

VI Congreso Chileno de Antropología. Colegio de Antropólogos de Chile A. G, Valdivia, 2007.

Voces e Imágenes: Las Sociedades Andinas en los Siglos XVI y XVII y sus Lecturas de lo Colonial.

José Luis Martínez C.

Cita: José Luis Martínez C. (2007). Voces e Imágenes: Las Sociedades Andinas en los Siglos XVI y XVII y sus Lecturas de lo Colonial. VI Congreso Chileno de Antropología. Colegio de Antropólogos de Chile A. G, Valdivia.

Dirección estable:

<https://www.aacademica.org/vi.congreso.chileno.de.antropologia/187>

Acta Académica es un proyecto académico sin fines de lucro enmarcado en la iniciativa de acceso abierto. Acta Académica fue creado para facilitar a investigadores de todo el mundo el compartir su producción académica. Para crear un perfil gratuitamente o acceder a otros trabajos visite: <http://www.aacademica.org>.

Voces e Imágenes: Las Sociedades Andinas en los Siglos XVI y XVII y sus Lecturas de lo Colonial¹

Voices and Pictures: Andean Societies in 16th and 17th Centuries and his Proposals about Colonial Time

José Luis Martínez C.*

Resumen

Se plantea que durante el período colonial las sociedades andinas continuaron utilizando diversos sistemas de soportes (dramáticos, visuales y orales), algunos de ellos de origen prehispánico, para hacer circular sus discursos y representaciones sobre la condición colonial y la dominación española. Reconociendo sus transformaciones y la integración de elementos europeos, se pone atención a la construcción de una memoria andina colonial, distinta a la construida por las crónicas europeas de los siglos XVI y XVII y a los desafíos metodológicos que se plantean para los estudios etnohistóricos.

Abstract

During Colonial period, Andean societies using different representational systems (dramatics, visuals and orals) build public discourses about themselves. Someone of these systems can be dated at the pre Hispanic times. These systems incorporate many changes, including European representational aspects. The scope is about the construction of an Andean colonial memory which is different than existing in Spanish chronicles. On emphasize in the methodological challenges for ethnohistorical studies.

Una pintura colonial

En el Museo arqueológico de la Universidad San Antonio Abad, del Cuzco, se encuentra un cuadro que tiene como personaje principal a una mujer, la ñusta Chañan Curi Coca², con la siguiente leyenda «El [sic] gran ñusta Chañancoricoca. [A]buela de los doze Yngas destos Reinos del Perú» (ver figura 1). La ñusta, que ocupa el centro del cuadro, sostiene en una de sus manos una cabeza decapitada y en la otra un chumpi, evidenciando una actitud bélica. Está parada sobre el cuerpo ven-

cido y sin cabeza de un hombre que usa un *unku* de colores oscuros con unas líneas diagonales junto al cual yace otro cuerpo con ropaje similar. Ella está acompañada por un personaje masculino ataviado en traje incaico prehispánico, en el que destacan sus atuendos de guerra: tocado, lanza y escudo. Ambos personajes están bajo un arco iris que sale de la boca de un puma (Gisbert, 1980:125), y completan el cuadro un personaje jorobado que sostiene un quitasol de plumas, algunos hombres vestidos aparentemente de manera similar al derrotado y una llama blanca semi postrada. Ramos (2001:169) identifica también la figura parcial de un cóndor, una de cuyas alas negras está desplegada a la derecha del cuadro. Se han propuesto varias fechas para este cuadro las que van desde el siglo XVI hasta el siglo XVIII o, incluso, de inicios del XIX (véase Ramos, 2001:168), aunque la mayoría de las opiniones parecen inclinarse por el siglo XVIII.

Su simple observación ya plantea una profunda extrañeza. En primer lugar, porque aunque hay algunos retratos de mujeres indígenas pintados colonialmente, este cuadro no es un retrato sino que parece, ante todo, mostrar un episodio y el papel jugado en él por Chañan Curi Coca. Más extraño es, aún, encontrar un cuadro en el cual la mujer representada esté claramente en una actitud no solo bélica, sino además sangrienta. Al observar la escena, se impone una primera conclusión: se trata de una pintura colonial, que empleando procedimientos europeos del retrato y la narración figurativa (Cummins, 1988, 1993, 2004; Estensoro, 2003, II Parte), representa una escena ubicada temporalmente en un pasado prehispánico. Para ello el pintor anónimo recurrió a una práctica habitual en esa época: la de usar objetos de importancia simbólica prehispánica, como los trajes, como elementos iconográficos que

* Centro de estudios Culturales Latinoamericanos, Facultad de Filosofía y Humanidades, Universidad de Chile, jomarcer@u.uchile.cl

denotaban lo andino dentro de un sistema europeo de representaciones y también como marcadores temporales (Cummins, 1993: 121).

Quisiera destacar aquí dos elementos de este cuadro: el primero, que ya sea que represente un arquetipo andino (Mama Huaco, «abuela de los doce ingas»), o a un personaje (Chañan Curi Coca, mencionada en una de las versiones del mito de la guerra de los inkas contra los chankas)³, se trata de viejos temas míticos

andinos que aún circulaban en el Cuzco durante el siglo XVIII. El segundo, que en este cuadro se encuentran varias imágenes que es posible identificar también en otro tipo de registros visuales coloniales, específicamente en los vasos de madera pintados, o keros: los dos personajes principales, ubicados bajo un arco iris que sale de la boca de un puma y el conjunto representacional de una mujer con una cabeza cortada en sus manos y una llama semi postrada, además del



Figura 1: "La gran Ñusta Chañan Curi Coca..." (Museo Inka de la Universidad San Francisco Abad, Cuzco). Fotografía gentileza de Tom Zuidema.

cóndor. El arco iris saliendo de la boca de un o unos pumas constituye uno de los motivos representacionales más extendidos en los keros durante gran parte del período colonial (Liebscher, 1986 ; Cummins, 1988, Flores Ochoa et al., 1998) y el conjunto representacional de Chañan Curi Coca se encuentra en los keros que tratan, precisamente, del ciclo mítico de la guerra contra los chankas (Ramos 2001 y 2002).

Estas relaciones entre la pintura y las escenas representadas en los keros, algunos contemporáneos al cuadro, pero también otros muy anteriores a él, me permiten plantear una afirmación: durante todo el período colonial funcionaron diversos sistemas de registro y representación, entre las sociedades andinas, que usando en parte nuevas lógicas representacionales y nuevos significantes, incorporaron también viejas temáticas y, en algunos casos, antiguos soportes.

