



UNIVERSIDAD ACADEMIA DE HUMANISMO CRISTIANO
FACULTAD DE ARTES
PROGRAMA ESPECIAL DE LICENCIATURA EN ARTES

LA UTILIDAD DE LO INTERCAMBIABLE:
Características de la producción material precolombina andina

Estudiante:

María Jesús Tardones Villanueva

Profesor/a Guía:

Hugo Osorio Riveros

Tesis presentada a la Facultad de Artes de la Universidad Academia de Humanismo Cristiano para optar al grado académico de Licenciad(o/a) en Artes.

Santiago de Chile
2021

©2021, María Jesús Tardones Villanueva

Se autoriza la reproducción total o parcial, con fines académicos, por cualquier medio o procedimiento, incluyendo la cita bibliográfica que acredita al trabajo y a su(s) autor(a/es).

AGRADECIMIENTOS

Quiero agradecer a mi familia: a mi pareja, Boris Santander, por su cariño y compañía infinitos y también por las sugerencias bibliográficas. A mis padres, Itziar Villanueva y Sergio Tardones, por acompañarme siempre en mis decisiones. A mis hermanos, Consuelo y Sergio, por su alegría.

A mi equipo de trabajo: Varinia Varela Guarda, mi mentora. A Cecilia Uribe Echeverría, inspiración sinfín. A Daniela Cross Gantes, quien me alentó siempre a terminar mi licenciatura. A Luis Solar, por compartir su conocimiento. A mi jefa, Pilar Alliende, por su apoyo.

A Simone Racz, mi maestra de cerámica.

A mi profesor guía Hugo Osorio por su comprensión, motivación e inteligentes correcciones y sugerencias. Y a todos los profesores del PET, por su dedicación y compromiso.

TABLA DE CONTENIDOS

AGRADECIMIENTOS	III
TABLA DE CONTENIDOS.....	IV
TABLA DE ILUSTRACIONES.....	VI
RESUMEN	VIII
ABSTRACT.....	VIII
1. PLANTEAMIENTO DEL PROBLEMA.....	1
1.1 INTRODUCCIÓN.....	1
1.2 PROBLEMÁTICA.....	2
1.3 OBJETIVOS.....	5
2. ANTECEDENTES.....	6
2.1 SOBRE LA PRODUCCIÓN MATERIAL PRECOLOMBINA ANDINA Y EL ARTE 6	
2.2 ARTE INDÍGENA	10
3. MARCO TEÓRICO	14
3.1 PRODUCCIÓN MATERIAL PRECOLOMBINA ANDINA	14
3.1.1. Producción.....	14
3.1.2. Cultura material	16
3.1.3. ¿Vocablos indígenas para ‘producción material’?	19
3.2 GIRO ONTOLÓGICO Y PERSPECTIVISMO MULTINATURALISTA.	21
3.2.1 Perspectivismo Multinaturalista.....	22
3.3 DELIMITACIÓN DE “CULTURA ANDINA PRECOLOMBINA”	25
3.3.1 Arcaico	26
3.3.2 Formativo	28
3.3.3 Horizonte Temprano.....	31
3.3.4 Período Intermedio	33
3.3.5 Horizonte Medio.....	35
3.3.6 Período Intermedio Tardío.....	38
3.3.7 Horizonte Tardío	39
4. METODOLOGÍA.....	44
5. CAPITULO I: LA CULTURA PRECOLOMBINA ANDINA	48
5.1 LA RITUALIDAD DE LO COTIDIANO	48
5.2 LOS PISOS ECOLÓGICOS Y EL ARCHIPIÉLAGO VERTICAL	65
5.3 EL PASTOREO Y CARAVANEO DE LLAMAS	70
6. CAPÍTULO II: CARACTERÍSTICAS DE LA PRODUCCIÓN MATERIAL PRECOLOMBINA ANDINA	80
6.1 MATERIALIDADES INTERCAMBIABLES	80
6.1.1 Plumas para morir y nacer	82
6.1.2 El Señor de los Báculos y el Cosmos.....	87
6.2 UTILIDAD.....	93
6.2.1 Lo que cuenta una chuspa.....	96
6.3 SITIO ESPECÍFICO.....	99
6.3.1 Pastoreo, caravaneo y pictograbados en Atacama.....	105
6.4 COLECTIVIDAD	110
6.4.1 La colectividad en los sistemas de producción.....	112

6.4.2	La colectividad en las formas de uso y resignificación	116
7.	CONCLUSIONES Y REFLEXIONES FINALES.....	119
8.	REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS	126

TABLA DE ILUSTRACIONES

Ilustración 1. Huipil etnográfico maya quiché. Algodón brocado. Colección: Museo Chileno de Arte Precolombino.	11
Ilustración 2. Chañuntuku o pellón. Textil mapuche etnográfico.	12
Ilustración 3. Calabaza con superficie pirograbada. Colección: Museo Chileno de Arte Precolombino.	20
Ilustración 4. Cerámica moche, entidad del maíz. Colección: Museo Etnográfico de Berlín.	24
Ilustración 5. Lito Huentelauquén. Colección: Museo Chileno de Arte Precolombino.	28
Ilustración 6. Fragmento de figurilla cerámica Valdivia. Colección: Museo Chileno de Arte Precolombino.	30
Ilustración 7. Sacrificador. Botella de cerámica Chavín. Colección: Museo Chileno de Arte Precolombino.	32
Ilustración 8. Cuchillo ceremonial o tumi moche. Colección: Museo Chileno de Arte Precolombino.	34
Ilustración 9. Textil wari. Colección: Museo Chileno de Arte Precolombino.	36
Ilustración 10. Jarro Arica estilo Pocoma. Colección: Museo Chileno de Arte Precolombino.	38
Ilustración 11. Aríbalo incaico con motivos diaguita. Colección: Museo Chileno de Arte Precolombino.	40
Ilustración 12. Quipu Incaico. Colección Museo Chileno de Arte Precolombino.	41
Ilustración 13. Botella de cerámica nasca. Cabeza-trofeo. Colección: Museo Chileno de Arte Precolombino.	55
Ilustración 14. Textil paracas con plantas brotando de cabezas cortadas. Colección: Museo Chileno de Arte Precolombino.	56
Ilustración 15. Botella de cerámica nasca, Orca Sacrificadora. Colección: Museo Chileno de Arte Precolombino.	57
Ilustración 16. Festividad de Inca Raimy. Dibujo de Felipe Guamán Poma de Ayala. En: Nueva crónica y buen gobierno, 1615.	62
Ilustración 17. Cuenco de cerámica estilo Maytas Chiribaya. Colección: Museo Chileno de Arte Precolombino.	69
Ilustración 18. Momia del niño del Cerro el Plomo con su ajuar. Entre los objetos, una pequeña llama de mullu. Colección: Museo Nacional de Historia Natural de Chile.	72
Ilustración 19. Inkuña, o mesa ritual. Cultura Arica. Colección: Museo Chileno de Arte Precolombino.	77
Ilustración 20. pequeña camisa, parte de un ajuar mortuorio. Plumas y placas de metal sobre tela de algodón. Cultura Chimú. Colección: Museo Chileno de Arte Precolombino.	82
Ilustración 21. Camisa nasca de plumas sobre tejido de algodón. Colección: Museo Chileno de Arte Precolombino.	83
Ilustración 22. Gorro del baile del mokolulu. En: El poder de las plumas, 2015, p. 160.	84
Ilustración 23. Cabeza trofeo nasca. Fotografía: Robert Clark.	85
Ilustración 24. Botella de cerámica asa estribo nasca. Colección: Museo Regional de Ica.	86

Ilustración 25. Botella de cerámica asa estribo nasca. Colección: Museo Chileno de Arte Precolombino.....	86
Ilustración 26. Botella de cerámica asa estribo nasca. Colección: Museo Chileno de Arte Precolombino.....	86
Ilustración 27. Dibujo de la Estela Raimondi de Chavín de Huántar. En: Morales Chocano, 2007, p. 150.	88
Ilustración 28. Fragmento de textil paracas. Colección: Museo de la Cultura del Mundo de Gotenburgo.	89
Ilustración 29. Señor de los Báculos en la Puerta del Sol, Tiwanaku. Valcárcel, 1959 en López y Aguayo, 2005.....	90
Ilustración 30. Tableta de madera para polvos alucinógenos, con representación del Señor de los Báculos danzado. Cultura San Pedro de Atacama. Colección: Museo Chileno de Arte Precolombino.....	91
Ilustración 31. Gran vasija de cerámica. Cultura Wari. Colección: MNAAHP- Ministerio de Cultura de Perú.	92
Ilustración 32. Fragmento de tela pintada. Cultura Chavín. Colección: Museo Chileno de Arte Precolombino.....	93
Ilustración 33. Batalla de "la guerra de los objetos", liderada por la Diosa Luna y el Dios Búho. En: Golte, 2014, p. 108.	95
Ilustración 34. Botella asa estribo estilo línea fina. Cultura Moche. Colección: Museo Larco, Perú.....	96
Ilustración 35. Chuspa aymara contemporánea. Artesanías de Chile.....	97
Ilustración 36. Chuspa. Cultura Arica. Colección: Museo Chileno de Arte Precolombino. Fotografía: Daniela Jara.....	98
Ilustración 37. Pictograbados en un panel de la Quebrada de Taira.....	104
Ilustración 38. Llama con chullumpi en su interior. Fotografía y dibujo: Diego Artigas. En: Taira, el amanecer del arte en Atacama, 2017, p. 82.....	106
Ilustración 39. Representación de la Vía Láctea, con la Yakana, su cría, Yutu, Atoq y Mach'acuay.	107
Ilustración 40. Panel VIII. Fotografía: Fernando Maldonado. Dibujo: Diego Artigas. En: Taira, el amanecer del arte en Atacama, 2017, p. 87.....	108
Ilustración 41. Acllaconas hilando. Dibujo de Felipe Guamán Poma. En: Nueva crónica y buen gobierno, 1615.	112
Ilustración 42. Unku incaico con tocapus. Colección: Dumbarton Oaks.	114
Ilustración 43. Unku incaico con tocapus. Colección: Museo Chileno de Arte Precolombino.....	114
Ilustración 44. Celebración de Ayamarçay. Dibujo de Felipe Guamán Poma. En: Nueva crónica y buen gobierno, 1615.	115
Ilustración 45. Calabaza pirograbada con restauración de época. Cultura Arica. Colección: Museo Chileno de Arte Precolombino.	117

RESUMEN

Sostenemos la hipótesis de que el marco conceptual artístico es insuficiente para comprender y analizar la cultura material precolombina andina, ya que las obras de arte y los artefactos precolombinos andinos funcionan en formas, circunstancias y circuitos diferentes. Nos basamos en el supuesto de que el patrimonio material y el inmaterial son dos aspectos inseparables de una cultura que se influyen y enriquecen mutuamente para corroborar esta hipótesis y a la vez plantear que, en la cultura precolombina andina, la cultura material tiene ciertas características que responden específicamente a esta cosmovisión. Así, el objetivo general de esta tesis es aproximarnos a la cosmovisión andina, para comprender mejor los objetos y artefactos producidos por esta cultura y así poder plantear y definir ciertas características o categorías que permitan articular un marco conceptual para el estudio de esta producción material. Teniendo siempre en mente la hipótesis de interconexión entre lo material y lo idiosincrático, en esta investigación, nos haremos cargo de ciertas preguntas como: ¿Cómo se ordena la sociedad andina en el espacio, tiempo y territorio? ¿Cuáles son sus características principales? ¿Cómo definen y modelan estas características su cosmovisión? ¿En qué conceptos cosmogónicos se expresan estas características? ¿Cómo influyen estos conceptos en la forma en que los pueblos andinos precolombinos produjeron sus artefactos y en la forma en que estos artefactos funcionaron?

Palabras clave: *Cultura precolombina andina, arte, patrimonio, cosmovisión, arqueología.*

ABSTRACT

We believe that the conceptual framework of art is inadequate for the comprehension and analysis of the Andean pre-Columbian material culture since these objects and artifacts function in completely different ways than art works; they correspond to other historical and cultural circumstances and move through different social circuits. We base our research on the idea that “cultural heritage” is composed of both tangible and intangible aspects which affect and influence one another, enriching the manifestation of a culture. Through this assumption, we intend to find evidence to support our hypothesis that these artifacts do not belong to the realm of “art”, and, by doing so, prove that the Andean Pre-Columbian tangible heritage has certain characteristics that correspond specifically to this indigenous worldview. The main objective of this thesis is to approach the Andean worldview to comprehend these artifacts better and define certain characteristics in order to create an applicable conceptual framework to study the material production of this culture. We will address the following questions: How does the Andean society organize and articulate itself throughout its territory, time, and space? What are its main characteristics, as a culture? How do these characteristics define and model the Andean worldview, and what Andean concepts express these characteristics? How do these concepts influence the way in which artifacts and objects are produced and function?

