico para efectuar una lectura anacrónica de los cerámicos, me encuentro en condiciones de asumir el desafío de la lectura anacrónica de los cerámicos de la cultura mochica.

La lectura anacrónica fue otro viaje misterioso respecto de lo anacrónico, entre textos y búsquedas aparece Didi Huberman, con su metodología para afrontar adecuadamente el desafío, despejado los saberes sobre la lectura eucrónico, lo anacrónico es consistente en el propósito de leer en modo presente, los cerámicos de la cultura mochica.

Para la lectura anacrónica de los cerámicos mochica, se requiere abrir la imagen desde la tautología de la imagen, luego desde la creencia de la imagen, lo cual me lleva hacia la dialéctica de la imagen, quedo detenido un tiempo en esta fase, ¿Qué hago con la dialéctica de la imagen? Didi Huberman, ocultaba entre subtextos el modo de llegar a la lectura anacrónica, finalmente con el apoyo de una colega de México, cuya tesis de magíster era sobre Didi Huberman, despejo lo que faltaba, finalmente comprendo que es el montaje de la dialéctica de la imagen me lleva a la lectura anacrónica de la imagen.

Esta lectura pasó por desentrañar en el subtexto que el sujeto, al ser interpelado por la imagen, se constituye en Objeto, y que, para que el sujeto restituya su lugar, debe superar la interpelación de la imagen, redefiniéndola, desde la imagen tautológica, posteriormente, desde la imagen de la creencia, lo cual le permite configurar la dialéctica de la imagen, es desde este lugar que el sujeto, como observador, está en condiciones de redefinir y reconceptualizar la imagen/vestigio.

La restitución del lugar como sujeto, solo es posible en la medida que el sujeto se implique en la redefinición y conceptualización del objeto, las imágenes, “*el observador es atravesado por la imagen/vestigio*” (Didi-Huberman 2008), el sujeto crea un nuevo relato, habla desde la emoción en movimiento, desde su experiencia, es sujeto creativo, lúdico, intrusivo, este nuevo relato es el *montaje* de la imagen dialéctica y es en el *montaje* donde se concreta el anacronismo de la imagen. Didi-Huberman, (2008). La imagen es leída en modo presente.

En un primer movimiento el Sujeto, al ser interpelado por la imagen, se constituye en Objeto, en un segundo momento, para que el sujeto restituya su lugar, debe superar la interpelación de la imagen, redefiniéndola, desde la imagen tautológica, posteriormente desde la imagen de la creencia, lo cual le permite configurar la dialéctica de la imagen, es desde este lugar que el sujeto, como observador, está en condiciones de redefinir y reconceptualizar la imagen/vestigio.

La restitución del sujeto solo es posible en la medida que el sujeto se implique en la redefinición y conceptualización del objeto, las imágenes, “*el observador es atravesado por la imagen/vestigio*” (Didi-Huberman 2008), el sujeto crea un nuevo relato, habla desde la emoción en movimiento, desde su experiencia, es sujeto creativo, lúdico, intrusivo, desde este lugar elabora el montaje de la imagen dialéctica y es en el montaje donde se concreta el anacronismo de la imagen. Didi-Huberman, (2008).

Sin embargo, algo faltaba en este proceso, con las recomendaciones y reflexiones desarrolladas en las presentaciones de los avances de proceso investigativo, se concreta la urgencia de incluir la mirada de la cosmovisión andina, con sus cuatro principios, los

cuales permitieron completar, por un lado, el marco teórico y por otro tener un lugar desde donde comprender los cerámicos desde la cosmovisión andina.

En este proceso investigativo, después de efectuar una lectura anacrónica de 14 de los cerámicos en los cuales se concentran las distintas expresiones sexuales, logrando dar cuenta de 7 supuestos eróticos, los cuales explicitan una lectura contemporánea de los cerámicos eróticos, donde los cerámicos explicitan en modo presente la trasgresión de las normas sociales, de una racionalidad centrada en la sexualidad del control y lo reproductivo.

Los supuestos eróticos, desde el cuerpo, el control y la intimidad, explicitan un erotismo donde la razón del sujeto moderno queda en interdicción y los principios de la cosmovisión andina adquieren mayor relevancia, pues el encuentro sexual es parte de la armonía de la naturaleza y el equilibrio del cosmos.

En tanto, los supuestos eróticos desde la vivencia, la vida cotidiana y la trascendencia explicitan un erotismo desde los principios de la cosmovisión andina, donde el encuentro sexual es armonía y equilibrio, es reciprocidad y complementariedad, es correspondencia y relacionalidad, es trascendencia es vida cotidiana, es vivencia.

En este proceso quedan preguntar pendientes por responder, ¿es posible desde la cosmovisión andina establecer un erotismo ancestral?, ¿la racionalidad occidental determina la comprensión del erotismo ancestral?

Temas pendientes que quedan por investigar o dar profundidad investigativa, ¿es la sexualidad desde la cosmovisión andina homologable a la sexualidad occidental?, hipótesis al respecto, no es homologable, ¿la racionalidad occidental del sujeto sujetado a su subjetividad puede vivenciar un erotismo integral de la cosmovisión andino?, hipótesis al respecto, difícilmente se lograra acceder a una plenitud erótica de la cosmovisión ancestral.

Finalmente, el viaje desarrollado en la presente investigación, en todo momento me sentí implicado, distraído, en más de un momento perdido en el proceso investigativo, desde el lugar de sujeto investigador, las imágenes eróticas de la cultura mochica me

interpelaron en todo momento. En este sentido fui muchas veces objeto de las imágenes, la restitución de mi lugar como sujeto, se encontró en más de una oportunidad en interdicción, la lectura anacrónica de los cerámicos fue la salida política/jurídica, pues fui el sujeto que efectuó la lectura de la tautología de la imagen, de la creencia de la imagen y su respectiva dialéctica de la imagen, el montaje que finalmente me permitió efectuar la lectura anacrónica de los cerámicos, que es cuando recupero mi lugar como investigador, en consecuencia los supuestos eróticos hablan en todo momento de mi lectura anacrónica, con ello he de reconocer que continuo implicado como sujeto en este proceso investigativo.