La irrupción de los sistemas de registro cristiano/europeos en el s. XVI

A partir del siglo XVI irrumpieron en los Andes nuevos sistemas de registro, que rápidamente se transformaron en los dominantes y, en el caso de la escritura, en hegemónicos. Una nueva lengua, el castellano, se transformó prontamente en el soporte para una nueva oralidad o para la expresión argumentativa y judicial de las otras oralidades. Una nueva escritura, la alfabética, de carácter multifuncional (opera indistintamente en diferentes contextos y traspasa a otros sistemas de registro, inclusive algunos visuales), se impuso o fue impuesta, con sus propios soportes, tecnologías de producción y circulación y con sus propios especialistas. No quisiera dejar fuera a la pintura al pincel, que implicó una noción nueva de perspectiva y de soportes (los cuadros, por ejemplo), que operaban en contextos nuevos: las iglesias, las viviendas de los españoles ricos y de los nobles andinos. La música, finalmente, que registraba, para lo que nos interesa, información de carácter religioso (fue uno de los soportes de la evangelización).

Frente a esto, la idea básica, elaborada en el mismo siglo XVI y sostenida posteriormente en los siglos XIX y XX, fue la de postular la crisis de los sistemas de registro, representación y comunicación prehispánicos andinos y su sustitución, bajo las nuevas condiciones, por los sistemas de registro europeos. Me parece que una de las consecuencias de ese supuesto, por ejem-

plo, ha sido el escaso interés que muchos arqueólogos han prestado a las pinturas rupestres coloniales (por su discontinuidad), y la suposición –también mantenida largamente- de que sistemas como el de los khipus había pervivido solo durante los inicios del período colonial. Lo cierto es que, aún sabiendo que las sociedades andinas eran sociedades con un fuerte desarrollo oral y de otros sistemas de registro, nuestro conocimiento sobre ellas en el período colonial se ha basado en lo central, en la lectura de las fuentes escritas y en una utilización muy restringida de otros materiales (Saignes, 1986:21).

Existe, también, un consenso más reciente sobre el impacto que tuvo la escritura sobre las formas de las memorias indígenas y de sus testimonios, expresado en una mayor desconfianza hacia las fuentes escritas a raíz de postulados tales como los de la «textualización de la memoria» o de la «lucha por el control de la memoria» (Salomon, 1994; Gruzinski, 1991; Mignolo, 1992). Yendo incluso más allá, se ha planteado que también los sistemas de registro visuales, hechos por sociedades indígenas coloniales, eran ya tributarios de formas de pensamiento europeo. Me refiero, por ejemplo, a la idea de la «colonización del imaginario» postulado por Gruzinski para México (ob. cit.), o al planteamiento del paso desde sistemas de representación abstractos andinos a otros, figurativos postulado por Cummins (1993).

Ciertamente en todo ello hay muchísimo de cierto y me parece evidente que todas esas aproximaciones no hacen sino enfatizar una idea que no debiéramos olvidar: la de que todas las producciones indígenas realizadas con posterioridad al siglo XVI se inscriben en el hecho colonial, ya sea dialogando con él, tratando de rechazarlo o insertándose derechamente dentro del mismo.

Sistemas de registro y escrituras andinas

¿Qué sabemos acerca de los sistemas de registro andinos tardíos, no tan solo de los cuzqueños? ¿Esos que habrían sido desestructurados o desplazados por los registros coloniales? En primer lugar, habría que destacar la existencia de un conjunto mucho más amplio de sistemas que no eran únicamente los estatales, y que por lo tanto eran compartidos por muchos grupos, o que al menos alcanzaron una gran difusión. Las formas orales (los mitos, la memoria colectiva, etc.), son ciertamente los más conocidos y estudiados; pero

también hay consenso respecto de la importancia de los textiles como soportes de información identitaria étnica y/o política; de estatus-clase; de género y de memoria.

Le debemos a la arqueología el conocimiento que poseemos actualmente sobre el llamado arte rupestre, que operaba como soporte de información religiosa y de temáticas vinculadas al poder y a la identidad (Berenguer, 2004). La enumeración no se agota en estos sistemas, sin embargo, puesto que pareciera que un cierto tipo de «bailes» y representaciones «públicas»: los jarawi y taqui, actuaban igualmente como soportes y registros de identidad y de memorias codificadas socialmente (Wachtel, 1976; Saignes, 1986; Beyersdorf, 1998; Husson, 1998; Burga, 2005 [1998], entre otros). Para dar cuenta de los mitos de origen de los ayllus de Huarochirí, los redactores andinos escribieron: «Ahora vamos a describir las tradiciones de los Checa, el rito de los yungas llamado Machua y las danzas que los acompañaban y enseguida contaremos sobre el origen de los hombres»⁴. Más recientemente, otros trabajos han permitido entender que también algunos sistemas musicales permitían –y lo hacen aún hoy- determinadas marcaciones de tiempo, de calendarización del año y de soporte asimismo de las identidades (R. Martínez, 1994).

Dado el conocimiento que tenemos de ciertas cerámicas, como la moche, no quisiera dejar pasar la referencia a la posibilidad de que algunos tipos de cerámicos más tardíos como los cuzqueños si pudieran haber sido soporte igualmente de formas de registro de información, más allá de lo que se podría pensar como «estilos de decoración».