Key words: *Andean Pre-Columbian culture, art, cultural heritage, worldview, archaeology.*

1. PLANTEAMIENTO DEL PROBLEMA

1.1 INTRODUCCIÓN

Al trabajar hace siete años en el Área de Colecciones del Museo Chileno de Arte Precolombino he tenido la oportunidad de observar, fichar, documentar y fotografiar muy de cerca los muchos objetos que constituyen las distintas colecciones precolombinas, tanto en proyectos de investigación como en proyectos de exposiciones. También he tenido la oportunidad de conversar y colaborar con artesanos, artistas, dirigentes sociales y gestores culturales de diferentes sociedades centro-andinas, como la aymara y la quechua, y surandinas como la atacameña y diaguita y otras sureñas, como la mapuche, quienes llegan al museo para trabajar con las colecciones por sus proyectos personales.

Por mi trabajo, he podido percibir que la producción material precolombina andina tiene ciertos rasgos específicos y distintivos que corresponden específicamente a las características de la cosmovisión andina. Para poder realmente comprender un objeto u artefacto precolombino andino, más allá de analizarlo bajo conceptos teóricos occidentales o reducirlo a análisis visuales, técnicos y materiales, es necesario aproximarnos a la cultura que lo produjo y a los conceptos según los cuales se construyó. Revisando los trabajos de los autores tratados en este estudio, así como otros materiales (visuales, audiovisuales y escritos varios) a los que he tenido acceso estos años, he podido comprobar que las características del pensamiento andino han sido comprendidas y estudiadas por académicos y teóricos de las ciencias sociales. Sin embargo, solo recientemente (alrededor de en los últimos 15 años) estas características idiosincráticas han empezado a ser aplicadas en el estudio de las producciones materiales. Más aún, la idea de que los artefactos precolombinos andinos sí son arte y sí pueden funcionar bajo cánones artísticos y dentro de circuitos artísticos, todavía es la concepción hegemónica.

En esta tesis, se intentará definir las características propias de la producción material precolombina andina por medio de una aproximación a la cosmovisión andina, para así crear un marco conceptual que pueda ser aplicado en futuras investigaciones que traten acerca de esta cultura material.

1.2 PROBLEMÁTICA

Es aceptado y argumentado desde las ciencias sociales, y específicamente desde el estudio de sociedades indígenas sudamericanas (Shiner, 2001; Dean, 2006; Escobar, 2008; Mamani, 2018; Bray, 2009; Viveiros de Castro, 1998, 2004; Cavalcanti-Schiell, 2007; Henare, Holbraad y Wastell, 2007) que el término “arte” es inadecuado para definir la producción material precolombina. En los últimos años, desde la antropología (Viveiros de Castro, 1998, 2004; Cavalcanti-Schiell, 2007; Henare, Holbraad y Wastell, 2007), ha habido interesantes estudios sobre el pensamiento indígena en general, y específicamente amazónico y andino, utilizando las nuevas teorías de *giro ontológico*. A su vez, estos estudios han comenzado a ser aplicados por algunos investigadores al análisis de objetos andinos (Dean, 2006; Cavalcanti-Schiell, 2007; Bray, 2009).

Es interesante que las mayores críticas a la inclusión de los artefactos precolombinos dentro del término “arte” provenga de autores europeos y norteamericanos que se han dedicado al estudio del “arte” de otras culturas. Así, se ha argumentado desde procesos históricos y se ha ejemplificado con casos específicos la teoría de que el “arte precolombino” no es arte. Autores han expuesto sus razones; sin embargo, este “no-arte precolombino” aún no consigue otro nombre más específico y apropiado y muchas veces se ha optado por, simplemente, referirse a “cosas” o a “artefactos” (Dean, 2006; Henare, Holbraad y Wastell, 2007; Bray, 2009).

También es importante recalcar que autores latinoamericanos han reflexionado acerca de la producción material indígena, enfocando su investigación en el arte colonial, en el arte popular y en la artesanía (Escobar, 2008; Paz, 1988). Sin embargo, la cuestión sobre si la producción material precolombina es arte o no, aún no ha sido zanjada.

Sin embargo, “arte precolombino” sigue siendo un término demasiado amplio para analizar ciertas manifestaciones culturales, sobre todo considerando que la producción material precolombina es diversa, dada la extensión del territorio americano. En América, hubo dos núcleos de desarrollo cultural: Mesoamérica y Andes (Berenguer et al, 1988, p. 76). A primera vista, las producciones culturales de ambos núcleos culturales parecieran compartir numerosos rasgos comunes, sobre todo en lo que respecta a las materialidades trabajadas. Sin embargo, las estructuras sociales y los territorios habitados por ambos núcleos

culturales son muy diferentes, lo que evidencia sociedades y cosmovisiones distintas. En consecuencia, sus producciones materiales también lo son.

Es importante tener presente que habitamos un territorio que se desarrolló durante miles de años dentro del marco cultural andino. Gran parte de lo que es hoy territorio chileno (desde Arica hasta el Maule) funcionó, hasta la invasión española, bajo la administración del gobierno incaico. Incluso, la influencia andina permeó las culturas pre-mapuche, como se percibe o en las plantas y animales domesticados por estos pueblos y en los estilos de algunos artefactos cerámicos, textiles y metalúrgicos (Berenguer *et al*, 1998; Falabella *et al*, 2016). Indudablemente, aunque no lo percibamos de manera evidente, rasgos de la cosmovisión andina precolombina sobreviven hoy en nuestra cultura contemporánea sudamericana y chilena; en nuestro lenguaje, en la música y en los símbolos e iconografía incorporados al arte popular, a la artesanía e incluso al arte contemporáneo. Es por esto que se vuelve necesario conocer mejor las características de la producción material precolombina andina y es la razón por la que en el presente estudio nos centraremos en la cultura andina.

En circuitos académicos, existe el debate sobre si el “arte precolombino andino” es o no arte. La hipótesis que intentamos defender en esta investigación es que utilizar principalmente un marco conceptual artístico para comprender y estudiar la cultura material precolombina andina resulta insuficiente, pues este marco conceptual no consigue dar cuenta de determinadas dimensiones de aquellos artefactos. La cultura material precolombina andina responde a condiciones e ideas propias de la cosmovisión andina que no guardan relación con las concepciones europeas y occidentales bajo las cuales cristalizó el concepto “arte”. Así, antes de buscar una palabra idónea y definitiva para nombrar este “no-arte”, es necesario entender y definir en qué consiste la producción material precolombina andina. Por lo general, se han estudiado estas producciones materiales desde la estética, la teoría y la historia del arte, por medio de conceptos que provienen del pensamiento occidental contemporáneo. Existen estudios simbólicos, semióticos, iconográficos, técnicos y materiales, y generalmente, son éstas las herramientas que se utilizan en el análisis de la producción material precolombina. Sin embargo, podemos percibir que estas herramientas son aplicaciones desde las disciplinas del arte hacia estas producciones materiales precolombinas que a menudo resultan insuficientes para dar cuenta del significado y la función de un objeto andino.

Para intentar una nueva aproximación a estas producciones materiales algo más desvinculada del marco conceptual del “arte”, partimos del supuesto de que la cultura material y la cultura inmaterial son dos aspectos de la manifestación de un pueblo o una sociedad, aspectos que se interrelacionan, complementan y afectan. Así, para poder analizar la producción material cultural precolombina andina es fundamental conocer la cosmovisión bajo la cual fueron concebidos los objetos y artefactos.

Entonces, la primera pregunta que surge- y la pregunta central de esta investigación- es: ¿qué elementos culturales condicionan la forma y la intención con la que se producen y utilizan los artefactos precolombinos andinos? Y de esta pregunta se desprenden las siguientes: ¿cómo se ordena la sociedad andina en el espacio, tiempo y territorio? ¿Cuáles son sus características principales? ¿Cómo definen y modelan estas características su cosmovisión? Luego: ¿En qué conceptos cosmogónicos se expresan estas características? Y, ¿cómo influyen estos conceptos en la forma en que los pueblos andinos precolombinos produjeron sus artefactos y en la forma en que estos artefactos funcionaron? Metodológicamente, nos preguntamos: ¿cómo podemos aproximarnos a la cosmovisión precolombina andina?

Finalmente, esperando haber logrado esta aproximación a la cosmovisión por medio de la comprensión de ciertos aspectos de la sociedad precolombina andina, lo que realmente queremos saber es: ¿qué características tiene esta producción material? Y esta última pregunta nos remite a la primera.

Se espera que la relevancia teórica de este trabajo sea, primero, destacar la riqueza de la producción cultural de la cual como sociedad somos, en parte, herederos. Segundo, se pretende generar un marco conceptual referencial que trate específicamente sobre las características de la producción material precolombina andina para, tercero, servir de base para futuras investigaciones, tanto en su aplicación directa en el análisis de artefactos como en para la creación de nuevos marcos conceptuales y metodológicos para el estudio de la cultura precolombina andina. Se espera que así, quizás, podamos llegar a tener una mayor variedad de lecturas un poco más próximas al significado de los objetos, comprendiendo mejor su importancia dentro de su contexto cultural y su aporte e impacto en nuestra cultura contemporánea.

1.3 OBJETIVOS

OBJETIVO GENERAL

Caracterizar la producción material precolombina andina, basándose en una perspectiva antropológica de la cosmovisión andina que posibilite una lectura más cercana a aquella de los productores originales, para así generar un marco conceptual que permita dar cuenta de los aspectos propios y únicos de dicha producción material.

OBJETIVOS ESPECÍFICOS

1. Exponer aspectos fundamentales de la cultura andina precolombina que den cuenta de la cosmovisión andina desde una perspectiva antropológica, por medio del estudio de trabajos etnográficos y arqueológicos.
2. Identificar y explicar las características de la producción material andina, sistematizándolas en categorías.
3. Presentar y analizar ejemplos específicos de producción material precolombina andina, según las características identificadas de la producción material.

2. ANTECEDENTES

2.1 SOBRE LA PRODUCCIÓN MATERIAL PRECOLOMBINA ANDINA Y EL ARTE

La producción material precolombina andina hace referencia a aquellas expresiones materiales producto de la cosmovisión andina. Cada pueblo tuvo su estilo particular, así como sus materialidades y motivos predilectos. En cada horizonte cultural¹ se impulsaron ciertas formas de hacer y ciertos patrones, mucho más allá de sus respectivos asentamientos nucleares y su período de dominación política y económica. Sin embargo, en toda el área andina predominan ciertas producciones materiales: la cerámica, el textil, las calabazas pirograbadas, los geoglifos, petroglifos y pictoglifos, la plumaria, la metalurgia (filigrana, repujado y fundición en molde), y los tallados en madera, piedra y hueso. Y en todos estos soportes se perciben ciertos motivos iconográficos que se reiteran a lo largo de los siglos.

Son varias las razones que sostienen la hipótesis de que estas producciones materiales no son “arte”. Es indudable que la producción material precolombina andina presenta aspectos estéticos y que son manifestaciones creativas. Y es por esto que han sido considerados “arte”. Los aspectos estéticos de estos objetos y artefactos pueden, ciertamente, estudiarse *desde* la disciplina artística. Sin embargo (y esto es fundamental) la dimensión estética del objeto precolombino andino, como veremos en esta tesis, no es su función principal y última. En el arte, la dimensión estética sí lo es: la función de un objeto artístico es precisamente su contemplación y reflexión estética.

Además, el arte (y sus formatos y lenguajes) surge en un momento específico dentro de una tradición cultural particular. Este momento corresponde a los siglos XVIII y XIX durante los cuales se define el concepto de *bellas artes*, y a la vez se refuerza la idea renacentista que establece el inicio del arte en la Antigüedad clásica. En otras palabras, el arte es una forma de pensamiento de la cultura europea occidental y se enmarca en un proceso

¹ EL término *horizonte cultural* hace referencia a períodos en los que el área andina estuvo bajo la influencia cultural y política de un gobierno particular, específicamente, Chavín de Huántar, Wari-Tiwanaku y el Tawantinsuyu.

histórico particular. Ya que el arte es una institución y una disciplina, no basta que un objeto posea características estéticas para que sea considerado “arte”. Además, como veremos más adelante, la institución artística se compone, entre otros actores, de *artistas*, que son aquellos que producen el arte. El arte tiene que ver, necesariamente, con el tema de la autoría y con el genio creativo. La figura del artista es una pieza clave en el entendimiento de lo artístico. En la producción precolombina andina, el artista no existe.

Como destaca Jiménez en su Teoría del Arte (2002), una de las piedras angulares del arte, desde el Renacimiento, es precisamente la figura del artista, pues es éste quien es capaz de articular obras de arte, objetos que en definitiva se separan de lo cotidiano, de lo mundano:

(...) Marsilio Finicio establece, a concebirla [la obra de arte] por vez primera como el resultado de un acto creativo, una escisión entre el hacer de lo que hoy llamamos “arte” y las otras formas humanas de hacer, afectadas de un coeficiente de ausencia o menor grado de creatividad. Toda la ideología tradicional subyacente del arte y la práctica artística como “diferencia”, así como la idea correlativa del “artista genial”, del “genio artístico” tienen su raíz en esta gran construcción metafísica y espiritualista. (p. 110)

Como veremos en esta tesis, muy contrario a este pensamiento fundamental del arte, la producción material precolombina andina no se separa del mundo, no está ajeno a éste ni está sobre éste: el artefacto está diseñado para operar en él de una forma precisa y práctica.