12 BIBLIOGRAFÍA

- Agamben, G. (2011). ¿Qué es un dispositivo? *Sociológica* (México), 26(73), 249-264. Giorgio Agamben, *Qu'est-ce qu'un dispositif?*, Éditions Payot & Rivages, París, 2007. La traducción es de Roberto J. Fuentes Rionda,
- Álvarez Rivera, C. S. (2021). Revalorización de la cosmovisión andina a través de la ilustración.
- Amaru, J. Q. Inka Pachaqaway- Cosmovisión andina. Lima: ICP Institución Cultural Pachayachachiq, 2013.
- Amodio, E. (2012). El detestable pecado nefando. *Nuevo Mundo Mundos Nuevos*.
- Anabitarte Rivas, H. (1979). El "pecado nefando" en el mundo cristiano.
- Armendáriz, C., Sosa, R., & Puca, C. (2013). Análisis y aplicación del método Panofsky en la actividad turística: plan piloto en museos del centro histórico de Quito. *RICIT: Revista Turismo, Desarrollo y Buen Vivir*, (5), 27-39.
- Arroyo-Hernández, C. H., Cárdenas-Rojas, D., & Salaverry-García, O. (2013). Representaciones sexuales en ceramios precolombinos Moche, Perú. *Revista Peruana de Medicina Experimental y Salud Pública*, 30, 518-520.

- Bataille, G. (2008). El erotismo, traducción de Antoni Vicens y Marie Paule Sarazin. México: Tusquets.
- BATAILLE, Georges La Experiencia Interior seguido de Método de meditación y post-scriptum. Madrid: Taurus, 1986
- Benjamin, W. (2018). "La obra de arte en la época de su reproducibilidad técnica". En *Estética de la imagen: fotografía, cine y pintura* (pp. 25-69). Buenos Aires: La marca editora.
- Bernier, H. (2009). La producción especializada de la cerámica doméstica y ritual Mochica. *Estudios atacameños*, (37), 157-178.
- Butters, L. J. C., & Donnan, C. B. (1994). Los mochicas del norte y los mochicas del sur.
- Castillo, L. J., & Donnan, C. B. (1994). Moche: propuestas y perspectivas. abril de 1993 se realizó en la ciudad de Trujillo el Primer Coloquio sobre la Cultura Moche, organizado por la Facultad de Ciencias Sociales y el Provento Arqueológico Huaca de la Luna de la Universidad Nacional de Trujillo
- Castillo, L. J., & Donnan, C. B. (1994). Moche: propuestas y perspectivas. abril de 1993 se realizó en la ciudad de Trujillo el Primer Coloquio sobre la Cultura Moche, organizado por la Facultad de Ciencias Sociales y el Provento Arqueológico Huaca de la Luna de la Universidad Nacional de Trujillo
- CEPAL, N. (2013). Contribuciones de la CEPAL en asuntos de pueblos indígenas y afrodescendientes desde una perspectiva de derechos.
- CEPAL, N. (2014). La nueva era demográfica en América Latina y el Caribe. La hora de la igualdad según el reloj poblacional.
- Chapdelaine, C., Pimentel, V., & Gamboa, J. (2009). Rol de la Cerámica en la Afirmación Social de los Moches del Valle de Santa. *Revista Chilena de Antropología*, (20).
- Correa-Trigoso, D. E. (2017). Presencia de paleopatologías en las representaciones mochica: Un estudio de la colección cerámica del Museo Larco. *Horizonte de la Ciencia*, 7(12), 43-60.

- De León Azcárate, J. L. (2015). La Biblia y la evangelización del Nuevo Mundo durante el siglo XVI. *Veritas*, (32), 195-227.
- Del Popolo, F., Jaspers, D., & CEPAL, N. (2014). Los pueblos indígenas en América Latina. Avances en el último decenio y retos pendientes para la garantía de sus derechos. Síntesis.
- Del Popolo, F. (2018). Los pueblos indígenas en América (Abya Yala): desafíos para la igualdad en la diversidad. CEPAL.
- Didi-Huberman, G. (2010). Ante la imagen. Pregunta formulada a los fines de una historia del arte. Murcia: Cendeac.
- Didi-Huberman, G. (2014). Lo que vemos lo que nos mira. Buenos Aires: Manantial.
- Dolader, M. Á. M. (2000). Imago Dei Deturpatur: el pecado «nefando» o «contra natura» en el Arzobispado de Zaragoza (siglos XV-XVI). *Hispania sacra*, 52(105), 343-365.
- El Inca Garcilaso de la Vega, (1985) Comentarios reales de los Incas, Biblioteca Ayacucho.
- El Señor de Sipán fue un gobernante mochica del siglo III, sus restos fueron descubiertos en julio de 1987 por el equipo de arqueólogos peruanos liderado por Walter Alva y Luis Chero Zurita.
- Emmanuel Lévinas, Totalidad e infinito, Salamanca, Sígueme.
- Esparza, C. G. (2005). La sexualidad en el Perú pre-colombino: Kamasutra Indiano. *Vivat Academia*, (65), 1-92.
- Estermann J. Filosofía andina. Sabiduría indígena para un mundo nuevo. Segunda edición. Quito: Abya Yala; 2015.
- Estermann, J. (2015). Filosofía andina: sabiduría indígena para un mundo nuevo. Editorial Abya-Yala.
- Estermann, J. (2013). Ecosofía andina: Un paradigma alternativo de convivencia cósmica y de Vivir Bien. *Revista FAIA*, 2(9), 2-21.