Por otro lado, hay otro conjunto más reducido y probablemente muchísimo más sistematizado, compuesto por aquellos que podríamos denominar sistemas estatales cuzqueños, de los cuales los khipus, ya sea que registraran información contable, administrativa o de memorias y nombres, son los más conocidos y estudiados (Urton, 1997 y 2005; Salomón, 2006, Pärssinen y Kiviharju, 2004, por mencionar los más recientes). Salomón ha llamado la atención igualmente hacia otro sistema, poco conocido por la escasez de registros coloniales al respecto: el de las tablas y «varas», que habrían contenido memorias dinásticas, de sucesión y de información «histórica» usada en contextos de dirimir pleitos. La referencia más conocida de este tipo de registros es la hecha por Cristóbal de Molina en 1575 respecto de que los inkas guardaban en Poquen Cancha unas tablas en las que tenían registrada su histo-

ria. Pero también hay otras referencias, como por ejemplo, la mención que de ellas hicieron Don Diego Cayo, descendiente de Pachacuti Inka Yupanqui y don Alonso Tito Atauchi, nieto de Wayna Qhapaq:

...dijeron los dichos Don Diego Cayo y don Alonso Tito Atauche, que ellos vieron una tabla y quipos donde estaban sentadas las edades que hubieron los dichos Pachacuti Inga y Topa Inga Yupanqui su hijo, y Guayna Capac, hijo del dicho Topa Inga, y que por la dicha tabla y quipo vieron que vivió Pachacuti Inga Yupanqui cien años, y Topa Ynga Yupanqui hasta cincuenta y ocho o sesenta años y Guayna Capac hasta setenta años,... (Levillier, Tomo II, Libro I, 1940: 173)

Cummins ha llamado la atención, igualmente, al hecho de que los keros de madera, grabados con decoraciones incisas eran también empleados como soportes de memoria, más allá de los significantes que podrían contener en tanto objetos asociados a los rituales andinos de poder político de la élite del Tawantinsuyu⁵. Y en ese campo más reducido de lenguajes vinculados al poder y a las élites cuzqueñas, habría que incorporar aquí, aun cuando sea con fines de enumeración, a los tocapu, que según algunos autores habrían constituido un verdadero lenguaje, sometido a reglas de composición (De la Jara, 1975; Ziolkowski, 2007, en prensa).

Finalmente, y en un listado no exhaustivo, habría que agregar aquellos otros sistemas, más restringidos, que parecieran ser más propios a determinadas sociedades o a regiones más acotadas. Estoy pensando, por ejemplo, en los sistemas de piedras de colores aymaras, empleados para dirimir pleitos de sucesión entre las autoridades étnicas (Bouysson-Beyssac, 1987; Platt, 1987), o la pintura y grabados murales tan común en los templos costeños, que parecieran ser tanto soportes de información religiosa, como política.

Creo que uno de los problemas que han incidido en las dificultades para abordar el estudio de estos sistemas, aparte de las evidentes, surgidas de nuestro desconocimiento de los lenguajes empleados, es que no poseemos, hasta ahora, un término o concepto –ya sea en quechua o aymara u otra lengua andina- que permita englobar ese vasto conjunto de sistemas de registro y de escrituras. Se han propuesto algunos, como quilca y tocapu, que si bien aportan importantes luces para comprender algunas de esas prácticas, no dan cuenta del campo conceptual en el que eran pensados esos sistemas de registro y escrituras no verbales.

Me parece que este largo listado de sistemas y de soportes, de temas y materias registradas, hace surgir

una primera duda sobre la efectiva desaparición de todos los sistemas andinos de comunicación y registro y su desplazamiento o sustitución por esos otros, nuevos, llegados de la mano de la dominación colonial. Al menos habría que aceptar inicialmente la simple posibilidad probabilística de que en diferentes lugares, sometidos a desiguales condiciones de control colonial y de evangelización, la suerte de algunos de esos sistemas andinos haya sido distinta. Aun incluso, me parece, puede ya ser discutible afirmar sin más la total desaparición de los sistemas cuzqueños de registro y comunicación, sometidos a un intenso control religioso y político español.

Efectivamente, a partir de finales de los años 80 se ha venido publicando una serie de trabajos que muestran que muchos de esos sistemas de registro no solo no desaparecieron sino que habrían continuado operando, probablemente en contextos muchísimo más restringidos, algunos con importantísimos cambios o transformaciones, otros en espacios más marginales o excéntricos a las rutas del poder colonial, junto a la aparición, a partir fundamentalmente de la segunda mitad del siglo XVI, de nuevas formas, vinculadas esta vez a las prácticas europeas como la genealogía de los incas, pintada en tela (Del Busto, 1965; Dorta, 1975; Iwasaki, 1986; Macera, 2006); los cuadros y pintura mural religiosa (Gisbert, 1980 y 1999; Macera, 1993 [1973]; Stasny, 1993), además, obviamente, de la escritura.

Más recientemente, se ha planteado también con fuerza la idea que, aun con esos cambios significativos surgidos en el período colonial, muchos de esos sistemas funcionan actualmente. El caso de los khipus etnográficos de Tupicocha (Huarochiri), estudiados por Salomon (1997 y 2006) o de los del ayllu Aymaya, del norte de Potosí, estudiados por Pimentel (2005) es un buen ejemplo de la afirmación anterior. Con evidentes cambios y con las precauciones debidas, se podría postular también la pervivencia de un cierto tipo de prácticas de registro asociado a las tablas, tal como quedó registrado en Oruro, aproximadamente en 1680, cuando unas «tablas de genealogía» fueron empleadas como testimonio en un litigio entre dos familias de autoridades tradicionales (Beyersdorff, 1998: 170-171). Con igual propósito genealógico aún hoy se confeccionan las famosas tablas pintadas de Sarhua (en Ayacucho)⁶ y el uso de varas con un sistema de registro que Salomón ha llamado «escritura contextual» parece operar igualmente en el área de Huarochiri (Salomón 2001 y 2006).

No quisiera extenderme demasiado en esta breve mención de prácticas contemporáneas, pero sería injusto dejar fuera a los textiles, profusamente estudiados, en muchos de los cuales las posibilidades expresivas parecen jugar entre los significantes abstractos y los figurativos⁷. Cierro estas referencias con otro recordatorio obvio: el de la enorme vitalidad de algunos jarawi, como el del *Atawallpap wañuyunin* o «Tragedia del fin de Atahualpa» como también se la conoce, representado tanto en Bolivia como en Perú (Beyersdorff, op. cit.; Husson, 2006, por mencionar algunos autores).

Si aceptamos la posibilidad de abordar el análisis desde una perspectiva que reconozca ambos extremos de la relación, esto es, que acepte que pueden existir determinadas relaciones entre las prácticas contemporáneas y aquellas prehispánicas, bajo modalidades que habrá que explorar y descubrir, puesto que no se trata de postular aquí un *continuum* lisa y llanamente entre las prácticas iniciales y estas de ahora, son varios los problemas que habrá que reconocer para abordar el análisis de esos sistemas durante el período colonial. El primero es más bien de carácter disciplinario. Estamos en presencia de un vasto conjunto de sistemas de registro y escrituras y de soportes coloniales sobre los cuales (con la excepción notable de los textiles, los keros y los jarawis), sabemos aun poquísimo. Se trata de sistemas de registro no exclusivamente verbales, como podrían serlo las memorias orales, sino con significantes grabados en soportes más o menos estables y más o menos sistematizados como las tablas y varas o el arte rupestre.