Esto nos lleva a plantear que hay aún otras razones por las que es erróneo considerar la producción material precolombina andina como arte. Los objetos y artefactos andinos funcionan de formas distintas que una obra de arte y en circuitos completamente distintos. Tomando un pasaje que hace referencia a un famoso concepto ampliamente utilizado para el análisis de obras de arte, en el capítulo 4 de su escrito *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*, Walter Benjamin (2003[1935]) (refiriéndose a una estatua griega de Venus que es observada por monjes medievales) explica cómo el aura de una obra antigua europea se origina en su función ritual:

La índole original del ensamblamiento de la obra de arte en el contexto de la tradición encontró su expresión en el culto. Las obras artísticas más antiguas sabemos que surgieron al servicio de un ritual primero mágico, luego religioso. Es de decisiva importancia que el modo aurático de existencia de la obra de arte jamás se desligue de la función ritual. Con otras palabras: el valor único de la auténtica obra artística se funda en el ritual en el que tuvo su primer y original valor útil. (p. 5)

Benjamin sostiene que el aura de la obra de arte corresponde a su autenticidad, que tiene que ver con su origen e historia. De alguna medida, a su resistencia al paso del tiempo. En ese sentido, la obra de arte es vigente siempre, y puede ser releída en distintos momentos históricos. Esto es a lo que se refiere Didi-Huberman (2015) (entre muchos otros teóricos del arte) con la *anacronía* de la obra de arte. Podríamos argumentar, entonces, que una producción material cultural precolombina también tiene un aura, según lo argumentado por Benjamin, pues esta producción material también surge dentro de un contexto ritual, y también, podríamos decir desde una perspectiva occidental, que ciertas producciones materiales precolombinas tienen propiedades “mágicas” (el concepto de aura será discutido más adelante). Esto, de cierta manera, podría otorgarle la calidad de *obra de arte* a un objeto precolombino específico. Sin embargo, no podemos obviar algo que salta a la vista: Benjamin habla de obras griegas releídas por medievales bajo claves místicas y religiosas; es decir, habla siempre de la relectura del arte *inserto en una tradición cultural específica*, que *no es* la tradición cultural americana, precolombina, prehispánica, precolonización.

Es interesante cómo sintetiza la historiadora Carolyn Dean esta postura respecto al arte como un sistema cultural europeo, en su artículo “The Trouble With the (Term) Art” (2006):

It is important to remember that art history, born in early modern Europe, reached maturity in the nineteenth century. It was both authored and authorized by the same Europeans who were exploring and colonizing much of the rest of the world. It can be no accident that the discipline of art history and the linkage of the so-called arts of European or former European colonies came into being at the same time and in the same place. We might reasonably recognize that notions about art and the discipline of art history are inextricably intertwined with European colonization. (p. 30).²

Muy alineado con el planteamiento de Dean, Larry Shiner, en la introducción a su libro *The Invention of Art: A cultural History* (2001), sostiene que el arte como lo entendemos hoy es una invención europea nacida hace dos siglos, y que, previo a este concepto de arte,

² Traducción personal: “Es importante recordar que la historia del arte, nacida en la Europa moderna temprana, llegó a su madurez en el siglo XIX. Fue tanto escrita como autorizada por los mismos europeos que exploraban y colonizaban gran parte del resto del mundo. No puede ser accidente que la disciplina de la historia del arte y la relación con las “artes” de las colonias europeas o las antiguas colonias europeas sucediera al mismo tiempo y en el mismo lugar. Podríamos razonablemente reconocer que las nociones de arte y la disciplina de la historia del arte son inseparables de la colonización europea.”

existía un sistema de características más utilitaristas (como también lo expresa Benjamin en el pasaje examinado anteriormente). Shiner tampoco descarta que estemos *ad portas* de un tercer sistema artístico (p. 3). Más importante, el autor insiste en que el concepto “arte”, aplicado a la producción material cultural de sociedades no-europeas, forma parte de un proceso histórico colonizador:

Yet, like so much else that emerged from the Enlightenment, the European idea of the fine art was believed to be universal, and European and American armies, missionaries, entrepreneurs, and intellectuals have been doing their best to make it so ever since. Scholars and critics ascribed it to the ancient Chinese and Egyptians, and once the European colonial grip was firmly established, Western artists and critics discovered that the conquered peoples of Africa, the Americas and the Pacific had all along possessed something called “primitive art”. This assimilation of the activities and artifacts of all peoples and all past epochs to our notions has now been around for so long that the universality of the European idea of art is taken for granted. (pp. 3-4)³

Sobre el origen del término arte, Shiner hace una aclaración muy pertinente y que será sumamente necesaria para diferenciar la *producción material precolombina andina* del *arte*. Él nos recuerda que el término “arte” viene del latín *ars* y del griego *techné*; términos que hacían referencia a cualquier habilidad, oficio o técnica desarrollada por humanos. Por supuesto, esto podía significar cosas muy diversas, desde el ‘arte’ de gobernar hasta el oficio de zapatero. Pero, lo *opuesto* a *arte* según el pensamiento clásico era *naturaleza* (p. 5). Esto constituye una diferencia fundamental con la producción material precolombina andina, pues, como veremos más adelante en este estudio, la producción material precolombina andina no funciona en relación a la *cultura*, sino en relación a la *naturaleza* (Viveiros de Castro, 2004). Además, la producción material precolombina andina funciona como *actor/persona* que juega un rol dentro de un complejo entramado social (Bray, 2009; Mamani, 2018; Uribe, 2014).

Lo planteado arriba refuerza la idea de que la producción material precolombina andina es producto de un pensamiento completamente distinto a la tradición europea, aunque

³ Traducción personal: “Como mucho de lo que surgió durante el Iluminismo, la idea europea de bellas artes se consideró universal, y ejércitos europeos y americanos, misioneros, emprendedores e intelectuales han hecho lo que han podido para perpetuar esta idea. Investigadores y críticos se lo adjudicaron a los antiguos chinos y egipcios, y cuando el control colonial europeo estuvo firmemente establecido, artistas y críticos occidentales descubrieron que los pueblos conquistados de África, América y el Pacífico habían tenido siempre algo llamado “arte primitivo”. La asimilación de actividades y artefactos de todos los pueblos y todas las épocas pasadas a nuestras nociones ha estado en vigencia por tanto tiempo que la universalidad de la idea europea de arte se da por sentado.”

parezca compartir algunos rasgos con manifestaciones artísticas más tempranas, como el de la *utilidad*, que plantean Benjamin y Shiner en las citas discutidas arriba.

2.2 ARTE INDÍGENA

Teóricos latinoamericanos han estudiado el tema del arte en nuestro territorio poniendo de manifiesto la relevancia de la tradición indígena y su influencia sobre nuestra cultura desde un punto de vista contemporáneo. Esto se ha abordado desde la discusión *arte vs. artesanía*, desde el arte contemporáneo latinoamericano, y desde el arte popular.

En su famoso ensayo “El uso y la contemplación” (1988), el ensayista y poeta mexicano Octavio Paz trata el tema de la artesanía en oposición al arte, en un intento de enaltecer la artesanía, dado que los oficios eran (y aún de cierta medida, lo son) considerados un *arte menor*:

Jarra de vidrio, cesta de mimbre, huipil de manta de algodón, cazuela de madera: objetos hermosos no a despecho sino gracias a su utilidad. (...) Su belleza es inseparable de su función: son hermosos porque son útiles. Las artesanías pertenecen a un mundo anterior a la separación entre lo útil y lo hermoso. Esa separación es más reciente de lo que se piensa: muchos de los objetos que se acumulan en nuestros museos y colecciones particulares pertenecieron a ese mundo en donde la hermosura no era un valor aislado y autosuficiente. (p. 133).

En esta cita, Paz nos vuelve a recordar lo que tratamos en las citas anteriores: el arte es un proceso histórico de una cultura en particular, y hemos extrapolado el concepto “arte” hacia objetos que no necesariamente lo son. Paz reconoce que la artesanía tiene un fuerte componente de tradición indígena (por ejemplo, el huipil⁴) y que, en ella, como en otros objetos más antiguos encontrados en museos, su función no es independiente de su significado ni de su materialidad, y que, por lo tanto, su belleza está intrínsecamente ligada a su utilidad.

Un influyente teórico del arte sudamericano es el paraguayo Ticio Escobar. Su trabajo teórico sobre el arte popular (1993, 1991, 2008), siempre desde una mirada latinoamericana

⁴ Huipil: camisa de algodón fabricada de uno, dos o tres paños tejidos a telar de la zona maya de Guatemala y sur de México, bordados con colores e imágenes que funcionan como códigos sociales representativos del grupo étnico específico al que corresponde la persona que lo utiliza. Además, por lo general se fabrican para una festividad específica. (Altman, P. B. & West, C. D., 1992).



Ilustración 1. Huipil etnográfico maya quiché. Algodón brocado. Colección: Museo Chileno de Arte Precolombino.

y específicamente paraguaya, ha sido fundamental para definir y analizar ciertas expresiones culturales latinoamericanas; expresiones en las que se combinan lo indígena y lo mestizo; lo subversivo y lo contestatario. Es importante considerar el trabajo de Escobar por dos razones. Primero, como veremos, el arte popular está influenciado por la producción material precolombina. Y segundo, en términos territoriales, es pertinente hacerlo, ya que Paraguay corresponde al área del Gran Chaco, junto con el noroeste argentino y sierra boliviana; por lo tanto, y aunque sin duda es un área de influencia amazónica, se sitúa en el límite oriental del territorio impactado por la cultura andina, área con la cual Andes Centrales mantenía rutas de intercambio (Berenguer *et al*, 1988; Capriles *et al*, 2021). Por lo tanto, Escobar podría ser el teórico del arte más cercano culturalmente a las producciones materiales precolombinas que se pretenden analizar en este estudio.

Para Escobar, el arte popular es una faceta de la cultura popular que es capaz de manifestar momentos de tensión y discordancias dentro del sistema social, funcionando siempre desde la periferia del sistema artístico, pero a la vez desde la cultura de masas (2008). En su prólogo a la segunda edición de su libro *El mito del arte y el mito del pueblo* (2008), Escobar explica:

(...) la creación artística popular tiene rasgos particulares, diferentes de los que definen el arte moderno occidental: no aísla las formas, ni reivindica la originalidad de cada pieza, ni recuerda el nombre de su productor. Pero, aunque estas notas no se ajusten al régimen de la autonomía estética, el arte popular es capaz de imaginar modalidades alternativas que no significan ni la cancelación de la belleza ni el desaire de sus funciones sociales: puede conservar al mismo tiempo la eficacia de la forma y la densidad de los significados. (p. 14).

Más adelante, Escobar afirma: “Ya queda indicado que, en el arte indígena original, y posteriormente en el popular, es difícil despegar la forma del contenido y, consecuentemente, lo estético de lo artístico” (p. 33). Es decir, una de las particularidades del arte popular se debe a determinados rasgos que ha heredado de la producción material cultural indígena, y que contrastan con ciertas características del arte contemporáneo. El arte popular, entonces, ciertamente es heredero de la producción material precolombina, al compartir ciertos rasgos como los que establece Escobar en la cita anterior, que desarrollaremos en los capítulos de este estudio: la utilidad y la colectividad, y en cierta medida, las materialidades intercambiables. En otras palabras, estudiar las características de la producción material precolombina andina podría ayudarnos, no sólo en el estudio de ésta, sino que también en el estudio de ciertas expresiones artísticas contemporáneas de los procesos culturales latinoamericanos, como el arte popular.



Ilustración 2. Chañuntuku o pellón. Textil mapuche etnográfico.

Ahora bien, sobre si la producción material precolombina es arte o no, la postura de Escobar (2008) queda reflejada en la siguiente cita:

Según ya lo sostuvimos, en la cultura indígena, y aún en la mestiza, resulta impensable desmarcar la función estética de la compleja trama de significados sociales en la que aparece confundida. Es que aquella cultura soldaba tan cumplidamente funciones rituales, estética, religiosas, políticas y aun lúdicas, que pretender arrancar aquello que hoy llamamos “lo estético” de su apretada matriz simbólica constituiría una segmentación arbitraria y una operación a la larga poco eficiente (...). Las lenguas indígenas no cuentan con un término que designe lo que la cultura occidental entiendo por *arte*; el guaraní actual, el lenguaje popular, tampoco. Ante tales complicaciones cabría la posibilidad de dejar de englobar bajo el concepto de arte actividades que, de atenernos con puridad a los alcances originales del término, no encuadran en su básica función” (p. 43).