- Federico Luis Ruvituso, Iconología y anacronismo (Dis) continuaciones del método warburgiano cap. 6
- Fehlauer, T. J. (2016). El pensamiento Andino de la diferencia. Club de Autores
- Fernández López, J. (2002). Cronistas de Indias. Munich: Hispanoteca. Anales de Literatura Hispanoamericana, en línea, <http://www.hispanoteca.eu/Literatura%20LA/Cronistas%20de%20Indias.htm>, el 14 octubre 2020
- Foucault, M. (1991). Historia de la Sexualidad I. La Voluntad de Saber. México D F: Siglo XXI.
- Foucault, M. (1996). El sujeto y el poder. Revista de Ciencias Sociales, v. 11, n. 12, pp. 7-19.
- Foucault, M. (2014). Historia de la sexualidad/Vol. 1. La voluntad de saber (Vol. 1). Siglo XXI Editores México.
- Franklin Pease G. Y. El Dios Creador Andino - 2ª Ed. - Cusco, noviembre de 2014.
- García, F., & Roca, P. (2004). Pachakuteq, una aproximación a la cosmovisión andina. Fondo Editorial del Pedagógico San Marcos
- Garduño, C. A. (2010). Fundamentos de la comunidad en Georges Bataille. Estudios: Filosofía, Historia, Letras, 197-210.
- Georges Didi-Huberman, Ante el tiempo. Historia del arte y anacronismo de las imágenes, trad. y nota preliminar de Antonio Oviedo (Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2011), 32 y 43.
- Giubbani, A. G. (2011). Emmanuel Levinas: humanismo del rostro.
- Godínez Larios, s. p. (2014). El concepto de dispositivo en la obra de Michel Foucault.
- Golte, J. (2016). Moche. Cosmología y sociedad: una interpretación iconográfica. Instituto de Estudios Peruanos.
- Gómez, M. E. (2003). La iconología. Un método para reconocer la simbología oculta en las obras de arquitectura. *Argos*, 38, 7-39.
- Gonzáles, A. (2007). Huacos Eróticos de la cultura Moche, pág.1

- Gonzales de Pablo, A. (1990). Sexualidad y conocimiento: la filosofía enferma del Marqués de Sade. *Asclepio*, 42(2), 11-30.
- Julia Urabayen y Philosophica año 2011: Enciclopedia filosófica on line.
- Jym Qhapaq Amaru, 2012, INKA PACHAQAWAY – Cosmovisión andina,
- Kauffmann Doig, F. (2001). Sexo y magia sexual en el antiguo Perú. Lima: Quebecor World Peru.
- Klossowski, Pierre (2005): Sade mi prójimo: precedido por El filósofo criminal, Madrid, Arena Libros
- Lagos, J., & Galdames, L. (2007). Entimemas y principios andinos en los Mitos de Huarochirí. *Estudios filológicos*, (42), 95-107.
- Lajo, J. (2006). Qhapaq Ñan: La ruta inka de sabiduría. Editorial Abya Yala
- Larco Hoyle, R. (1938). Los mochicas. Casa editora “La Crónica” y “Variedades”, SA Ltda. Lima.
- Larco Hoyle, R. (1939). Los Mochicas (I & II.). Casa editora “La Crónica” y “Variedades”, SA Ltda. Lima.
- Larco Hoyle, R. (1948). Cronología arqueológica del norte del Perú. Sociedad Geográfica Americana.
- Larco Hoyle, R. (1966). Checan. Ensayo sobre las representaciones eróticas del Perú Precolombino. Ediciones Nagel, Ginebra-Suiza.
- Lévinas, E. (2002). Totalidad e infinito; Apartado, Fenomenología de la caricia.
- María Elena Gómez, La Iconología, un método para reconocer la simbología oculta en las obras de arquitectura en: Argos, Buenos Aires, Asociación Argentina de estudios Clásicos, 2003, p. 10
- Miguel Martínez: El paradigma emergente. Hacia una nueva teoría de la racionalidad científica. Gedisa, Barcelona, 1993, pp. 180-181.
- Molina, F. V. (2016). «Casadas dos veces». Mujeres e inquisidores ante el delito de bigamia femenina en el Virreinato del Perú (Siglos XVI-XVII).

- Montero, I., & León, O. G. (2002). Clasificación y descripción de las metodologías de investigación en Psicología. *International journal of clinical and health psychology*, 2(3), 503-508.
- Museo Arqueológico Rafael Larco H.
- Ortiz, E. R. (2016). Los hechos iniciales de la invasión y conquista del Perú. *PUEBLO CONTINENTE*, 25(2), 209-229.
- Panofsky, E. (1993). *Estudios sobre iconología*, Madrid, Alianza. Panofsky, (Trad. F. Lafuente), Alianza. (Trabajo original publicado en 1939)
- Panofsky, Erwin, (1987) *El significado de las artes visuales*, Madrid, Alianza.
- Peña Montenegro 1668: tratado 3º, sesión I) citado por Valenzuela Márquez, J. (2007).
- Posnansky, A. (1945). *Tihuanacu: La cuna del hombre americano* (Vol. 1). Nueva York: JJ Augustin.
- Patiño Karam, J. P. (2016). La soberanía de la imagen, análisis de la obra literaria de Georges Bataille y Pierre Klossowski.
- Quispe Ilasaca, R. V. (2022). Iconografía de los monolitos Pukara: descripción de sus principales escenas, priorizando la imagen serpentiforme.
- Rodríguez G. La sabiduría del Kóndor, un ensayo sobre la validez del saber andino. Quito: Abya Yala; 1999.
- Román, M. (1960). Cerámicas Mochica del Museo Etnológico. *Boletín americanista*, (4), 73-77.
- Román, R. M. (2016). El tiempo de las imágenes. Notas acerca de la Historia del Arte según Didi-Huberman *1 Times of Images. Notes about History of Art according to Didi-Huberman. Escritura e imagen*, 12, 7-26.
- Sánchez, T. R. Aspectos sociales, culturales y religiosos de la sexualidad entre los moches de la costa norte del Perú y los mayas del área central.
- Solas, S. A. (2017). La noción de " anacronismo" como fundamento de la historia del arte, según Didi-Huberman. *XI Jornadas de Investigación en Filosofía (Ensenada, Argentina, 8 al 11 de agosto de 2017)*.