El segundo de los problemas es el de determinar sus posibles historicidades, que los vincularían o no, con eventuales sistemas prehispánicos y con «momentos» coloniales (por ejemplo, el gran desarrollo de estos materiales desde finales del siglo XVI y durante el XVII, o sus relaciones con momentos tan cruciales como el período de rebeliones tupamaristas, tema que ha sido abordado por algunos estudiosos⁸ y que fue reconocido por las mismas autoridades coloniales españolas en los edictos que sustentaron la represión posterior del movimiento indígena. Las representaciones de la tragedia de Atawallpa y otras similares fueron también reprimidas como consecuencia de la rebelión de Túpac Amaru II. Entre lo dispuesto por Arreche entre 1781-1782 se encuentra la prohibición de representar esos actos porque permitían recordar a sus antepasados.

Un tercer orden de problemáticas es el de sus transformaciones, así como también de algunas de sus posibles continuidades, entre las cuales el tipo de soportes

(los keros o los paneles rupestres, por ejemplo), y de los espacios representacionales, son probablemente de las más evidentes.

Me parece que una tarea urgente, y es la cuarta en esta lista, es la de discernir cuáles eran durante la colonia los espacios de circulación de cada uno de estos sistemas. Por lo que sabemos hasta ahora, parece evidente que los contextos coloniales de producción y recepción del arte rupestre, por ejemplo, eran muy distintos a los de los keros que parecen haber circulado básicamente en centros de producción vinculados a la permanencia de algunas élites indígenas, como las del Cuzco y de La Plata. En el caso de los jarawi o representaciones públicas, este es un tema aún más relevante. Husson (1998), por ejemplo, ha sugerido que algunos temas –como el del fin de Atawallpa– habrían circulado fuera de los circuitos vinculados a los grupos cuzqueños anti Vilcabamba.

El quinto de los problemas que me parece importante señalar, es el de los discursos que estarían siendo enunciados, por ejemplo, el de una memoria sobre un pasado construido desde la experiencia colonial, u otro, también identificable, que pareciera contener una reflexión sobre un «nosotros» colonial (¿los indios?, ¿los cuzqueños?), así como las diferentes temáticas que es posible identificar en las escenas representadas (algunos ciclos míticos, las autoridades andinas y sus emblemas de poder, o ciertos rituales, por ejemplo). En este mismo núcleo problemático me parece esencial avanzar asimismo en una mayor precisión que nos permita conocer en qué momentos surgieron unos u otros de esos discursos y temáticas y cuáles fueron desplazadas por otras. Tendríamos así una apasionante visión elaborada, esta vez, por manos propiamente andinas narrándonos las diferentes reflexiones que fueron surgiendo a lo largo del período colonial y sus objetos de preocupación.

Finalmente, y no menor, es el problema de dilucidar las relaciones mutuas que pueden encontrarse entre estos diferentes sistemas y tipo de registro, tema con el cual inicié este trabajo y que he abordado en un texto anterior (Martínez C., 2007, en prensa). Colonialmente, las relaciones entre los distintos tipos de soportes y los sistemas de comunicación parecen hacerse explícitas, se visibilizan. Antes de la invasión europea, aparentemente los keros estaban vinculados a los tejidos regalados por los incas (se regalaban y exponían públicamente juntos) y Cummins (2004) sugiere que tenían un tipo de construcción representativa abstracta compartida. En el período colonial, para mantener esta asocia-

ción simbólica (ya no efectiva ritualmente), los tocapus se desplazan hacia los keros y lo hacen en una posición similar a la ocupada en los textiles: en la cintura. A su vez, en el espacio de los tocapus de los tejidos, se insertan representaciones figurativas y, en un caso al menos, Cummins (2004: 618) identifica el reemplazo de los tocapus tejidos por un par de figuras humanas repetidas (la estructura representacional de muchos keros), con una mujer ofreciendo keros al hombre. Montibeller propone, incluso, que en algunos keros lo que se representa es un ritual y las canciones vinculadas al mismo, el *Tarpuipi llahuayra haylli* (Montibeller, 1994), esto es, un tipo de baile con contenidos de memoria.

De rupturas, transformaciones, pérdidas y continuidades: Lecturas de lo colonial

Los cambios ocurridos en algunos de estos sistemas y de esas escrituras parecen haber sido tan profundos en ciertos casos, que algunos autores⁹ han planteado que no se puede ver en ellos relaciones con los prehispánicos, sino que deben ser entendidos en un contexto totalmente colonial.

Sin rechazar que lo anterior es válido como aproximación general, lo que me interesa es explorar en este trabajo cómo ellos pueden servirnos para conocer más de las sociedades andinas, esta vez coloniales y de sus propios procesos de construcción de memoria y auto representación

Para hacerlo, en este trabajo me centraré en uno de esos sistemas, el de los keros, que es uno de los más estudiados. De acuerdo con Cummins (1988), los motivos representados en las escenas decoradas en los keros coloniales pueden ser agrupados en un conjunto bastante reducido, a pesar de la importante cantidad de estos objetos¹⁰. Cummins identificó solo 8 tipos de escenas que contienen una cierta narración figurativa: el motivo de figuras y tocapus; el motivo arco iris; el motivo de batalla o «presentación»; el del inka y/o la coya; el motivo tocapu; la representación de escenas agrícolas; el motivo de las danzas, y finalmente, el motivo «de la selva» (Cummins, 1988: 30-42). Liebscher, por su parte, identificó los mismos siete grupos o motivos de Cummins, aunque su organización difiere en algunos puntos. Ella menciona los siguientes motivos: agricultura; ganadería; caza; comercio y transporte; música, baile y diversión; conflictos armados; y motivos de arco iris¹¹. Flores Ochoa et al. (Flores Ochoa

et al 1998:159-267), por su parte, identifican un universo mucho más amplio de representaciones, puesto que mencionan 25 escenas o motivos.

Ya sea bajo una u otra nomenclatura, uno de los aspectos que destacan del conjunto de motivos o escenas es que es posible identificar que ellas componen una representación de dos momentos temporalmente diferentes.