Escobar no cierra la discusión, pero da pie para justificar una investigación de la producción material precolombina desmarcada del concepto “arte”, ya que, como él afirma, en por lo menos la mayoría de las lenguas indígenas del cono sur no existe un concepto para arte. Y, a la vez, esta producción material no existe fuera de un ámbito cultural estrechamente ligado al rito, como también estudiaremos más adelante. Una vez más, vemos la necesidad de comprender la estructura social y acercarnos al pensamiento precolombino para entender las producciones materiales. Entonces, como indica Escobar, podemos hablar de un arte popular cuyas raíces se encuentran en el mundo precolombino y en los procesos de mestizaje coloniales y contemporáneos, pero probablemente correspondería dejar fuera de la cuestión a la producción material precolombina. Sin embargo, como vimos, para comprender ciertos aspectos del arte popular es necesario también indagar en las características de la producción material precolombina.

3. MARCO TEÓRICO

3.1 PRODUCCIÓN MATERIAL PRECOLOMBINA ANDINA

Ya hemos establecido por qué no utilizaremos el concepto “arte” para hacer referencia a la producción material precolombina andina. Ahora, intentaremos explicar por qué se ha optado por este término, en desmedro de otras opciones, incluidos ciertos vocablos indígenas. Revisaremos el término “cultura”, y específicamente, “cultura material” y discutiremos por qué se ha agregado la palabra “producción” al término.

3.1.1. Producción

Etimológicamente, *producción* es el sustantivo del verbo producir, que viene del verbo *aducir*, del latín *ADDŪCĒRE*, o conducir a alguna parte, derivado a su vez de *DŪCĒRE*, conducir (Corominas, 1987, p. 29). El prefijo *-pro* viene del latín vulgar *PRŌDE*, que significa útil o provechoso (Corominas, 1987, p.476). Por lo tanto, *producción* alude a una serie de acciones que conducen hacia un fin específico y útil.

De esto se desprende que, necesariamente, un *cosa producida* se *hace* siguiendo determinados conocimientos técnicos y convenciones sociales, pues qué tan útil es un objeto sólo puede ser determinado por el grupo humano que fabrica el objeto y lo consume. Por lo tanto, un objeto está intrínsecamente ligado a estructuras de interacciones de aquellos individuos de la sociedad que lo produjo. Es por esto que el término adquiere relevancia, pues abre la posibilidad de analizar las formas en las que los individuos de una sociedad particular interactúan para fabricar algo, así como las formas en que estos individuos interactúan por medio de objetos, otorgándoles sentido y utilidad.

Siguiendo esta línea, el materialismo histórico sirve como modelo para explicar justamente estas distintas formas en que una sociedad produce y reproduce su vida. En el *Diccionario Filosófico Marxista* de M. Rosental y P. Iudin (1946), “modo de producción de bienes materiales” se define como la forma de:

“obtener los medios de subsistencia (alimentación, vestido, vivienda, implementos de trabajo, etc.) necesarios para la vida de los hombres, para que la sociedad humana pueda vivir y desarrollarse. Las *fuerzas productivas de la sociedad* constituyen un aspecto del modo de relaciones existentes entre los hombres y los objetos y las fuerzas de la naturaleza que son empleados para producir los bienes materiales necesarios para la vida. El otro aspecto son las *relaciones de producción de los hombres* en el proceso de la producción material [que] responden a la pregunta de en posesión de quién se hallan los medios de producción. (...) Cada modo de producción constituye la base de todo el régimen social y determina su carácter” (p. 222-223).

Es decir, la *producción* es un *objeto cultural* que se entiende dentro del sistema social en el que fue realizado, para satisfacer las necesidades de ese grupo de personas en particular y perpetuar su modo de vida, tanto material como intelectualmente. Por lo tanto, hablar de *producción* permite también hacer referencias a distintos procesos de la cadena operativa de un objeto dado. Algunos de estos procesos son: la extracción de materias primas, el refinamiento de éstas, la elaboración del producto según ciertos conocimientos y técnicas de manufactura, los circuitos de circulación y distribución del objeto, los centros y contextos de consumo del objeto, y, por último, incluso sus contextos de descarte. Todas estas instancias, según la mirada de Rosental y Iudin, hablan de interacciones humanas a veces colaborativas y a veces abusivas, pero que sin duda hablan de un orden social y de una cosmovisión particular.

Después de lo expuesto arriba, y considerando de que (hasta el momento) para el área andina precolombina no hay registros de escuelas que hayan seguido a un maestro particular, como tampoco existen firmas ni timbres distintivos sobre objetos que indiquen alguna clase de autoría, cabría aquí hacer una mención sobre el *productor*. Si “producción” hace referencia tanto a un objeto cultural como a distintos procesos mediante los cuales el objeto se fabrica y que se vinculan de distintas maneras, podría proponerse que el productor del objeto estaría operando en distintos niveles. Es decir, el productor de un objeto podría ser aquel que extrae la materia prima y la procesa, o aquel que manufactura, o aquel que, por medio del uso del objeto en un determinado contexto, crea y confiere cierto significado. En cualquier caso, el productor no sería tanto un individuo en particular, sino una sociedad que permitió articular un conocimiento para manufacturar un objeto que adquirió ciertos significados, dependiendo de su uso en contextos específicos.

Por estas razones, se ha optado por incluir el vocablo “producción” al término, ya que ayudará a tomar en consideración aspectos tan variados como su fabricación, uso, y las relaciones sociales que le otorgan sentido y funcionalidad, permitiendo ir más allá de la materialidad del objeto y de sus particularidades físicas, compositivas y visuales.

3.1.2. Cultura material

El término “cultura” puede resultar difícil de definir y diversos autores desde distintas disciplinas han intentado a lo largo de las décadas una aproximación. Aquí abordaremos aquellas definiciones de “cultura” que se presentan desde la antropología. Aunque, como plantea el historiador Ismael Sarmiento Ramírez (2007), “después de casi siglo y medio desde que Tylor (1871) introdujera el término cultural en la antropología, sigue sin existir una definición única que goce de consenso general entre los investigadores” (p. 220).

Una definición de cultura ampliamente utilizada por instituciones gubernamentales, culturales y educacionales es la definición establecida por la UNESCO en la Conferencia Mundial sobre Políticas Culturales, México (1982):

(...) la cultura puede considerarse actualmente como el conjunto de los rasgos distintivos, espirituales y materiales, intelectuales y afectivos que caracterizan a una sociedad o un grupo social. Ella engloba, además de las artes y las letras, los modos de vida, los derechos fundamentales al ser humano, los sistemas de valores, las tradiciones y las creencias y que la cultura da al hombre la capacidad de reflexionar sobre sí mismo. Es ella la que hace de nosotros seres específicamente humanos, racionales, críticos y éticamente comprometidos. A través de ella discernimos los valores y efectuamos opciones. A través de ella el hombre se expresa, toma conciencia de sí mismo, se reconoce como un proyecto inacabado, pone en cuestión sus propias realizaciones, busca incansablemente nuevas significaciones, y crea obras que lo trascienden (p.1).

La cultura material sería, entonces, la manifestación física de estas relaciones, tradiciones, capacidades, tecnologías y reflexiones humanas de un grupo social específico, así como el marco de referencia- o cosmogonía- para organizarse y proyectar decisiones y formas de actuar, tanto individual como colectivamente.

Bronislaw Malinowsky (1931), considerado uno de los padres de la etnología⁵, propone para cultura material lo siguiente:

La defensa, la alimentación, el desplazamiento en el espacio, todas las necesidades fisiológicas y espirituales se satisfacen indirectamente por medio de artefactos (...) Estos pertrechos materiales del hombre (...) constituyen todos y cada uno los aspectos más evidentes y tangibles de la cultura. La cultura material requiere un complemento menos simple, menos fácil de catalogar o analizar que consiste en la masa de conocimientos intelectuales, en el sistema de valores morales, espirituales y económicos, en la organización y en el lenguaje” (p. 86).

Por su parte, David E. Hunter y Phillip Whitten en su Enciclopedia de Antropología (1981), según Sarmiento Ramírez (2007), definen cultura material como:

“expresión tangible de los cambios producidos por los humanos al adaptarse al medio biosocial y en el ejercicio de su control sobre el mismo. Si la existencia humana se limitase meramente a la supervivencia y satisfacción de las necesidades biológicas básicas, la cultura material podría consistir simplemente en los equipos y herramientas indispensables para la subsistencia y en las armas ofensivas y defensivas para la guerra o la defensa personal. Pero, las necesidades del hombre son múltiples y complejas, y la cultura material de una sociedad humana, por más simple que sea, refleja otros intereses y aspiraciones” (Hunter y Whitten, 1981, p. 201 en Sarmiento Ramírez, 2007, p. 221).

Lo significativo de esta cita es que recalca que a través de la cultura material podemos aproximarnos a aspectos más sutiles de la forma de ser de una sociedad, pudiendo entender mejor sus valores, intenciones y dirección como grupo humano.

Ahora bien, es necesario notar que el término “producción material cultural” abarca un componente concreto (“material”) y otro abstracto (“cultural”). Como sostiene Luis Reygadas en su artículo “Producción simbólica y producción material: metáforas y conceptos en torno a la cultura del trabajo” (2002):

Los procesos mentales no ocurren al margen de la realidad física y corporal, del mismo modo que el trabajo humano no existe sin el trasfondo de la actividad simbólica. La producción material no puede desligarse de la producción simbólica que se entreteje con ella. El trabajo humano más simple requiere una actividad mental, se encuentra embebido en un determinado contexto cultural. El trabajo no existiría sin la materia prima de los símbolos” (p. 103).

En otras palabras, y como ya fue planteado anteriormente, cada producción material es posible gracias a conocimientos técnicos y también a conceptualizaciones culturales de ciertos aspectos de la vida de una sociedad. Estos aspectos más abstractos de las sociedades

⁵ Etnología: “Ciencia que estudia comparativamente los orígenes y expresiones de la cultura de los pueblos, a partir de los datos proporcionados por la etnografía”. RAE, 2021.

humanas han sido catalogados como “patrimonio cultural inmaterial”, que, según la UNESCO (2021), engloba “tradiciones orales, artes del espectáculo, usos sociales, rituales, actos festivos, conocimientos y prácticas relativos a la naturaleza y el universo, y saberes y técnicas vinculados a la artesanía tradicional”. Además, el patrimonio cultural inmaterial es “tradicional, contemporáneo y viviente, “representativo”, “integrador” y “basado en la comunidad”. (UNESCO, 2021). Es decir, el patrimonio cultural inmaterial es parte esencial de una sociedad pues constituye formas de conocimiento y comprensión; de hacer, producir, y reproducir; y es traspasado de generación en generación, creando identidad y sentido de pertenencia. Pero, además, también está vivo; es decir, es constantemente reinterpretado y ampliado por los individuos que conforman las distintas generaciones de una sociedad.

Como proponía Reygadas, *idea* y *materia* son dos aspectos intrínsecamente ligados, y, aunque no son lo mismo, un aspecto debe tomarse en consideración al analizar su contraparte. En palabras del autor: “una vez establecido que ambas dimensiones tienen poder constitutivo sobre la realidad, pueden analizarse con relativa independencia y entender que entre ellas hay una relación de condicionamiento mutuo, pero no absoluto” (Reygadas, 105). Es por esto que, en esta tesis, se estudiarán las producciones materiales precolombinas andinas, intentando aproximaciones a los aspectos más abstractos de esta sociedad, y a su cosmovisión en general.

Resumiendo: con el término “producción material cultural” hacemos referencia a la producción humana de objetos, tanto muebles como inmuebles, dentro de un contexto social específico, respondiendo a conocimientos, tecnologías, creencias y capacidades de una comunidad particular, para producir y reproducir su modo de vida y relaciones sociales, y así satisfacer sus necesidades tanto biológicas como creativas y emocionales. Evidentemente, la “cultura” a la que nos referimos en este trabajo es la precolombina andina, por lo que *producción material cultural* y *producción material precolombina andina* pueden ser utilizados indistintamente.

3.1.3. ¿Vocablos indígenas para ‘producción material’?

Para evitar utilizar el término europeo “arte”, algunos autores han sugerido y discutido el uso de términos indígenas que podrían ayudar a acotar un concepto que haga referencia a la cultura material.

Como se discutió anteriormente, en *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica* (2003), Walter Benjamin argumentó que el “aura” de un objeto es lo que le otorga su cualidad de obra de arte. Pensando en esta *aura*, planteada como “su existencia única en el lugar en que se encuentra” (p. 42), quizás exista un concepto en la zona andina que se le asemeje. Como explica Tamara L. Bray (2009), hay un concepto quechua que tiene que ver con el poder intrínseco de una cosa, capaz de animar un objeto: *camaquen*. Según la autora, *camay* sería la terminación verbal de este concepto, que hace referencia al acto de *hacer que algo sea*, mediante el acto de energizar o animarlo (p. 358). De esto podemos interpretar que el *ser* no es un concepto abstracto, sino que el *ser* es algo que *se confiere*, o bien, se traspasa algo *de* algo *a* algo. Por lo tanto, está ligado de alguna manera a un cuerpo material, incluso antes de pasar a otro cuerpo material. Es decir, este poder existe *en* la materia, y puede, entonces, moverse *por* y *a través* de ella. Por lo tanto, traduciendo este concepto a un término occidental, guardaría mejor relación con el concepto de *alma* en vez de *aura*. Es decir, un objeto en el contexto de la cosmovisión andina tendría *alma* y no *aura*, ya que no se podría afirmar que un objeto posee una cierta *energía* (aura), sino que, más bien, tiene una cierta *personalidad* (alma).