- Stivelman, Alan, Introducción a la cosmovisión andina / Alan Stivelman; Darío Bermúdez; María Monachesi; coordinación general de Darío Bermúdez, Ciudad Autónoma de Buenos Aires: 2016.
- Torres Aguilar, M. (1997). Algunos aspectos del delito de bigamia en la Inquisición de Indias.
- Uceda, S., & Mujica, E. (1994). Moche: propuestas y perspectivas (Vol. 79). Universidad Nacional de la Libertad.
- Uhle, M. (1919). La arqueología de Arica y Tacna. Imprenta de la Universidad Central.
- Uhle, M. (1919). La arqueología de Arica y Tacna. Imprenta de la Universidad Central.
- Uhle, M. (1998). Max Uhle y el Perú antiguo. Fondo Editorial PUCP.
- Valenzuela Márquez, J. (2007). Confesando a los indígenas. Pecado, culpa y aculturación en América colonial.
- Yáñez del Pozo J. Yanantin: la filosofía dialógica intercultural del Manuscrito Huarochiri. Quito: Abya Yala; 2002.
- Zelaya, A. P. (2013). Leyes de Burgos: 500 Años. *Diálogos. Revista Electrónica de Historia*, 14(1), 31-78.
- Zenteno Brun H. Acercamiento a la visión cósmica del mundo Andino. Revista Punto Cero 2009; 14 (18) 83-89. Disponible en: http://www.scielo.org.bo/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1815-02762009000100010.
- <http://www.congreso.gob.pe/Docs/participacion/museo/Inquisicion/files/delitos-juzgados1.pdf>, 18 agosto 2002
- <http://www.gabrielbernat.es/peru/preinca/cultpreincaicas/cultpreincaicas.html>
- <http://www.rae.es/rae.html>
- <https://ilamdir.org/recurso/4884/museo-chiclin>

13 ANEXOS



Código de catalogación	ML004246	Número registro nacional	0000017901	Código de ubicación	DepE-006
Cultura/Estilo:	Mochica	Material Primario:	Cerámica	Tipo de Material:	Cerámica
Cronología	Épocas de Rafael Larco Hoyle	Época Auge (1 DC - 800 DC)			
	Cronología de John Rowe	Período Interm. Temprano (200 AC - 600 DC)			
Región:	Costa Norte	Valle:		Sitio:	
Categoría orfofuncional:	Botella Gollete Asa Estribo Escultórica				
Escena Principal:	Actividad Sexual, Coito anal entre mujer y hombre				
Botella gollete asa estribo escultórica representando coito anal entre hombre y mujer. La mujer tiene trenzas, pectoral y está amamantando a un niño. El hombre tiene turbante, camisa y taparrabo. Ambos están echados de costado. Realista.					
Alto: 186 mm / Largo: 198 mm / Ancho: 128 mm / Peso:539 g					



Código de catalogación	ML004243	Número registro nacional	000001025	Código de ubicación	DepE-006
Cultura/Estilo:	Mochica	Material Primario:	Cerámica	Tipo de Material:	Cerámica
Cronología	Épocas de Rafael Larco Hoyle	Época Auge (1 DC - 800 DC)			
	Cronología de John Rowe	Período Intermedio Temprano (200 AC - 600 DC)			
Región:	Costa Norte	Valle:		Sitio:	
Categoría Morfofuncional:	Botella Gollete Asa Estribo Escultórica				
Escena Principal:	Actividad Sexual, Coito indeterminado entre hombre y mujer				
Botella gollete asa estribo escultórica representando coito entre hombre y mujer acompañados por niño. La mujer tiene pectoral y pintura facial y corporal. El hombre tiene turbante. Ambos están echados de costado. El niño está tapado por manta con diseños de franjas horizontales. Realista					
Alto: 185 mm / Largo: 174 mm / Ancho: 133 mm / Peso: 522 g					



Código de catalogación	ML004284	Número registro nacional	000001040	Código de ubicación	NGE-V36-001
Cultura/Estilo:	Mochica	Material Primario:	Cerámica	Tipo de Material:	Cerámica
Cronología	Épocas de Rafael Larco Hoyle	Época Auge (1 DC - 800 DC)			
	Cronología de John Rowe	Período Intermedio Temprano (200 AC - 600 DC)			
Región:	Costa Norte	Valle:		Sitio:	
Categoría Morfofuncional:	Botella Gollete Asa Estribo Escultórica				
Escena Principal:	Actividad Sexual, Fellatio entre mujer y hombre				
<p>Botella gollete asa estribo escultórica que representa un acto de felación (fellatio) de una mujer a un hombre. La mujer tiene trenzas, orejeras tubulares, pectoral, muñequeras, túnica con diseños geométricos y está arrodillada delante del hombre. El hombre tiene turbante, pectoral y camisa. La escala de la mujer que realiza la felación es mayor a la del hombre. La base de la botella presenta diseños de triángulos organizados en disposición en espiral.</p>					
<p>Alto: 200 mm / Largo: 180 mm / Ancho: 125 mm / Peso: 698 g</p>					