Por una parte, una cierta lectura colonial sobre el pasado andino, que está representado por las escenas en las que los personajes aparecen ataviados con trajes prehispánicos, en desuso paulatino desde el siglo XVII al menos en lo cotidiano, o que muestran escenas que pueden ser identificadas como parte de relatos míticos también recogidos en las crónicas de los siglos XVI y XVII. Se podría hablar, así, de la construcción de un conjunto de relatos sobre el pasado andino (los ciclos míticos de la guerra contra los chankas, contra los anti, contra los collas; las guerras entre Waskar y Atawallpa; rituales de agricultura, o el «tema del arco iris», entre otros), que poseía sus propias reglas de enunciación y composición. Algo que aun debe ser más estudiado es el asunto de determinar hasta qué punto este conjunto (que abarcó varias temáticas y representaciones y que –probablemente- se fue constituyendo a lo largo de dos o tres siglos), constituya una cierta memoria (cuzqueña o collavina). No es, sin embargo, un aspecto que se pueda desechar sin mayor discusión.

Por otra parte, un segundo gran conjunto en el que lo destacable es la aparente contemporaneidad de las escenas con los artesanos que las elaboraron. Se trataría de la construcción de una representación de la sociedad andina colonial (cuzqueña y del área cercana al lago Titikaka básicamente), del «nosotros», construido a partir de la representación de un conjunto igualmente restringido de temas: la arriería, algunas fiestas y danzas (limpia de canales, por ejemplo), igualmente con sus propias reglas de enunciación y composición y que podría ser pensado –al menos analíticamente- como un segundo momento temporal, relacionado de alguna manera con esa misma construcción de memoria colonial a la que hice referencia. Una memoria del pasado y una proposición acerca del presente.

Uno de los aspectos más remarcables en este segundo conjunto es que guarda una relación estructural con el anterior: si bien ambos conjuntos tienen escenas propias (míticas en un caso, «autoetnográficas» en el otro)¹², la colonialidad se construye representativamente también a través de los trajes. Las escenas de siembra son representativas de mi afirmación. Mientras en el

ejemplo del kero del Museo Inka del Cuzco estudiado por Montibeller (op. cit) y en el kero MAM 7523 del Museo de América (ver figura 2), las escenas claramente deben ser asignadas a un momento prehispánico por los trajes de los participantes (y no necesariamente por la acción realizada), en el kero VA 38404 del Museum für Völkerkunde (Wichrowska y Ziolkowski, 2000: 108-109), los sombreros alones de los campesinos ubican la escena en un momento ya colonial, a pesar de que algunos otros personajes también utilicen unkus y otros atuendo prehispánicos (figura 3). Algo parecido puede advertirse en la representación de algunas escenas de fiestas o rituales. En el kero MAM 7524 del Museo de América, se representa lo que se podría interpretar como una escena del baile de la sogá, asociado a Waskar Inka, en el Cuzco (figura 4). Toda la imagen está indiscutiblemente compuesta para representar un momento prehispánico: los trajes, los emblemas (la tiana, el suntur páucar) y los danzantes están ataviados con sus trajes rituales. En otra escena de baile, esta vez grabada en el kero MAM 7561 del mismo museo, los bailarines están igualmente ataviados con trajes rituales, pero esta vez, las arpas y los pantalones a media pierna marcan claramente su temporalidad colonial (figura 5).

Se podría pensar, por lo tanto, que ambos conjuntos se proporcionan mutuamente claves de lectura.

Creo que estos conjuntos debieran ser entendidos como parte de un relato mayor, aquel que fue construyendo una nueva sociedad regional, de carácter más andino colonial y que podría haber involucrado no tan solo al área cuzqueña, sino también al espacio cercano al lago Titikaka (dada la dispersión que conocemos actualmente de los keros), y que podría haber tenido réplicas o contrapuntos en otras partes de los Andes, como en la costa norte peruana (si se piensa en algunas pajchas)¹³ o en el altiplano meridional andino (si agregamos que esta estructura representacional en dos tiempos también estaría presente en distintos paneles de arte rupestre en el sur peruano, en Bolivia y norte de Chile). Se trataría, por ahora, de grandes conjuntos textuales que hacían proposiciones, absolutamente contemporáneas a su época, sobre una memoria propia en debate con la memoria oficial construida por la ciudad letrada colonial, y sobre su presente como «indios», en una persistencia por no perder los espacios de la palabra y al margen de los sistemas de escritura europea y que pueden, por lo tanto, ser estudiados desde una perspectiva etnohistórica para intentar un obtener un conocimiento distinto al que poseemos hasta aquí sobre las sociedades andinas coloniales

Agradecimientos

A los excelentes profesionales que trabajan en los museos Inka de la Universidad Nacional San Antonio Abad,

del Cuzco; Nacional de Arqueología, Antropología e Historia del Perú, en Lima; y de América, en Madrid, por haberme permitido estudiar sus colecciones de keros coloniales.

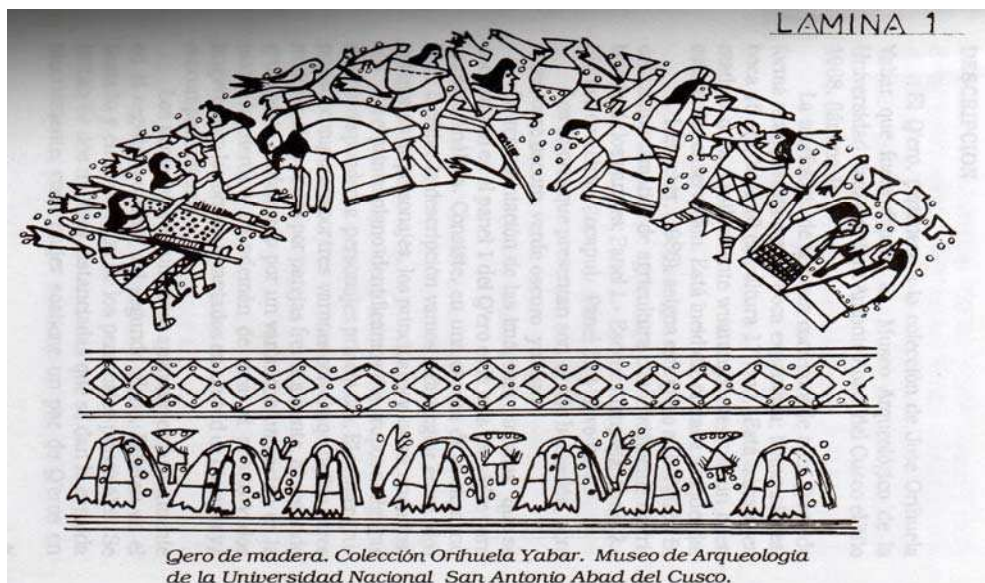


Figura 2a: Kero con representación de un ritual de siembra prehispánico, perteneciente a la Colección del Museo Inka de la Universidad Nacional de San Antonio Abad del Cuzco, en Montibeller 1994.