Siguiendo con la idea de los objetos animados, más adelante en el artículo, Bray también hace referencia al concepto de *huaca*. Una *huaca* es algo sagrado, y puede ser un objeto, un lugar, o una imagen. Puede también ser un accidente geográfico natural o una construcción material humana, pero sea el caso que sea, una *huaca* tiene una personalidad (p. 359). Por lo tanto, es posible conversar y llegar a acuerdos con este personaje, por medio de ritos y ofrendas.

Carolyn Dean (2006) presenta otro término quechua que podría servir para hablar de producción material cultural: *quillqa*. Esta palabra se aproxima a la idea occidental de algo estético o visual, pues hace referencia a una superficie pintada, tejida, grabada o modelada (p. 32). Sin embargo, es necesario tomar en cuenta que este concepto no tiene relación con

lo vivo, lo expresivo o lo simbólico del objeto, como quizás podría tenerlo el término quechua *camaquen* o incluso *huaca*, discutidos por Bray, sino que estrictamente se refiere a una superficie trabajada e intervenida por medio de alguna técnica manual específica.

Por su parte, como vimos anteriormente, el teórico del arte paraguayo Ticio Escobar deja abierta la posibilidad de no utilizar el término arte para la producción material cultural indígena en su libro *El mito del arte y el mito del pueblo* (2008), pues asegura que, en varias lenguas indígenas, y específicamente en el guaraní, no existe un concepto para



Ilustración 3. Calabaza con superficie pirograbada. Colección: Museo Chileno de Arte Precolombino.

“arte” (p. 43). Sin embargo, en su libro *La belleza de los otros: el arte indígena del Paraguay* (2012), Escobar defiende el uso de este término para referirse a la producción material cultural indígena, pues, aunque no sea una obra de autor original, y “aunque en algún grado traiciona inevitablemente las sociologías y las cosmovisiones indoamericanas, como contrapartida, habilita una poética y una retórica capaz de penetrarlas” según palabras de Rodrigo Montani (2014, p. 289) en su comentario del libro en cuestión (Escobar, 2012).

Debemos aquí hacer la salvedad: Escobar se está refiriendo a la producción material etnográfica contemporánea, por lo que ciertas “retóricas” podrían trabajarse directamente con el grupo étnico, o con el productor mismo, pues evidentemente productor y producción son contemporáneos. Sin embargo, con la producción material precolombina andina, lo más cercano a entender su valor, simbolismo, significado y utilidad es a través del objeto mismo y los cruces que se pueden hacer por medio de etnografías. En otras palabras, es posible tener conversaciones que traten sobre el concepto “arte” con productores indígenas contemporáneos y así llegar a acuerdos sobre ciertos términos y traducciones, pero no es el caso con objetos precolombinos.

Por estas razones, al optar por el término “producción material cultural”, podremos ampliar nuestras posibilidades de comprensión del objeto y su contexto, sin centrarnos solamente en las “poéticas y retóricas” a las que apunta Escobar, sino que también nos permitiremos abordar relaciones sociales, cosmovisiones y los “otros intereses y aspiraciones” a los que hacen referencia Hunter y Whitten. Aspectos que podrían pasar desapercibidos desde otro abordaje (como podría ocurrir si se utilizara el término “arte”), como las relaciones entre técnicas de extracción de materia prima y técnicas de manufactura; entre centros de elaboración, medios de circulación y centros de consumo; o entre funcionalidad y significado.

3.2 GIRO ONTOLÓGICO Y PERSPECTIVISMO MULTINATURALISTA.

El término *giro ontológico* hace referencia a algunas líneas de pensamiento que cuestionan qué es lo real, al plantear que los estudios sobre el *ser* (ontologías) dependen del punto de vista por el cual se observa. El giro ontológico pone en tensión los conceptos cultura/naturaleza definidos por el pensamiento moderno como una dualidad, en búsqueda de alternativas teóricas (Ruiz Serna y Del Cairo, 2016, p. 193). Citando a Descola y Pálsson, los autores explican:

El rasgo común más importante que comparten las lecturas críticas de tal binomio consiste en su búsqueda por “[i]r más allá del dualismo [porque] abre[n] un paisaje intelectual completamente diferente, un paisaje en el que los estados y las sustancias son sustituidos por procesos y relaciones; [un paisaje en el que] la cuestión más importante ya no es cómo objetivar sistemas cerrados, sino cómo explicar la propia diversidad de los procesos de objetificación” (Descola y Pálsson, 2001, en Ruiz Serna y Del Cairo, 2016, p. 194).

Una de estas corrientes que agrupa el giro ontológico es el *perspectivismo multinaturalista* planteado por el antropólogo brasileño Eduardo Viveiros de Castro. Viveiros de Castro (siguiendo el trabajo propuesto por Tim Ingold con comunidades del círculo polar, *The Skolt Lapp Today*, 1977), aplicó el concepto del *giro ontológico* para estudiar la cosmovisión de pueblos amazónicos (*Cosmological Deixis and Amerindian*

Perspectivism, 1998). Desde entonces, bajo esta metodología, se han estudiado nuevas perspectivas en la relación cultura/naturaleza en las cosmovisiones indígenas americanas.

Una de las teorías centrales en las que se apoya esta tesis es el *perspectivismo multinaturalista*. Durante los últimos veinte años, desde la antropología se ha propuesto un estudio que toma en cuenta la cosmovisión andina, aplicando ciertas características de este pensamiento a sus correspondientes producciones culturales.

3.2.1 Perspectivismo Multinaturalista

Viveiros de Castro (1998; 2004) ha planteado, siguiendo los trabajos de Tim Ingold, Kaj Århem, Andrew Gray, Claude Lévi-Strauss y Phillippe Descola, entre otros, que una noción común para muchos pueblos americanos es que el mundo está habitado por *personas*, que pueden ser humanos, animales, deidades, minerales, formaciones geográficas, etc., y cada una de estas personas tiene una perspectiva singular sobre el mundo. Ejemplificando:

Viéndonos como no-humanos, es a sí mismos a quienes los animales y los espíritus ven como humanos. Ellos se aprehenden como antropomorfos cuando están en sus propias casas o aldeas y consideran sus propios hábitos y características como una especie de cultura: ven su alimento como alimento humano (los jaguares ven la sangre como cerveza de mandioca, los muertos ven a los grillos como peces, los urubús ven a los gusanos de la carne podrida como pescado asado, etc.), sus atributos corporales (pelaje, plumas, garras, picos) como adornos o instrumentos culturales, su sistema social como organizado idénticamente a las instituciones humanas. (Viveiros de Castro, 2004, p. 39).

De esto se desprende que la cualidad de persona es anterior a su manifestación física. Es decir, la “perspectiva”, o la capacidad de ver algo o alguien de determinada forma, depende de un estado material que puede ser tanto transitorio, como objetable desde el punto de vista de otra persona (Viveiros de Castro, 2004, p. 40). En palabras del autor, “la condición original común a humanos y animales no es la animalidad, sino la humanidad” (p. 41). Es por esto que los chamanes son agentes fundamentales en este sistema de comprensión del mundo, ya que estos individuos pueden moverse a través de las formas materiales y su función social es comunicar y explicar las distintas perspectivas por las que son capaces de transitar (p. 39). El eje central del perspectivismo es el mito, pues éste siempre evoca un momento primordial en que el mundo está compuesto por personas, o entes de determinada personalidad, que van adquiriendo formas físicas distintivas (p. 41). Esta visión indígena es

opuesta a nuestra concepción de *evolución*, ya que, desde un punto de vista evolutivo, el ser humano proviene del animal, mientras que “el pensamiento indígena llega a la conclusión de que, habiendo sido en otro tiempo humanos, los animales y otros seres del cosmos continúan siendo humanos, aunque de modo no evidente” (p. 42).

El perspectivismo guarda relación con el concepto de *animismo*. El animismo sugiere que algo (a nuestro parecer) no-humano tiene vida y es persona. El perspectivismo va un paso más allá: un ser humano se reconoce como ser humano y no reconoce como ser humano a otra cosa; sin embargo, esa cosa quizás puede reconocerse a sí mismo como ser humano, y no reconocer a otros como seres humanos. Tomando el ejemplo aportado por Viveiros de Castro: “si los salmones parecen a los salmones lo que los humanos parecen a los humanos - y esto es el animismo-, los salmones *no* parecen humanos a los humanos, *ni* los humanos a los salmones, y esto es el perspectivismo” (p. 53). En otras palabras, aquel que toma el punto de vista de referencia, ése ser es humano.

El término multinaturalista podríamos definirlo de la siguiente manera: “todos los seres ven (“representan”) el mundo de la misma manera, lo que cambia es el mundo que ellos ven” (Viveiros de Castro, 2004, p. 54). Esto plantea otro problema: pareciera ser, entonces, según el perspectivismo amerindio, que solo existe una cultura, pero muchos mundos (p. 55).

La antropóloga Tamara L. Bray, de Wayne State University, ha trabajado la producción material precolombina andina bajo esta perspectiva. En su artículo “An Archaeological Perspective on the Andean Concept of *Camaquen*: Thinking Through Late Pre-Columbian Ofrendas and Huacas” (2009), Bray se basa en los trabajos previos de E. Viveiros de Castro, A. Henare, M. Holbraad y S. Wastell y A. Hallowell, para postular que, al adoptar una nueva postura ontológica, esto afectaría la forma en que interpretamos el registro arqueológico de la cultura andina precolombina tardía (2009, p. 357).

Bray también destaca en el artículo mencionado arriba, la propuesta metodológica planteada por Henare, Holbraad y Wastell en su libro *Thinking through Things* (2007):

Arguing against the *a priori* distinction between matter and meaning, persons and things, representation and reality, they question the utility of this assumption from an anthropological point of view. They offer instead the radical suggestion that things might be treated *sui generis* as meanings (2007, 3) and take as their starting point the identity of meaning and

thing, allowing that these may be one and the same, e.g. that things don't 'carry' meaning, but *are* meaning. (pp. 357-358).⁶

Este *pensar a través de las cosas* que proponen los autores, en términos generales, significa que cada *cosa*- sea objeto o entidad- tiene su propio punto de vista, por lo que no existirían varias miradas sobre el mundo (como se trabaja generalmente desde la disciplina antropológica), sino que (como también planteaba Viveiros de Castro), incluso, muchos mundos, a los que se puede acceder si se examinan las 'anomalías ontológicas' (siento estas 'anomalías ontológicas', otros seres que se plantean a sí mismos como humanos o personas, según mitos y etnografías) con las que nos encontramos al estudiar distintas cosmovisiones (Bray, 2007, p. 358).

La idea amerindia de que las entidades pueden manifestarse bajo distintas formas es fundamental para este estudio, tanto para el análisis como para la comprensión de la producción material precolombina andina, pues bajo este precepto, toda producción material sería *persona*, y estaría actuando dentro de un contexto social, con relaciones determinadas y normadas con otros grupos sociales. Esta diferencia con el pensamiento europeo, Viveiros de Castro la resume muy bien: durante la colonización de América, "para los europeos, se trataba de decidir si los otros tenían alma; para los indígenas, de saber qué tipo de cuerpo tenían los otros" (Viveiros de Castro, 2004, p. 56). De acuerdo con esta nueva perspectiva



Ilustración 4. Cerámica moche, entidad del maíz.
Colección: Museo Etnográfico de Berlín.

⁶ Traducción personal: "Argumentando en contra de la distinción *a priori* entre materia y significado, personas y cosas, representación y realidad, ellos cuestionan la utilidad de esta suposición desde un punto de vista antropológico. En cambio, ellos ofrecen la radical proposición de que las cosas puedan ser tratadas *sui generis* como significado, tomando como punto de partida la identidad de significado y cosa, permitiendo que éstas sean una. Es decir, se propone que las cosas no *tienen* significado, sino que *son* el significado".

ontológica propuesta desde la antropología y basada en etnografías de comunidades indígenas amazónicas y andinas, podríamos comenzar a leer la producción material de una forma en que materialidades no se desprenden de su significado ni sentido, o, incluso, que la materialidad va más allá de la forma que adquiere el objeto en un momento determinado. También, para poder interpretar mejor su significado, podríamos abrirnos a la idea de que todas las cosas- sean objetos, personas, animales, plantas u otros- están animadas, más allá de la forma que adquiriera, en cualquier momento dado, su cuerpo material.

Si volvemos a la idea planteada anteriormente sobre el sistema artístico como una construcción social europea y proveniente del pensamiento clásico (Shiner, 2001), podemos ahora comprender mejor por qué el término *arte* sería inapropiado para referirnos a la producción material precolombina andina. El arte, como cultura, se opone a la naturaleza. Este axioma no funciona con producciones materiales dentro de un marco de pensamiento amerindio. Como explica Viveiros de Castro (2004): “nosotros hemos escogido como soporte [del compás] la pierna correspondiente a la naturaleza, dejando la otra describir el círculo de la diversidad cultural. Los indígenas parecen haber escogido la pierna del compás cósmico correspondiente a lo que llamamos "cultura", sometiendo así nuestra "naturaleza" a una inflexión y variación continuas”. (p. 67). Queda claro entonces, que la producción material precolombina andina responde a sus propios paradigmas y esto confiere características propias, que serán desarrolladas en los capítulos de esta tesis.