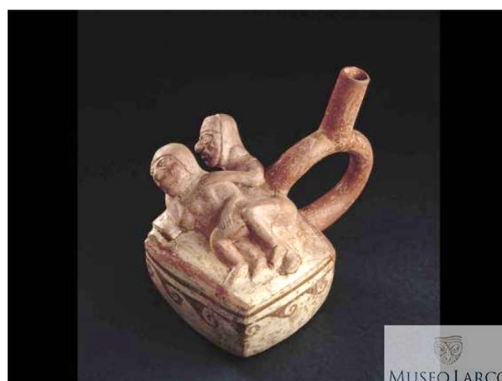
Código de catalogación	ML004282	Número registro nacional	000001039	Código de ubicación	NGE-V30-004
Cultura/Estilo:	Mochica	Material Primario:	Cerámica	Tipo de Material:	Cerámica
Cronología	Épocas de Rafael Larco Hoyle		Época Auge (1 DC - 800 DC)		
	Cronología de John Rowe		Período Intermedio Temprano (200 AC - 600 DC)		
Región:	Costa Norte	Valle:	Chicama	Sitio:	Chiquitoy
Categoría Morfofuncional:	Botella Gollete Asa Estribo Escultórica				
Escena Principal:	Actividad sexual, felación entre mujer y hombre				
Botella gollete asa estribo escultórica representando felación entre hombre y mujer. La mujer tiene trenzas, túnica con diseños de círculos y está arrodillada. El hombre tiene arrugas, gorro y pene desmesurado. Realista.					
Alto: 162 mm / Largo: 159 mm / Ancho: 97 mm / Peso: 473 g					



Código de catalogación	ML004281	N° registro nacional	0000017922	Código de ubicación	DepE-007
Cultura/Estilo:	Mochica	Material Primario:	Cerámica	Tipo de Material:	Cerámica
Cronología	Épocas de Rafael Larco Hoyle		Época Auge (1 DC - 800 DC)		
	Cronología de John Rowe		Período Intermedio Temprano (200 AC - 600 DC)		
Región:	Costa Norte	Valle:		Sitio:	
Categoría Morfofuncional:	Botella Gollete Asa Estribo Escultórica				
Escena Principal:	Actividad Sexual, Fellatio entre mujer y hombre				
Botella gollete asa estribo escultórica representando fellatio entre hombre y mujer. La mujer está arrodillada. El hombre tiene pene desmesurado y está en posición de cúbito dorsal. Realista.					
Alto: 180 mm / Largo: 150 mm / Ancho: 115 mm / Peso: 657 g					



Código de catalogación	ML004272	Número registro nacional	000017917	Código de ubicación	DepE-002
Cultura/Estilo:	Mochica	Material Primario:	Cerámica	Tipo de Material:	Cerámica
Cronología	Épocas Rafael Larco Hoyle		Época Auge (1 DC - 800 DC)		
	Cronología de John Rowe		Período Intermedio Temprano (200 AC - 600 DC)		
Región:	Costa Norte	Valle:		Sitio:	
Categoría Morfofuncional:		Botella Gollete Asa Estribo Escultórica			
Escena Principal:	Actividad Sexual, Coito indeterminado entre hombre y mujer				
Botella gollete asa estribo escultórica representando coito entre hombre y mujer. La mujer tiene trenzas y pectoral. El hombre tiene turbante, pintura facial y taparrabo. Ambos están echados de costado. Realista.					
Alto: 232 mm / Largo: 199 mm / Ancho: 132 mm / Peso:769 g					



Código de catalogación	ML004259	Número registro nacional	0000017911	Código de ubicación	DepE-002
Cultura/Estilo:	Mochica	Material Primario:	Cerámica	Tipo de Material:	Cerámica
Cronología	Épocas de Rafael Larco Hoyle	Época Auge (1 DC - 800 DC)			
	Cronología de John Rowe	Período Intermedio Temprano (200 AC - 600 DC)			
Región:	Costa Norte	Valle:		Sitio:	
Categoría Morfofuncional:	Botella Gollete Asa Estribo Escultórica				
Escena Principal:	Actividad Sexual, Coito indeterminado entre hombre y mujer				
Botella gollete asa estribo escultórica representando coito entre hombre y mujer. La mujer tiene trenzas y collar y está apoyada sobre almohada. El hombre tiene turbante y taparrabo. Ambos están echados de costado. Realista.					
Alto: 200 mm / Largo: 194 mm / Ancho: 143 mm / Peso: 664 g					



Código de catalogación	ML004253	N° registro nacional	000001027	Código ubicación	NGE-V29-004
Cultura/Estilo:	Mochica	Material Primario:	Cerámica	Tipo de Material:	Cerámica
Cronología	Épocas Rafael Larco Hoyle	Época Auge (1 DC - 800 DC)			
	Cronología de John Rowe	Período Intermedio Temprano (200 AC - 600 DC)			
Región:	Costa Norte	Valle:	Virú	Sitio:	
Categoría Morfofuncional:	Botella Gollete Asa Estribo Escultórica				
Escena Principal:	Actividad Sexual, Coito anal entre mujer y hombre				
Botella gollete asa estribo escultórica representando coito anal entre hombre y mujer. La mujer tiene trenzas, pectorales, pintura facial y corporal y muñequeras, está echada de cúbito ventral sobre almohada. El hombre tiene turbante, pintura facial y corporal, camisa con diseño escalonado y taparrabo. Realista.					
Alto: 213 mm / Largo: 256 mm / Ancho: 127 mm / Peso 952 g					



Código de catalogación	ML04251	N° registro nacional	0000017905	Código de ubicación	DepE-002
Cultura/Estilo:	Mochica	Material Primario:	Cerámica	Tipo de Material:	Cerámica
Cronología	Épocas Rafael Larco Hoyle	Época Auge (1 DC - 800 DC)			
	Cronología de John Rowe	Período Int. Temprano 200 AC - 600 DC			
Región:	Costa Norte	Valle:	Papa Noel	Sitio:	TAMBO REAL
Categoría Morfofuncional:	vaso escultórico				
Escena Principal:	Actividad Sexual, Coito anal entre mujer y hombre				
Vaso escultórico representando coito anal entre hombre y mujer. La mujer tiene trenzas, pectoral y túnica, está en posición de cúbito ventral tocándose los senos. El hombre tiene turbante, orejeras tubulares, camisa con diseño escalonado en relieve, taparrabo y pene desmesurado. Realista.					
Alto: 208 mm / Largo: 264 mm / Ancho: 145 mm / Peso: 1223 g					