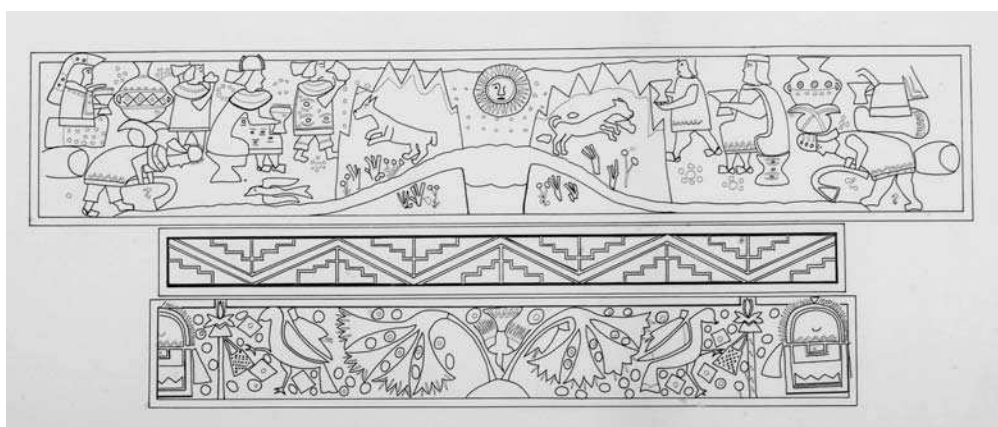




Figura 3: al costado derecho de la escena, se representa una limpia ritual de canales, kero VA 38404 del Museum für Völkerkunde, según dibujo desarrollado en Wichrowska y Ziolkowski 2000: 108-109.

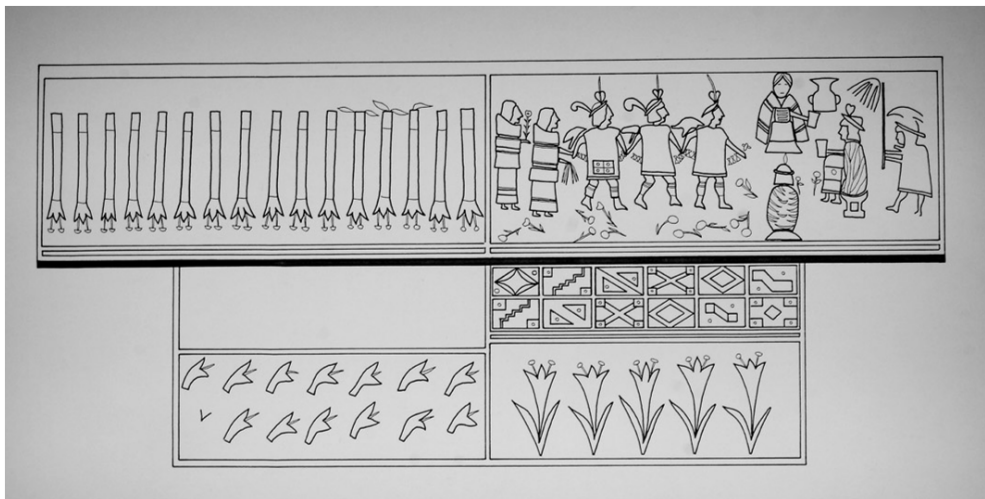


Figura 4: La escena representa un ritual incaico, que puede ser interpretado como el "baile de la soga". Kero MAM 7524 del Museo de América.

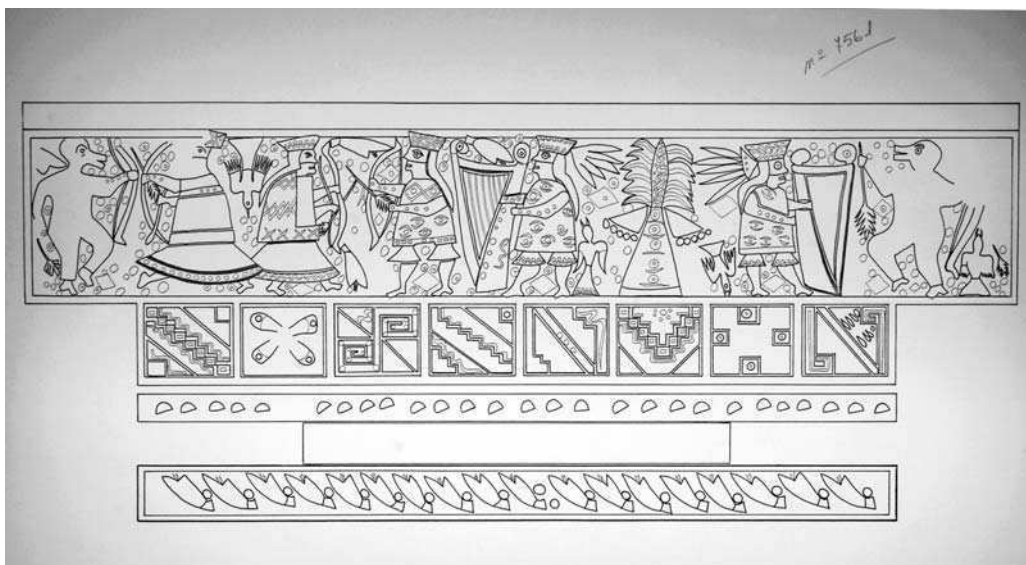


Figura 5: Escena colonial en la que se identifican músicos con arpas y pantalones cortos. Kero MAM 7561 del Museo de América.