3.3 DELIMITACIÓN DE “CULTURA ANDINA PRECOLOMBINA”

Es imposible preguntarle a un alfarero precolombino de un *ayllu* de Atacama por qué modelaba “vasijas globulares del estilo negro pulido con rostro antropomorfo”, así como no hay forma de saber qué significan ciertas figuras antropomorfas en los complejos textiles Arica o en los petroglifos diaguíta del Valle del Encanto. Sin embargo, en la producción material precolombina andina aparecen recurrentemente ciertas características, y no necesariamente de estilo, ya que cada sociedad tuvo su propuesta estilística. Estas características tienen que ver, más bien, con el *cómo*, *por qué* y *para qué* de ciertas prácticas, que apuntan a una cosmovisión particular. La única forma de aproximarnos hoy a esta forma

de pensamiento es a través de las culturas andinas que aún viven. Y para eso, es necesario entender a qué nos referimos cuando hablamos de cultura andina y cuáles son sus orígenes.

Llamamos cultura precolombina andina al conjunto de pueblos que habitaron la zona sudamericana cercana a la cordillera de los Andes, ocupando tanto la costa en las laderas oeste, como la selva tropical en las laderas orientales, durante tiempos prehispánicos. La zona andina se extiende desde el sur de Colombia, abarcando Ecuador, territorio que corresponde a los Andes Septentrionales; Perú, Bolivia y el norte de Chile conforman la zona denominada Andes Centrales; y el área surandina conformada por el noroeste argentino y Chile hasta el territorio mapuche (Berenguer *et al*, 1988). Aunque podemos distinguir varios pueblos o sociedades según sus características territoriales y temporales específicas, todos ellos conformaron un crisol de ideas y manifestaciones culturales, ya que en distintos momentos fueron agrupados bajo grandes gobiernos, como Chavín, Wari-Tiwanaku y el Tawantinsuyu (o Inca) (Berenguer *et al*, 1988; Aldunate, Castro y Varela, 2003; Aldunate, Berenguer y Castro, 2016).

El área andina es una de las dos zonas en América denominadas “área nuclear” (la otra siendo el área mesoamericana). En estas dos zonas, se alcanzaron los niveles técnicos y culturales más complejos tanto en América del Norte, como en América del Sur. (Berenguer *et al*, 1988, p. 76).

Para facilitar su estudio, una de las formas en las que la disciplina arqueológica ha ordenado el poblamiento humano de este territorio, consiste en la definición de distintas fases sucesivas, según el desarrollo tecnológico humano. Dichas fases pueden traslaparse temporalmente, e incluso adelantarse o retrasarse en determinados territorios, ya que no se condicen con temporalidades geológicas, sino que por ciertos indicadores sociales. Estas fases son: Arcaico, Formativo, Primer Horizonte Cultural u Horizonte Temprano, Período Intermedio Temprano, Segundo Horizonte Cultural u Horizonte Medio, Período Intermedio Tardío y Tercer Horizonte Cultural u Horizonte Tardío. El Arcaico abarca desde las fechas más tempranas del poblamiento humano del territorio americano, mientras que el Horizonte Tardío corresponde a tiempos incaicos, y termina con la llegada de los colonizadores españoles, iniciando a su vez el período colonial (Falabella *et al*, 2016; Sinclair *et al*, 2006).

3.3.1 Arcaico

El Arcaico es un período extenso que va desde fechas tan tempranas como el 15,000 antes del presente (AP). Aunque algunos de los sitios arqueológicos más antiguos registrados en Sudamérica son Monteverde al sur de Puerto Montt, con dataciones entre 14.500 y 9.000 años AP (Dillehay, T., Ocampo, Saavedra et al, 2019); y Serranía de la Lindosa en Guaviare, Colombia, con dataciones entre 12,600 y 11,800 AP (Morcote-Ríos, G, Aceituno, F.J., Iriarte, J., Robinson, M., y Chaparro-Cárdenas, J., 2021), las dataciones más tempranas para el área surandina son las fechadas en la quebrada de Maní en la Pampa del Tamarugal y Santa Julia en Los Vilos, ambos con fechas de 11.000 AP (Falabella et al, 2016, pp. 109, 111). Y para Andes Centrales, las dataciones más tempranas corresponden a un conjunto de sitios que conforman la fase El Palto, en Perú, con fechas entre 14,200 y 9,600 AP (Maggard, 2015, p. 131) y al sitio Huaca Prieta en la costa peruana, con fechas entre 15,000 y 10.000 AP (Dillehay, Goodbred, Pino *et al*, 2017).

El período Formativo se caracteriza por la tecnología lítica, especialmente por una gran producción de puntas de flechas y proyectiles. Además, comienza la experimentación en la domesticación de plantas y animales. Los animales domesticados son principalmente la llama, la alpaca, el cuy, el perro, el pavo común y la gallina araucana (Berenguer et al, 1988, p. 55). Las plantas cultivadas son predominantemente quínoa (*Chenopodium*), amaranto (*Amaranthus*), varios tipos de calabazas (*Cucúrbita*), porotos (*Phaseolus Vulgaris*), ají (*Capsicum sp.*), lúcuma (*Pouteria sp.*), mate (*Lagenaria Siceraria*), nopal (*Opunthia*), coca (*Erythroxylum coca*), papa (*Solanum tuberosum*), algodón (*Gossypium*) y maíz (*Zea mays*) (Shady Solís, 1993, 110).⁷

En los Andes Septentrionales, una de las primeras sociedades sudamericanas es el complejo San Jacinto en Colombia (8,000 AP). Este último es un sitio sumamente importante, pues es el lugar en Sudamérica con los fechados más tempranos de cerámica⁸ (Mesía Montenegro, 2014, pp. 112-114). En estricto rigor, el Arcaico abarca sociedades

⁷ Aquí, nos detenemos en la flora y fauna domesticada por dos razones. Primero, porque es importante notar la influencia de las culturas precolombinas andinas en nuestra vida cotidiana. Y, segundo, porque plantas y animales aparecerán, tanto como imagen como como materialidad, en la producción material, sobre variados soportes, sean petroglifos, plumaria, cerámicas, textiles, cestería, o tallas de piedra, hueso y madera.

⁸ Cerámica: considerado el primer material sintético fabricado por el ser humano, consiste en la técnica de construcción de objetos en arcilla y su cocción sobre los 573°C.

precerámicas, mientras que las sociedades cerámicas corresponden al período Formativo, pero debido a sus fechas tempranas, se ha incluido en el período Arcaico.

En Andes Centrales, una de las sociedades más importantes del período Arcaico es Huaca Prieta, ubicado a 5 km al norte de la desembocadura del río Chicama. Las primeras ocupaciones de este sitio corresponden a grupos cazadores-recolectores y pescadores 15,000 años AP. Ocupaciones más tardías de este sitio revelan un gran asentamiento humano entre



Ilustración 5. Lito Huentelauquén. Colección: Museo Chileno de Arte Precolombino.

los años 4000 y 2500 a.C. Esta sociedad precerámica construyó el montículo que le da nombre al sitio, y cultivó especies como el ají, porotos, calabazas tipo mate y algodón. En el sitio, se encontraron textiles de algodón y calabazas pirograbadas (Dillehay, Goodbred, Pino *et al*, 2017).

En lo que hoy corresponde al territorio chileno, algunas sociedades importantes que se desarrollaron durante este período son: en el Norte Grande, Chinchorro (7000 a.C.- 1500 a.C.), conocida por haber producido las momias más antiguas encontradas hasta ahora

en el mundo, Faldas del Morro y Alto Ramírez (1500 a.C. a 200 d.C.). En Atacama, se encuentra la fase Toconao (300a.C- 50d.C); de Copiapó al Choapa, la cultura Huentelauquén (9.000-6.500 a.C.) que destaca por unos curiosos tallados líticos geométricos con una perforación central, y la cultura Molle (desde el 300 a.C. extendiéndose en algunas áreas hasta el período intermedio tardío) que más tarde será uno de los primeros grupos alfareros, produciendo una cerámica de altísima calidad (Falabella *et al*, 2016).

3.3.2 Formativo

El período Formativo se caracteriza por el desarrollo de nuevas tecnologías, principalmente la cerámica, tecnología que permite una organización más compleja de las

sociedades, ya que facilita el almacenaje de distintos alimentos y líquidos, al igual que su cocción. En Ecuador se encuentra la cultura Valdivia (4500-2000 a.C.), conocida por ser una de las primeras sociedades agrícolas y cerámicas sudamericanas, con pequeños asentamientos y aldeas, y famosa por sus pequeñas “venus” cerámicas (Mesía Montenegro, 2014, p. 112). En los Andes Centrales (Perú), se encuentra Caral-Supe, llamada la *civilización más antigua de América* (Shady Solís, 2006), la cual se corresponde temporalmente con la antigua Mesopotamia y Egipto, desarrollándose desde el valle de Supe alrededor del 5000 AP (3000 a.C.). La arqueóloga peruana Ruth Shady Solís (2006) explica:

En el área norcentral peruana, las sociedades asentadas en el litoral, los valles costeros, la sierra y la selva andina interactuaron entre ellas y potenciaron sus respectivos procesos económicos, sociales y culturales, buscando beneficiarse mutuamente; lo que contribuyó a la formación precoz de la civilización más antigua de América. (p. 8)

Caral-Supe resalta por su arquitectura megalítica y su compleja articulación social. Caral, la ciudad principal, se construyó alrededor del 2600 a.C. en el valle de Supe, y fue habitada hasta el 1800 a.C. aproximadamente. La ciudad constaba con zonas residenciales, plazas, edificios públicos, y amplios terraplenes o plataformas, siguiendo un modelo de construcción piramidal truncado. Los edificios públicos de la ciudad estaban posicionados de tal forma que funcionaba como un calendario, marcando ciertos momentos del día y del año. Muchos muros de piedra estaban estucados y pintados. Sobre la organización social, Shady Solís (2006) detalla que Caral se organizó bajo un gobierno centralizado, que agrupaba varios asentamientos urbanos del valle de Supe a ambos lados del río, llamados *pachacas*, cada uno de diferentes dimensiones y características. Cada uno de estos centros urbanos estaba conformado por un conjunto de *ayllus*⁹. Cada pachaca tenía límites definidos y era una unidad autosustentable, y estaba bajo el mando (junto a otras pachacas) de un *curaca* o “principal” (p. 23).

Lo relevante de esto es que se puede observar, ya en Caral, la estructura social andina que continuará hasta el tiempo del Inca. Como ha sido sostenido por otros autores (Aldunate,

⁹ Ayllu: Territorio poblado delimitado, que incluye residencias, corrales, chacras y talleres, donde habita un linaje, o familia extendida, con un ancestro común. Es la estructura básica de la sociedad andina.



Ilustración 6. Fragmento de figurilla cerámica Valdivia.
Colección: Museo Chileno de Arte Precolombino.

Castro y Varela, 2003; Aldunate, Berenguer y Castro, 2016), existe una continuidad cultural andina que une pueblos y sociedades complejas, a través de miles de años.

Curiosamente, en Caral no se han encontrado cerámicas (a pesar de que la cerámica es una tecnología diagnóstica del período Formativo); sólo figurillas de arcilla no cocidas. Entre otros artefactos, se encontraron instrumentos musicales como antaras y flautas de hueso, y también se encontró un *quipu* (Shady Solís, 2006, p. 28-30), instrumento de contabilidad ampliamente utilizado en el Tawantinsuyu, que consiste en

cuerdas anudadas, donde las posiciones de los nudos en las cuerdas representan determinadas cifras. Este hallazgo podría indicar que fue en Caral donde se originó y desarrolló esta herramienta de contabilidad.

En territorio chileno, las sociedades que destacan durante el período Formativo son: Tilocalar, Toconao, Séquitur, Quitor y Coyo, en los oasis de Atacama (éstos, hasta el día de hoy, son *ayllus* a los alrededores del pueblo de San Pedro de Atacama); Molle en los valles del norte semiárido; Bato y Llolleo en la zona centro, y Pitrén (una de las sociedades llamadas pre-mapuche) en la zona centro sur. Todas estas sociedades se distinguen por su fina cerámica, de paredes delgadas, formas globulares y cilíndricas, y delicados acabados con engobes¹⁰ combinados con técnicas más complejas post cocción de ahumado y reservas. (Falabella *et al*, 2016).

¹⁰ Engobe: pintura aplicada precocción en base a arcilla y óxidos minerales.