Código de catalogación	ML004250	Número registro nacional	0000017904	Código de ubicación	DepE-008
Cultura/Estilo:	Mochica	Material Primario:	Cerámica	Tipo de Material:	Cerámica
Cronología	Épocas de Rafael Larco Hoyle	Época Auge (1 DC - 800 DC)			
	Cronología de John Rowe	Período Intermedio Temprano (200 AC - 600 DC)			
Región:	Costa Norte	Valle:	Chicama	Sitio:	Chiquitoy
Categoría Morfofuncional:	Botella Gollete Asa Estribo Escultórica				
Escena Principal:	Actividad Sexual, Coito anal entre mujer y hombre				
Botella gollete asa estribo escultórica representando coito anal entre hombre y mujer. La mujer tiene trenzas y está en posición de cúbito ventral. El hombre tiene turbante y taparrabo. Realista.					
Alto: 187 mm / Largo: 184 mm / Ancho: 95 mm / Peso: 550 g					



Código de catalogación	ML004248	Número registro nacional	0000017902	Código de ubicación	DepE-001
Cultura/Estilo:	Mochica	Material Primario:	Cerámica	Tipo de Material:	Cerámica
Cronología	Épocas de Rafael Larco Hoyle	Época Auge (1 DC - 800 DC)			
	Cronología de John Rowe	Período Intermedio Temprano (200 AC - 600 DC)			
Región:	Costa Norte	Valle:	SANTA	Sitio:	TAMBO REAL
Categoría Morfofuncional:	Botella Gollete Asa Estribo Escultórica				
Escena Principal:	Actividad Sexual, Coito indeterminado entre hombre y mujer				
Botella gollete asa estribo escultórica representando coito entre hombre y mujer. La mujer tiene trenzas. El hombre tiene camisa y taparrabo. Ambos están echados de costado. Realista.					
Alto: 176 mm / Largo: 188 mm / Ancho: 115 mm / Peso: 494 g					



Código de catalogación	ML004241	Número registro nacional	0000017898	Código de ubicación	DepE-001
Cultura/Estilo:	Mochica	Material Primario:	Cerámica	Tipo de Material:	Cerámica
Cronología	Épocas de Rafael Larco Hoyle	Época Auge (1 DC - 800 DC)			
	Cronología de John Rowe	Período Intermedio Temprano (200 AC - 600 DC)			
Región:	Costa Norte	Valle:	Santa	Sitio:	Tanguche
Categoría Morfofuncional:	Botella Gollete Asa Estribo Escultórica				
Escena Principal:	Actividad Sexual, Coito indeterminado entre hombre y mujer				
Botella gollete asa estribo escultórica representando coito entre hombre y mujer. El hombre tiene turbante, túnica y está echado de costado. Realista.					
Alto: 174 mm / Largo: 184 mm / Ancho: 126 mm / Peso: 607 g					



Código de catalogación	ML004238	Número registro nacional	0000017894	Código de ubicación	DepE-006
Cultura/Estilo:	Mochica	Material Primario:	Cerámica	Tipo de Material:	Cerámica
Cronología	Épocas de Rafael Larco Hoyle	Época Auge (1 DC - 800 DC)			
	Cronología de John Rowe	Período Intermedio Temprano (200 AC - 600 DC)			
Región:	Costa Norte	Valle:		Sitio:	
Categoría Morfofuncional:	Botella Gollete Asa Estribo Escultórica				
Escena Principal:	Actividad Sexual, Coito anal entre mujer y hombre				
Botella gollete asa estribo escultórica representando coito anal entre hombre y mujer. La mujer tiene trenzas y está amamantando a un niño. El hombre tiene turbante, orejeras tubulares, camisa y taparrabo. Ambos están echados de costado. Realista.					
Alto: 206 mm / Largo: 185 mm / Ancho: 138 mm / Peso: 737 g					



Código de catalogación	ML004237	Número registro nacional	0000017893	Código de ubicación	DepE-006
Cultura/Estilo:	Mochica	Material Primario:	Cerámica	Tipo de Material:	Cerámica
Cronología	Épocas de Rafael Larco Hoyle	Época Auge (1 DC - 800 DC)			
	Cronología de John Rowe	Período Intermedio Temprano (200 AC - 600 DC)			
Región:	Costa Norte	Valle:		Sitio:	
Categoría Morfofuncional:	Botella Gollete Asa Estribo Escultórica				
Escena Principal:	Actividad Sexual, Coito indeterminado				
Botella gollete asa estribo escultórica representando coito entre hombre y mujer. La mujer tiene pectoral con diseños cuadrangulares y está en posición de cúbito dorsal con las piernas abiertas sobre almohada. Realista.					
Alto: 192 mm / Largo: 197 mm / Ancho: 116 mm / Peso: 715 g					



Código de catalogación	ML004236	N° registro nacional	000001024	Código de ubicación	NGE-V28-002
Cultura/Estilo:	Mochica	Material Primario:	Cerámica	Tipo de Material:	Cerámica
Cronología	Épocas de Rafael Larco Hoyle		Época Auge (1 DC - 800 DC)		
	Cronología de John Rowe		Período Intermedio Temprano (200 AC - 600 DC)		
Región:	Costa Norte	Valle:	Chicama	Sitio:	Casa grande
Categoría Morfofuncional:	Botella Gollete Asa Estribo Escultórica				
Escena Principal:	Actividad Sexual, Coito				
<p>Botella gollete asa estribo escultórica representando momento previo a la penetración entre hombre y mujer. El hombre tiene turbante y pintura facial. La mujer tiene pintura facial. Ambos están echados de costado, apoyados sobre almohada y tapados con manta con diseños geométricos. Realista.</p>					
<p>Alto: 175 mm / Largo: 186 mm / Ancho: 150 mm / Peso: 689 g</p>					