Notas

¹ Este trabajo es resultado del proyecto FONDECYT 1061279 «La lucha por el control de la memoria. Escritura, oralidad e imágenes en los Andes de los siglos XVI y XVII».

² Agradezco a R. T. Zuidema haberme proporcionado una reproducción a color de esta pintura.

³ Véase al respecto la crónica de Pachacuti, 1993 [1613?]: f. 19v, p. 220.

⁴ Utilizo la edición y traducción de G. Taylor, en adelante: RTH, capítulo 24, en Taylor 1987; el énfasis es mío.

⁵ «...los keros y los tejidos, podían ser usados juntos para recordar, a través de la relación simbólica entre ellos, nociones de los hechos históricos incas. En este nivel, los keros y los tejidos sirvieron la misma función mnemónica tal como se la ha descrito más arriba para el dibujo de Pachacuti.» 1993: 122.

⁶ Araujo 1998. Agradezco a Hilda Araujo haberme mostrado las maravillosas tablas de Sarhua, reproducidas y analizadas con infinita paciencia por ella y sus ayudantes.

⁷ Véanse los trabajos de V. Cereceda a propósito de los textiles jalq'a, tarabuco y macha, en Chuquisaca y Potosí, Bolivia (1992, 1994 y 2006).

⁸ Beyersdorff op. Cit.; Estensoro 2001. Véase también el trabajo de Cabello Carro (2006) sobre la decoración de las pajchas de madera.

⁹ Estensoro 2003 y 2005 resume lúcidamente este debate.

¹⁰ Cummins, acaso el estudioso que más se ha dedicado a su estudio, señala haber observado más de mil quinientos keros pintados (2004: 17).

¹¹ Liebscher 1986b. La autora también describe motivos fitomorfos, pero éstos se encuentran en todos los keros y no constituyen, por sí mismos, una escena representativa.

¹² Para una discusión sobre este concepto, véase Pratt 1997.

¹³ Véase el trabajo de Cabello, 2006.

Bibliografía

- ARAUJO, Hilda. 1998. «Parentesco y representación iconográfica: las 'tablas pintadas' de Sarhua, Ayacucho, Perú». En Arnold, Denise (comp.): *Gente de carne y hueso. Las tramas de parentesco en los Andes*: 461-524. La Paz, CIASE-ILCA.
- BERENQUER, José. 2004. «Cinco milenios de arte rupestre en los Andes atacameños: imágenes para lo humano, imágenes para lo divino». *Boletín del Museo Chileno de Arte Precolombino* 9: 75-108. Santiago
- BEYERSDORFF, Margot. 1998. *Historia y drama ritual en los Andes bolivianos*. La Paz. Plural – UMSA.
- BOUYSSSE-CASSAGNE, Thérèse. 1987. *La identidad aymara*. La Paz. HISBOL-IFEA.
- BURGA, Manuel. 2005 [1998]. *Nacimiento de una utopía. Muerte y resurrección de los incas*. Lima. Universidad Nacional Mayor de San Marcos – Universidad de Guadalajara.

- CABELLO CARRO, Paz. 2006. «Continuidad prehispánica y mestizaje en Perú. Una historia de conquistadores narrada en un vaso de libaciones incaico». *Anales del Museo de América* 14: 145-174. Madrid.
- CERECEDA, Verónica. 1992. «Notas para un lectura de los textiles Tarabuco. En J. Dávalos, V. Cereceda y G. Martínez: *Artesanía textil en el Proyecto Norte Chuquisaca*: 71-112. Sucre. Proyecto Norte Chuquisaca.
- _____, 2006. *Diseños de los textiles tinkipaya*. Sucre. ASUR – Manos Unidas.
- CERECEDA, Verónica, J. DÁVALOS y J. MEJÍA. 1994. *Una diferencia, un sentido: los diseños de los textiles tarabuco y jalq'a*, Sucre. ASUR.
- CUMMINS, Thomas. 1988. *Abstraction to narration: kero imagery of Peru and the colonial alteration of native identity*. Ph.D. Dissertation, 2 vols. Ann Arbor, Michigan. U.M.I Dissertation Services.
- _____, 1993. «La representación en el siglo XVI: la imagen colonial del inca». En Urbano, H. (compilador): *Mito y simbolismo en los Andes. La figura y la palabra*: 87-136, Cusco. CER Bartolomé de Las Casas.
- _____, 2004. *Brindis con el Inca. La abstracción andina y las imágenes coloniales de los quecos*. Lima. Universidad Nacional Mayor de San Marcos – Universidad Mayor de San Andrés – Embajada de los Estados Unidos de América.
- DEL BUSTO, José Antonio. 1965. «La mestiza del capitán Hernando de Soto, su familia y los lienzos del virrey Toledo». *Revista Histórica* 28: 113 -117. Lima.
- DORTA, Enrique Marco. 1975. Las pinturas que envió y trajo a España don Francisco de Toledo». *Historia y Cultura* 9: 67 – 78. Lima.
- ESTENSSORO, Juan Carlos. 2001. «El simio de Dios. Los indígenas y la iglesia frente a la evangelización del Perú, siglos XVI-XVII». *Bulletin de l'Institute Francais d'Études Andines*, 30 (3): 455-474. Lima – Paris.
- _____, 2003. *Del paganismo a la santidad. La incorporación de los indios del Perú al catolicismo, 1532 – 1750*. Lima. Pontificia Universidad Católica del Perú – Instituto Francés de Estudios Andinos.
- _____, 2005. «Construyendo la memoria: la figura del inca y el reino del Perú, de la conquista a Túpac Amaru II». En N. Majluf (coord.): *Los incas, reyes del Perú*. Lima. Banco de Crédito.
- FLORES OCHOA, Jorge; Kuon, Elizabeth y Roberto Samanez. 1998. *Qeros. Arte inka en vasos ceremoniales*. Lima. Banco de Crédito del Perú,
- GISBERT, Teresa. 1980. *Iconografía y mitos indígenas en el arte*. La Paz. Gisbert y Cia. Eds.
- _____, 1999. *El paraíso de los pájaros parlantes. La imagen del otro en la cultura andina*. La Paz. Plural - Universidad de Nuestra Señora de La Paz.
- GRUSINZKI, Serge. 1991. *La colonización de lo imaginario. Sociedades indígenas y occidentalización en el México español. Siglos XVI-XVIII*. México. Fondo de Cultura Económica
- HUSSON, Jean-Philippe. 1998. «En busca del foco de las representaciones de la muerte de Atawallpa: algunos argumentos a favor del estado neo-inca de Vilcabamba»; *Nuevos Comentarios* N° 6: 50-81. Lima
- _____, 2006. «¿Testimonio histórico o invención? La cuestión de la autenticidad de la Tragedia del fin de Atawallpa»; *Pacarina Uno* N° 1: 24 – 37. Lima.
- IWASAKI, Fernando. 2006. «Las panacas del Cuzco y la pintura incaica»; *Revista de Indias*, vol. XLVI N° 177: 59 – 74. Madrid.
- LEVILLIER, Roberto. 1940. *Don Francisco de Toledo. Supremo organizador del Perú. Su vida, su obra*. Buenos Aires. Colección de Publicaciones Históricas de la Biblioteca del Congreso Argentino. Imprenta Porter Hnos.
- LIEBSCHER, Verena. 1986 a. Los quecos. Una introducción a su estudio. Lima. GH. Herrera.
- _____, 1986 b. *La iconografía de los quecos*. Lima. GH. Herrera.
- MACERA, Pablo. 1993 [1973]. *La pintura mural andina, siglos XVI-XIX*. Lima. Ed. Milla Bartres.
- _____, 2006. *El Inca colonial*. Universidad Nacional Mayor de San Marcos, Lima.
- MARTÍNEZ C., José Luis. 2007. «Pensarse y representarse. Aproximaciones a algunas prácticas coloniales andinas de los siglos XVI y XVII». *British Archaeological Reports*, en prensa.
- MARTÍNEZ C., Rosalía. 1994. *Musique du désordre, musique de l'ordre. Le calendrier musical chez les Jalq'a (Bolivie)*; Thèse présentée en vue du grade de Docteur en Ethnologie. Université de Paris X, Nanterre.
- MIGNOLO, Walter. 1992. «On the Colonization of Amerindian Languages and Memories: Renaissance Theories of Writing and the Discontinuity of the Classical Tradition». *Comparative Studies in Society and History* vol. 34, n° 2: 301-335.
- MONTIBELLER A., Morayma. 1994. Tarpuii Ilahuaira haylli. *La canción de la siembra en la iconografía de los quecos*. Lima. Instituto de Investigaciones Pacha Illary – Qosqo.
- PACHACUTI YAMQUI SALCAMAYGUA, Joan de Santa Cruz. 1993 [1613?]. *Relación de Antigüedades deste Reyno del Perú*. Cusco. IFEA - Centro de Estudios Regionales Andinos «Bartolomé de Las Casas».
- PÄRSSINEN, Martti y Jukka KIVIHARJU. 2004. *Textos andinos. Corpus de textos khipu incaicos y coloniales*, Tomo I.; Madrid. Instituto Iberoamericano de Finlandia y Universidad Complutense de Madrid
- PIMENTEL, Nelson. 2005. *Amarrando colores. La producción del sentido en khipus aymara*. Oruro. CEPA – Latinas Editores.
- PLATT, Tristan. 1987. «Entre ch'axwa y muxsa. Para una historia del pensamiento político aymara»; en