3.3.3 Horizonte Temprano

La primera cultura que aglutinó distintas sociedades andinas fue Chavín, en Perú. Su centro político y ceremonial, Chavín de Huántar, fue excavado formalmente por primera vez en 1919 por el arqueólogo peruano Julio C. Tello, de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos. Chavín de Huántar es un complejo arquitectónico megalítico, ubicado en la cuenca del río Marañón. Su ubicación es estratégica, ya que el valle donde se emplaza, llamado Callejón de Conchucos, es un paso natural entre la zona andina y la zona amazónica (Mesía Montenegro, 2008; Tello, 1980 [1942]). Apoyándose en los relatos de cronistas de la época colonial y de científicos extranjeros que habían visitado la zona previamente y en su propio trabajo de campo, Tello planteó que Chavín sería la cultura madre de la sociedad andina y conformaría entonces el primer horizonte cultural andino (Mesía Montenegro, 2008).

Sobre Chavín, y específicamente sobre el concepto de “horizonte cultural”, encontramos en el libro *Los primeros americanos y sus descendientes* (Berenguer *et al*, 1988), la siguiente definición:

El nombre de Chavín alude a un sitio arqueológico, a una etapa de la historia andina- el formativo medio- y a un estilo de arte que se difunde por buena parte de los Andes centrales entre los años 1000 a 200 antes de Cristo. Por eso se le conoce como Horizonte Temprano u Horizonte estilístico Chavín. En la arqueología andina, el concepto de Horizonte designa la difusión de un conjunto de elementos culturales definidos, sobre un área vasta y durante un tiempo relativamente breve. Tal es el caso de esta cultura, que se expande desde Lambayeque por el norte, hasta el valle de Ica por el sur. (...) Chavín es también una tradición cultural. Esto significa que, durante mucho tiempo, quizás hasta hoy, los elementos de representación que legó y lo caracterizaban, perduran en los Andes y son reelaborados por las culturas posteriores. (p. 203).

Mesía Montenegro (2008) reproduce un pasaje del testimonio del viajero italiano Antonio Raimondi quien visitó el lugar en 1873:

(...) llama la atención del viajero una gran pared situada a un lado del camino y formada de piedras bien canteadas y reunidas entre si sin argamasa. Esta pared es una pequeña muestra de la admirable construcción. Por los restos que todavía quedan, se ve que este castillo era de forma rectangular con dos alas que se adelantan hacia el río, de modo que, por su conjunto forman una especie de paralelogramo abierto por un lado. Delante de las alas y casi en la orilla del río se observan dos terraplenes, que sin duda son los restos de dos fortines” (Raimondi, 1973[1873], p. 211, en Mesía Montenegro, 2008, p. 33).

Como se percibe en el pasaje anterior, el edificio destaca por su construcción de piedras canteadas y encajadas. Este además se compone de un complejo sistema de



Ilustración 7. Sacrificador. Botella de cerámica Chavín.
Colección: Museo Chileno de Arte Precolombino.

corredores interiores y subterráneos. El arqueólogo peruano Luis Lumbreras excavó el recinto en 1966 por primera vez, y describió el sitio en su informe *Chavín de Huántar: excavaciones en la Galería de las Ofrendas* (1993):

Las galerías subterráneas de Chavín son unos pasajes que se forman dentro de un sistema de plataformas estructuradas a base de rellenos de piedra y tierra. Dichos rellenos se sostienen mediante una red de muros que a modo de parapetos estabilizan las enormes masas de piedra y barro que forman cuerpos macizos de varios metros de altura (...) Tanto los ductos, como los diferentes tipos de galerías que cruzan los edificios en varias direcciones y niveles, se forman dejando sin rellenar determinados espacios- siempre angostos- a los que se techa con vigas megalíticas y se estabiliza con un sistema de ductos o galerías que forman cruceros. (p. 70)

Además, Lumbreras describe la decoración de los muros, que, en ciertas zonas, como en la llamada “Galería de las Escalinatas”, consistía en enlucidos de barro, que

tenían además un acabado muy cuidadoso y seguramente pintado: tenemos evidencia de una pintura crema-amarillenta general y de trazas de dibujos hechos con pintura negra, marrón y aparentemente azul turquesa (Lumbreras, 1993, p. 70).

Dentro de estas galerías, se han encontrado diversas tallas en piedra, en forma de lanzón o monolitos (como la estela Raimondi, el Obelisco de Tello, el Lanzón de Chavín y la piedra de Yauya) y de cabezas cadavéricas tridimensionales que sobresalen de los muros, también llamadas cabezas-clavas. Debido a las características de esta construcción megalítica y de los distintos hallazgos en el sitio, Lumbreras (1993) propone la hipótesis de que:

los habitantes permanentes de Chavín fueron unos pocos sacerdotes y auxiliares de servicio, mientras que la mayor parte de sus usuarios eran una suerte de peregrinos que llegaban al lugar en busca de oráculos portando ofrendas de diverso tipo (p. 58)

Chavín de Huántar es relevante simbólica y estéticamente pues aquí se encuentran algunas de las representaciones más antiguas de ciertos elementos iconográficos que perdurarán hasta tiempos incaicos y que se reproducirán en variados soportes. Es el caso de la estela Raimondi, en la que se puede ver una imagen del Señor de los Cetros, personaje mítico de cuya cabeza emanan rayos o en ocasiones serpientes, y que lleva báculos en las manos (a veces remplazados por cabezas cortadas, y también en ocasiones por cactus San Pedro). Este personaje se encuentra en la Puerta del Sol en Tiwanaku, en tabletas de complejos alucinógenos del Período Medio en San Pedro de Atacama, e incluso en pintura y grabados rupestres del territorio chileno, del Norte Grande (Santa Bárbara) y del Norte semi-árido (Valle del Encanto) por mencionar algunos soportes (López Oliva y Aguayo, 2005, pp. 639-640). Otro ejemplo de iconografía que se repetirá en distintos soportes y en diferentes sociedades del mundo andino, es el caso de las cabezas cadavéricas: en las ruinas de Tiwanaku se pueden encontrar cabezas clavadas de piedra sobresalientes de las paredes del templete semisubterráneo, así como modeladas y pintadas en la cerámica moche y nasca del Período Intermedio. Además, el tipo de construcción lítica de bloques de piedra ensamblados sin argamasa perdura también hasta tiempos incaicos (Tello, 1980 [1942]; Lumbreras, 1993).

3.3.4 Período Intermedio

Entre Chavín de Huántar y el Horizonte Medio se extiende el Período Intermedio, tiempo en el que se desarrollaron importantes sociedades con un alcance cultural más local, como es el caso de los Moche, Paracas, Nasca, Vicús, Recuay, Lima y Huarpa, entre otros (Cornejo *et al*, 1996). Aquí nos detendremos en dos de ellas: Moche y Nasca. Estas sociedades destacaron por su compleja arquitectura de acequias, canales y pozos, lo que les permitió cultivar y habitar las tierras semiáridas de la costa de Perú.

El señorío Moche (s. I-VIII d.C.) se desarrolló en la costa árida del norte de Perú y es conocido por dos grandes centros, uno ceremonial llamado Huaca del Sol, y el otro probablemente un sitio habitacional de la aristocracia mochica, llamado Huaca de la Luna. La Huaca de la Luna es de una elaborada arquitectura y extensas pinturas murales sobre



Ilustración 8. Cuchillo ceremonial o tumi moche. Colección: Museo Chileno de Arte Precolombino.

estuco. Un importante panel de este sitio que ha sido llamado “la rebelión de los objetos”, se cree que ilustra un antiguo mito que narra que, los objetos, cansados de ser maltratados por los humanos, se rebelan contra éstos matándolos (Berenguer *et al*, 1998, pp. 238-239). En otro sitio moche, Huaca Rajada, fue encontrado el señor de Sipán, una famosa momia de un dignatario moche del siglo III. Sobre todo, los Moche son conocidos por su extraordinaria producción material cerámica, textil y orfebre. En estos soportes, por medio de dibujos, pinturas, modelados y repujados, plasmaron imágenes que mezclan temas relacionados al culto a la muerte (esqueletos, sacrificios, y matanzas) con escenas eróticas. (Bourget, 2007).

Los nasca, por su parte, habitaron el valle de Nazca en la costa sur de Perú, entre el 100 a.C. y el 700 d.C. Los nasca son herederos inmediatos de los paracas, de quienes aprendieron el arte textil. En sus elaborados textiles se mezclan variadas técnicas constructivas y decorativas. Sobre todo, los nasca destacan en la cerámica, pues lograron un colorido pre-cocción como ningún otro pueblo andino logró, utilizando una paleta de colores de engobes para pintar complejas escenas en las que destacan flora, fauna y seres mitológicos, como las llamadas Orca Sacrificadora y Arpía. (Museo Chileno de Arte Precolombino [MChAP], 2006, pp. 36-43).

Tanto para los moche como para los nasca, el sacrificio humano era parte importante de su sociedad en los ritos de fertilidad y renovación de la naturaleza. Se han encontrado

numerosas “cabezas-trofeo” en los enterratorios nasca. Como explica Juan Carlos de la Torre (2013), estas cabezas- humanas- se caracterizan por presentar un orificio en la frente por donde pasa una cuerda anudada, y por una apertura en la base del cráneo por donde se extraen los tejidos y órganos, que son remplazados por algodón. Estas cabezas –trofeo se encuentran ampliamente representadas en la cerámica y en los textiles nasca. Sin duda, los nasca son más conocidos por sus gigantescos geoglifos en las pampas de San José y Palpa, como la araña, el mono y el colibrí, que se extienden por kilómetros (Cornejo *et al*, 1996).

3.3.5 Horizonte Medio

El Segundo Horizonte Cultural corresponde a la influencia de la cultura Wari-Tiwanaku, y se desarrolló entre los siglos III y XII de nuestra era. Wari y Tiwanaku son los dos centros de poder o señoríos que ejercieron conjuntamente su dominio sobre el área andina durante este período; Wari influenció los territorios andinos septentrionales, mientras que Tiwanaku lo hizo hacia el sur, extendiéndose hasta Atacama y el Noroeste argentino (Berenguer *et al*, 1988). Según estos autores, fue el señorío Wari, que conquistó a los señores mochica, el que asentó en el área andina el concepto de ciudad como núcleo urbanístico que reúne funciones políticas, religiosas y residenciales, que:

siglos más tarde pudo ser reconocido en toda su magnificencia en el reino de Chimor. Fueron sus habitantes, los chimú, quienes heredaron todos los logros de la sociedad moche, porque sin duda fue esta misma población la que resurgió luego de la dominación Wari. (p. 245)

Tiwanaku, por su parte, fue un señorío cuyo centro estaba en las proximidades del lago Titicaca, en el altiplano boliviano, a una altura de casi 4.000 ms. A pesar de la altura, este territorio fue extensamente cultivado, y, como afirman Berenguer et al, “ésta fue, sin lugar a dudas, la [región] más densamente poblada en la época prehispánica. Al momento del contacto con los europeos había allí entre 1 y 3 millones de habitantes” (p. 256). Esto pone de manifiesto la gran capacidad técnica de esta sociedad para la creación de terrazas de cultivo y sistemas de regadío, lo que permitió alimentar a grandes poblaciones (p. 259).

Las ruinas de Tiwanaku son grandes estructuras megalíticas. Algunas de estas estructuras son: Kalasasaya, el templete semisubterráneo, Akapana, la Puerta del Sol y



Ilustración 9. Textil wari. Colección: Museo Chileno de Arte Precolombino.

algunos monolitos. El templo de Kalasasaya (o de las “piedras paradas”) es una explanada con grandes monolitos que funciona como un gran calendario solar. El templete semisubterráneo es un área rectangular hundida con respecto a las otras edificaciones, sobre cuyos muros sobresalen cabezas clavadas y retratos en piedra. La Puerta del Sol es un arco rectangular, con la representación del Señor de los Cetros (encontrada antes en Chavín) en el centro. La pirámide de Akapana es un sitio ligeramente más elevado que el resto, con sus esquinas orientadas hacia los cuatro puntos cardinales, y compuesta de siete terraplenes. Además, se encontraron en las ruinas de Tiwanaku algunos monolitos, como el monolito Bennet que consiste en una figura antropomorfa con grandes ojos redondos, con tocado cefálico, portando un *kero* o vaso ritual y un cetro, y el monolito Ponce, que consiste en una figura humana similar al monolito Bennet, pero que porta en su mano derecha una tableta para alucinógenos y en su izquierda, un *kero*. (Berenguer *et al*, 1988, pp. 258, 269-272).