Código de catalogación	ML004235	Número registro nacional	0000017892	Código de ubicación	NGE-V29-002
Cultura/Estilo:	Mochica	Material Primario:	Cerámica	Tipo de Material:	Cerámica
Cronología	Épocas de Rafael Larco Hoyle	Época Auge (1 DC - 800 DC)			
	Cronología de John Rowe	Período Intern. Temprano (200 AC - 600 DC)			
Región:	Costa Norte	Valle:		Sitio:	
Categoría Morfofuncional:		Botella Gollete Asa Estribo Escultórica			
Escena Principal:	Actividad Sexual, Coito indeterminado entre hombre y mujer				
Botella gollete asa estribo escultórica representando coito entre hombre y mujer. La mujer tiene trenzas, pectoral con diseños cuadrangulares y está echada de costado. El hombre tiene turbante, camisa con diseño de líneas verticales y pene desmesurado. Realista.					
Alto: 184 mm / Largo: 187 mm / Ancho: 164 mm / Peso: 681 g					



Código de catalogación	ML004233	Número registro nacional	000001023	Código de ubicación	NGE-V27-001
Cultura/Estilo:	Mochica	Material Primario:	Cerámica	Tipo de Material:	Cerámica
Cronología	Épocas de Rafael Larco Hoyle	Época Auge (1 DC - 800 DC)			
	Cronología de John Rowe	Período Intermedio Temprano (200 AC - 600 DC)			
Región:	Costa Norte	Valle:	SANTA	Sitio:	TAMBO REAL
Categoría Morfofuncional:	Botella Gollete Asa Estribo Escultórica				
Escena Principal:	Actividad Sexual, Coito indeterminado entre hombre y mujer				
Botella gollete asa estribo escultórica representando coito entre hombre y mujer. La mujer tiene trenzas, pintura facial y está echada de costado amamantando al niño. El hombre tiene turbante. Realista.					
Alto: 187 mm / Largo: 201 mm / Ancho: 106mm / Peso: 625 g					



Código de catalogación	ML004231	Número registro nacional	0000017890	Código de ubicación	DepE-006
Cultura/Estilo:	Mochica	Material Primario:	Cerámica	Tipo de Material:	Cerámica
Cronología	Épocas de Rafael Larco Hoyle		Época Auge (1 DC - 800 DC)		
	Cronología de John Rowe		Período Interm. Temprano (200 AC - 600 DC)		
Región:	Costa Norte	Valle:	SANTA	Sitio:	TAMBO REAL
Categoría Morfofuncional:	Botella Gollete Asa Estribo Escultórica				
Escena Principal:	Actividad Sexual, Coito indeterminado entre hombre y mujer				
Botella gollete asa estribo escultórica representando coito entre hombre y mujer. La mujer tiene trenzas, pectoral y está sentada sobre al hombre. El hombre tiene turbante, pintura corporal, orejeras tubulares y collar de cuentas circulares. Realista.					
Alto: 222 mm / Largo: 198 mm / Ancho: 124 mm / Peso: 649 g					



Código de catalogación	ML004228	Número registro nacional	0000001021	Código de ubicación	DepE-006
Cultura/Estilo:	Mochica	Material Primario:	Cerámica	Tipo de Material:	Cerámica
Cronología	Épocas de Rafael Larco Hoyle	Época Auge (1 DC - 800 DC)			
	Cronología de John Rowe	Período Intermedio Temprano (200 AC - 600 DC)			
Región:	Costa Norte	Valle:		Sitio:	
Categoría Morfofuncional:	Botella Gollete Asa Estribo Escultórica				
Escena Principal:	Actividad Sexual, Coito anal entre mujer y hombre				
<p>Botella gollete asa estribo escultórica representando coito anal entre hombre y mujer. La mujer está en posición de cúbito ventral, tiene trenzas, pintura corporal y facial, y la cabeza apoyada sobre almohada. El hombre tiene turbante y pene desmesurado. Realista.</p>					
<p>Alto: 186 mm / Largo: 192 mm / Ancho: 110 mm / Peso: 662 g</p>					



Código de catalogación	ML004223	Número registro nacional	0000001019	Código de ubicación	NGE-V28-001
Cultura/Estilo:	Mochica	Material Primario:	Cerámica	Tipo de Material:	Cerámica
Cronología	Épocas Rafael Larco Hoyle	Época Auge (1 DC - 800 DC)			
	Cronología de John Rowe	Período Intermedio Temprano (200 AC - 600 DC)			
Región:	Costa Norte	Valle:	CHICAMA	Sitio:	CASA GRANDE
Categoría Morfofuncional:	Botella Gollete Asa Estribo Escultórica				
Escena Principal:	Actividad Sexual, Coito				
Botella gollete asa estribo escultórica representando momento previo a la penetración entre hombre y mujer. El hombre tiene turbante y pintura facial. La mujer tiene pintura facial. Ambos están echados de costado, apoyados sobre almohada y tapados con manta con diseños geométricos. Realista.					
Alto: 176 mm / Largo: 190 mm / Ancho: 148 mm / Peso: 658 g					



Código de catalogación	ML004222	Número registro nacional	0000001018	Código de ubicación	NGE-V29-006
Cultura/Estilo:	Mochica	Material Primario:	Cerámica	Tipo de Material:	Cerámica
Cronología	Épocas de Rafael Larco Hoyle		Época Auge (1 DC - 800 DC)		
	Cronología de John Rowe		Período Inter. Temprano (200 AC - 600 DC)		
Región:	Costa Norte	Valle:		Sitio:	
Categoría Morfofuncional:	Botella Gollete Asa Estribo Escultórica				
Escena Principal:	Actividad Sexual, Coito anal entre mujer y hombre				
Botella gollete asa estribo escultórica representando coito anal entre hombre y mujer. La mujer tiene trenzas, pectoral con diseños geométricos y está en posición de cúbito ventral sobre almohada. El hombre tiene turbante, camisa con diseños geométricos y taparrabo. Realista.					
Alto: 172 mm / Largo: 174 mm / Ancho: 138 mm / Peso: 740 g					