Bouysse-Cassagne, Harris, Platt y Cereceda: *Tres reflexiones sobre el pensamiento andino*: 61-132. La Paz. HISBOL

PRATT, Mary Louise. 1997. *Ojos imperiales. Literatura de viajes y transculturación*. Quilmes. Universidad Nacional de Quilmes.

RAMOS GÓMEZ, Luis. 2001. «Mama Guaco y Chañan Curi Coca: un arquetipo o dos mujeres de la Historia Inca (reflexiones sobre la iconografía de un cuadro del Museo de la Universidad de San Antonio Abad del Cuzco)». *Revista Española de Antropología Americana*, 31: 165-187, Madrid.

_____, 2002. «El choque de los Incas con los chancas en la iconografía de las vasijas líneas coloniales». En Flores Espinoza, Javier y Rafael Varón (eds.): *El hombre y los Andes. Homenaje a Franklin Pease G. Y.*: tomo II: 871 -885. Lima. Universidad Católica del Perú

SAIGNES, Thierry. 1986. «En busca del poblamiento étnico en los Andes bolivianos (siglos XV y XVI)». *Avances de Investigación* 3. La Paz. Museo de Etnografía y Folclore

SALOMON, Frank. 1994. «La textualización de la memoria en la América Andina: una perspectiva etnográfica comparada». *América Indígena* 54 (4): 229-261, México.

_____, 1997. «Los quipus y libros de la Tupicocha de hoy: un informe preliminar». En Varón, Rafael y Javier Flores (eds.): *Arqueología, antropología e historia en los Andes. Homenaje a María Rostworowski*: 241-258. Lima. I.E.P. - Banco Central de Reserva del Perú

_____, 2006. *Los quipocamayos. El antiguo arte del khipu en una comunidad campesina moderna*. Lima. IFEA – IEP,

STASNY, Francisco. 1993. «El arte de la nobleza inca y la identidad andina»; en URBANO, Enrique (compilador): *Mito y simbolismo en los Andes. La figura y la palabra*: 137-156. Cusco. Centro de estudios regionales andinos «Bartolomé de las Casas»

TAYLOR, Gerald. 1987. *Ritos y tradiciones de Huarochiri. Manuscrito quechua de comienzos del siglo XVII*. Versión paleográfica, interpretación fonológica y traducción al castellano de... Lima. I.E.P. - I.F.E.A.

URTON, Gary. 1997. «De nudos a narraciones. Reconstrucción del arte de llevar registros históricos en los Andes a partir de transcripciones en español de los khipus incaicos». En Th. Bouysse-Cassagne (ed.): *Saberes y memorias en los Andes. In memoriam Thierry Saignes*: 303-323. Paris - Lima. CREDAL-IFEA

_____, 2005. *Signos del khipu inka. Código binario*. Cuzco. Centro de Estudios Regionales Andinos Bartolomé de Las Casas

WACHTEL, Nathan. 1976. *Los vencidos. Los indios del Perú frente a la conquista española (1530-1570)*. Madrid. Alianza Editorial

WICHROWSKA, Oriana y Mariusz ZIÓLKOWSKI. 2000. «Iconografía de los Keros»; *Andes Boletín de la Misión Arqueológica Andina* nº 5. Varsovia. Universidad de Varsovia