Código de catalogación	ML004221	Número registro nacional	000017884	Código de ubicación	DepE-006
Cultura/Estilo:	Mochica	Material Primario:	Cerámica	Tipo de Material:	Cerámica
Cronología	Épocas de Rafael Larco Hoyle	Época Auge (1 DC - 800 DC)			
	Cronología de John Rowe	Período Intermedio Temprano (200 AC - 600 DC)			
Región:	Costa Norte	Valle:		Sitio:	
Categoría Morfofuncional:	Botella Gollete Asa Estribo Escultórica				
Escena Principal:	Actividad Sexual, Coito anal entre mujer y hombre				
<p>Botella gollete asa estribo escultórica representando momento previo a la penetración entre hombre y mujer, acompañados por niño. El hombre tiene turbante y la mujer trenzas, ambos están echados de costado y apoyados sobre almohada. Los tres personajes están tapados con manta. Realista.</p>					
<p>Alto: 172 mm / Largo: 160 mm / Ancho: 147 mm / Peso: 834 g</p>					



Código de catalogación	ML004220	Número registro nacional	000017883	Código de ubicación	NGE-V27-002
Cultura/Estilo:	Mochica	Material Primario:	Cerámica	Tipo de Material:	Cerámica
Cronología	Épocas de Rafael Larco Hoyle		Época Auge (1 DC - 800 DC)		
	Cronología de John Rowe		Período Intermedio Temprano (200 AC - 600 DC)		
Región:	Costa Norte	Valle:		Sitio:	
Categoría Morfofuncional:	Botella Gollete Asa Estribo Escultórica				
Escena Principal:	Actividad Sexual, Coito				
Botella gollete asa estribo escultórica representando momento previo a la penetración entre hombre y mujer, acompañados por niño. El hombre tiene turbante y la mujer trenzas, ambos están echados de costado y apoyados sobre almohada. Los tres personajes están tapados con manta. Realista.					
Alto: 162 mm / Largo: 180 mm / Ancho: 148 mm / Peso: 845 g					



Código de catalogación	ML004214	N°registro nacional	0000001015	Código de ubicación	NGE-V18-001
Cultura/Estilo:	Mochica	Material Primario:	Cerámica	Tipo de Material:	Cerámica
Cronología	Épocas de Rafael Larco Hoyle		Época Auge (1 DC - 800 DC)		
	Cronología de John Rowe		Período Interm. Temprano (200 AC - 600 DC)		
Región:	Costa Norte	Valle:	0000001015	Sitio:	Buena Vista
Categoría Morfofuncional:	Botella Gollete Asa Estribo Escultórica				
Escena Principal:	Actividad Sexual, Coito vaginal entre mujer y hombre				
<p>Unión sexual reproductiva</p> <p>Botella gollete asa estribo escultórica representando momento previo a la penetración anal entre hombre y mujer. La mujer está en posición de cúbito dorsal con las piernas abiertas y tiene pintura facial, pectoral con diseños cuadrangulares, muñequeras. El hombre está sujetando a la mujer de las piernas.</p> <p>Esta botella escultórica de cerámica presenta a hombre y mujer copulando. Ambos presentan algunos atributos propios de su rango o función. El hombre usa un gorro con una pequeña mantilla, que usualmente llevan los sacerdotes Mochica. La mujer presenta pintura facial, collar y brazaletes, lo que indicaría que se trata de una mujer con un alto estatus dentro de la sociedad.</p>					
Alto: 192 mm / Largo: 275 mm / Ancho: 134 mm / Peso: 1052 g					



Código de catalogación	ML004213	Número registro nacional	1014	Código de ubicación	NGE-V27-003
Cultura/Estilo:	Mochica	Material Primario:	Cerámica	Tipo de Material:	Cerámica
Cronología	Épocas de Rafael Larco Hoyle		Época Auge (1 DC - 800 DC)		
	Cronología de John Rowe		Período Intermedio Temprano (200 AC -600 DC)		
Región:	Costa Norte	Valle:	Chao	Sitio:	Buena Vista
Categoría Morfofuncional:	Botella Gollete Asa Estribo Escultórica				
Escena Principal:	Actividad Sexual, Coito anal entre mujer y hombre				
<p>Descripción: Realista. Botella gollete asa estribo escultórica representando coito anal entre hombre y mujer, acompañados de niño. La mujer tiene trenzas, pectoral y está echada de costado. El hombre tiene turbante con diseños de círculos y está echado de costado. Los tres personajes están cubiertos por una manta con diseños geométricos en forma de ÒSÓ.</p>					
<p>Alto: 146 mm / Largo: 167 mm / Ancho: 132 mm / Peso: 559 g</p>					



Código de catalogación	ML004284	N°registro nacional	000001040	Código de ubicación	NGE-V36-001
Cultura/Estilo:	Mochica	Material Primario:	Cerámica	Tipo de Material:	Cerámica
Cronología	Épocas de Rafael Larco Hoyle		Época Auge (1 DC - 800 DC)		
	Cronología de John Rowe		Período Interm. Temprano (200 AC - 600 DC)		
Región:	Costa Norte	Valle:		Sitio:	
Categoría Morfofuncional:	Botella Gollete Asa Estribo Escultórica				
Escena Principal:	Actividad Sexual, Fellatio entre mujer y hombre				
<p>Botella gollete asa estribo escultórica que representa un acto de felación (fellatio) de una mujer a un hombre. La mujer tiene trenzas, orejeras tubulares, pectoral, muñequeras, túnica con diseños geométricos y está arrodillada delante del hombre. El hombre tiene turbante, pectoral y camisa. La escala de la mujer que realiza la felación es mayor a la del hombre. La base de la botella presenta diseños de triángulos organizados en disposición en espiral.</p>					
<p>Alto: 200 mm / Largo: 180 mm / Ancho: 125 mm / Peso: 698 g</p>					