Mientras que en el área de Andes Centrales el gobierno tiwanacota impuso su poderío mediante el establecimiento de pequeñas colonias en los nuevos territorios conquistados a través de las cuales ejercían influencia religiosa y económica, en el área surandina, Tiwanaku ejerció su influencia por medio de alianzas de intercambio con señoríos locales (Angelo, 1999, Angelo y Capriles, 2000; Dillehay y Núñez, 1988). Así, se desarrollaron y extendieron las rutas caravaneras de llamas que conectaban el territorio andino, estableciendo alianzas con los señoríos de Arica, Tarapacá y Atacama. Por ejemplo, según Berenguer et al (1988), durante este tiempo “San Pedro de Atacama parece haber operado como un terminal caravanero y puerto de intercambio” (p. 276). Es así como se podían encontrar plumas de aves tropicales en las costas o las preciadas conchas de *mullu*¹¹ en el altiplano (Capriles et al, 2021). La influencia tiwanacota en esta zona también se hizo notar en términos religiosos: en este período, en los valles nortinos se encuentran común y abundantemente complejos alucinógenos generalmente compuestos por tabletas, pinceles, tubos inhalatorios y cajitas y bolsitas para guardar el psicotrópico *Anadenanthera colubrina* o cebil, proveniente del noroeste argentino y Chaco (Angelo y Capriles, 2000). Además, la imagen del Señor de los Cetros se volvió una imagen recurrente en distintos soportes (como en las tabletas de psicotrópicos) y fue quizás utilizada como instrumento de cohesión social, aunque de todas formas es indicador de la influencia cultural altiplánica (López Oliva y Aguayo, 2005).

Aunque se desconocen las causas de la caída del gobierno Wari-Tiwanaku, sí se sabe que su influencia duró hasta el siglo XII. Luego, el gobierno se desintegró, dando paso al surgimiento de varias sociedades y señoríos autónomos, durante el Período Intermedio Tardío (p. 281). Herederos directos de las tradiciones tiwanacotas, ya que son habitantes de esa región, son los aymara.

¹¹ *Mullu*: concha del molusco *spondylus crassisquama*, de colores anaranjados, rojizos y morados, muypreciado en el mundo andino. Para más información, ver nota de Oscar Gálvez para el Museo Nacional de Historia Natural, en <https://www.mnhn.gob.cl/613/w3-article-89252.html? noredirect=1>

3.3.6 Período Intermedio Tardío

Luego de la caída del gobierno Wari-Tiwanaku, surgieron numerosas sociedades en el altiplano, como Chancay, Chimú, Collas, Lupacas, Pacajes, Soras, Carangas, Charcas y Chichas; y Aricas, Picas y Atacamas en territorio chileno (Berenguer *et al*, 1988, p. 281).

Durante este período que abarca desde 1100 a 1450 d.C. (Angelo y Capriles, 2000), distintas sociedades se articularon bajo distintos tipos de gobiernos (señoríos, cacicazgos, reinos) y cada sociedad desarrolló estéticas y manifestó predilecciones por determinados soportes. Esto dio paso a una rica y variada producción material en cerámica, textil, plumaria, metalurgia, pintura rupestre y tallas en madera, por nombrar algunas.



Ilustración 10. Jarro Arica estilo Pocoma. Colección: Museo Chileno de Arte Precolombino.

En Arica, Pica y Atacama, ganan preponderancia los nuevos estilos cerámicos, y ha sido precisamente esta materialidad la que ha ayudado a definir los desarrollos locales, sus estilos y cronologías, vinculadas principalmente a textiles, cestería, tallas en madera, calabazas pirograbadas y plumas (Horta, 2010; Zlatar, 1984; Durán, 1976). Por ejemplo, en los asentamientos Arica de este período, surge la cerámica estilo San Miguel, seguida por la Pocoma y la Gentilar (Uribe, 1999). En Pica-

Tarapacá se desarrollan grupos de poder con estrechos vínculos altiplánicos, ligados a los señoríos Carangas, y se desarrollan estilos cerámicos locales llamados Pica-Charcollo y Chiza-modelado, los que se encuentran en contextos funerarios junto con cerámicas foráneas, tanto ariqueñas como otras altiplánicas, como Chilpe, cuyo estilo cerámico consiste en piezas muy finas y pulidas, de color rojo, con pequeños motivos de llamas esquematizadas en color negro. (Núñez y Briones, 2017). Por su parte, en los oasis de Atacama, se desarrollan los estilos cerámicos locales Rojo violáceo y Aiquina (Uribe, Adán y Agüero, 2004).

La pintura rupestre también es una manifestación cultural importante del Período Intermedio Tardío (PIT), como sucede en el Salar de Atacama. Al norte del salar, en el sector de Río Salado, la arqueóloga Marcela Sepúlveda adscribe la pintura rupestre de los sitios Agua Mineral, Cueva del Diablo, Cueva Roja, El Diablo, El Suri, Incahuasi Inca, La Cueva, Las Lajas, Likán, Los Mosquitos, Máquina Infernal y Pilpila al PIT, definiendo la iconografía preponderantemente como representaciones de camélidos (47,8%) y figuras antropomorfas (44,6%) (Sepúlveda, 2011, pp. 58, 61). Un poco más al norte, en el río Loa, se encuentra la Quebrada de Taira, quebrada que le ha dado el nombre a un estilo de pintura rupestre, también correspondiente al PIT (Berenguer, 1995). En el estilo Taira, se encuentran representaciones de camélidos preñados y también en secuencias de caravanas, a veces seguidos por figuras humanas. Estos pictoglifos de Atacama ponen de manifiesto la fuerte relación de las poblaciones andinas con los camélidos, y la importancia de las actividades de pastoreo y caravaneo para estas sociedades.

3.3.7 Horizonte Tardío

Siguiendo el Período Intermedio Tardío, se encuentra el Horizonte Cultural Tardío, el cual corresponde al tiempo incaico anterior a la colonia. Durante un siglo, desde el comienzo del gobierno del Inca Pachacútec (probablemente cercano a 1438) hasta la ejecución de Atahualpa por Hernando Pizarro en 1533 (Garcilaso de la Vega, 1609),¹² la región andina se organizó bajo el *Tawantinsuyu*, que literalmente significa la *cuatripartición*. Éste fue el gobierno del Inca, el líder de los quechua (etnia que aún habita el altiplano andino). Resulta interesante que el Tawantinsuyu encarna uno de los conceptos clave de en la cosmovisión del mundo andino, que es la dualidad. La organización cuatripartita de este gobierno reafirma esta idea: *la dualidad en la dualidad*.

Berenguer *et al* (1988) explican:

Como muchos de los distintos señoríos que existían en los Andes, los del valle del Cusco estaban organizados en mitades administrativas y religiosas. Así el mismo Cusco (*Qosco*, el

¹² Según la cronología del cronista Inca Garcilaso de la Vega en *Comentarios Reales de los Incas* (1609), el primer inca fue Manco Cápac, en una fecha alrededor de 1200 d.C. Sin embargo, la expansión del Tawantinsuyu comenzó con Inca Pachacútec en 1438. En: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes <http://www.cervantesvirtual.com/>

centro), se dividía en dos: Hanan, la parte de arriba y Urin, la de abajo (...). También los Incas se organizaron de manera dual. Al parecer, siempre había dos incas gobernando, uno en cada mitad. Sin embargo, uno de ellos era el Zapan Inca (el único), el que tenía mayor autoridad. (p. 288)

Desde el Cusco nacían caminos que dividían en cuatro *suyos* los terrenos del Inca: *Chinchaysuyu* hacia Ecuador, *Cuntisuyu* hacia el oeste, *Antisuyu* hacia el este, y el *Qollasuyu* hacia el sur (Berenguer *et al*, 1988, p. 288), cuyo camino principal, o *Qhapaq Ñan*, llegaba hasta el río Maipo, pasando por el valle del “Mapuche” (Mapocho) (Stehberg y Sotomayor 2012; Stehberg *et al*, 2017), que en ese tiempo era un importante asentamiento, no solo incaico, sino, según las excavaciones arqueológicas realizadas en este valle, de varios pueblos, como mapuche, diaguita y aconcagua.

Prueba de la multiculturalidad existente en el valle del Mapocho durante el Tawantinsuyu se puede encontrar, de forma muy gráfica, en la cerámica del Período Tardío encontrada aquí. Como mencionan Stehberg *et al* (2017), en el sitio habitacional de Huechún-3 (topónimo mapudungun para un poblado en el cordón de Chacabuco, Lampa), se han encontrado platos del tipo Aconcagua anaranjado, que por sus caras externas presentan la



Ilustración 11. Aríbalo incaico con motivos diaguita. Colección: Museo Chileno de Arte Precolombino.

característica decoración Aconcagua: pasta anaranjada pulida, sobre la que ha sido pintada un trinacrio¹³ en color negro. Mientras que, por el interior, los platos presentan la clásica

¹³ Trinacrio: motivo característico de la cerámica Aconcagua, tanto de los valles del Mapocho como del Maipo. Consiste en un diseño geométrico circular, con tres aspas. Definido por Aureliano Oyarzún en 1910. Sanchez & Massone, *Cultura Aconcagua*, 1995.

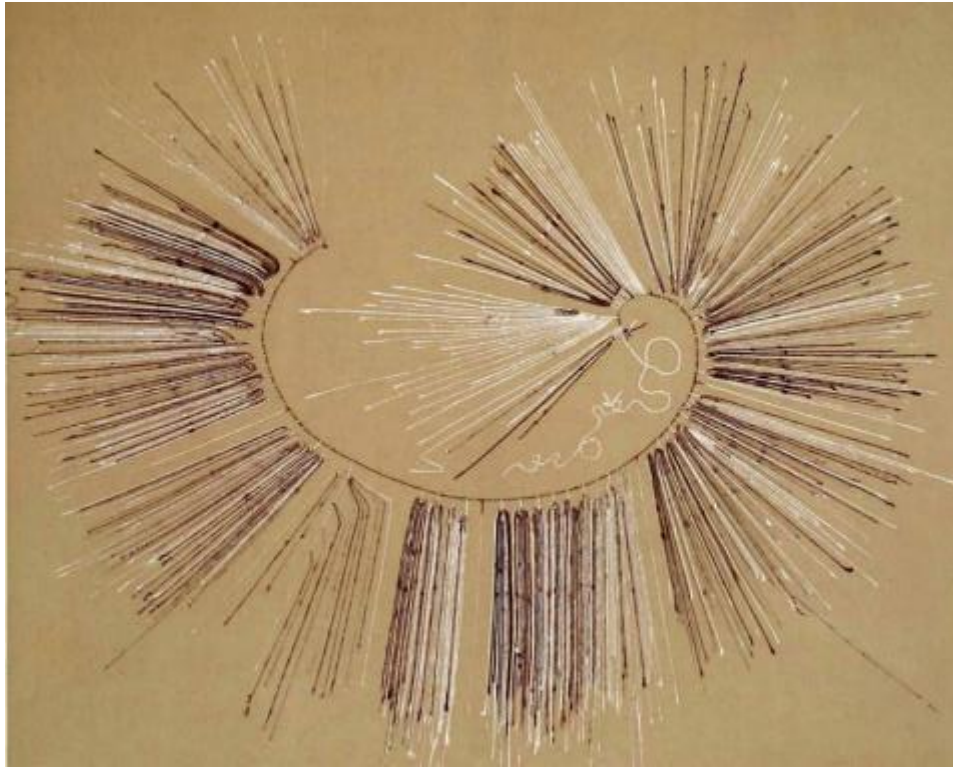


Ilustración 12. Quipu Incaico. Colección Museo Chileno de Arte Precolombino.

decoración tricroma (blanco, negro y rojo-anaranjado) diaguita-inca¹⁴ (p. 161). Es decir, a través de estos objetos, vemos como en un territorio mapuche convivían distintas etnias, como mapuches, aconcaguas, diaguitas y quechuas. Varios estudios han sostenido la hipótesis de la importancia del valle del Mapocho durante el Tawantinsuyu. Desde el punto de vista vial y de conectividad del territorio, en el mismo artículo, refiriéndose a dos caminos incaicos que salían del centro administrativo incaico en el valle, lo que hoy corresponde a Plaza de Armas, directamente hacia el norte, se señala:

Es destacable el paralelismo entre estos dos caminos práctica bastante común en el proceso de construcción y ritualización del paisaje por parte del Tawantinsuyu (Vitry 2001, 2007; Martínez 2009; Acuto 2014). Su presencia en el Mapocho norte reafirma la importancia que tuvo esta área para el Tawantinsuyu. (Stehberg *et al*, 2017, p. 158).

El Inca mantenía un sistema de *mit'a*, que consistía en la relocalización de individuos, familias o grupos a distintos sectores del Tawantinsuyu para apoyar en la explotación de

10 El Inca, para expandir su gobierno por el Norte Chico, hizo alianzas con los pueblos diaguita, sin someterlos, sino estableciendo pactos de reciprocidad. Cabello, G. en *El arte de ser diaguita*, 2016.

ciertos recursos o producción de ciertos objetos, o bien, en la construcción de caminos y otros edificios estatales. El *mitmaq*, o individuo participando de la *mit'a*, por el tiempo que durara su relocalización, se encontraba bajo el cuidado del gobierno central, que debía provisionarlo de alimentos, casa y vestimenta. Los bienes que el *mitmaq* explotaba, construía o fabricaba para el Inca, se guardaban en las *qollcas* (bodegas) de los *tambos*, grandes asentamientos localizados en los *qhapaq ñan*, o caminos principales del Tawantinsuyu. Los *tambos*, aparte de servir como almacenes del estado incaico, también funcionaban como albergues para viajeros, militares y funcionarios estatales. De los *tambos*, se aprovisionaban las comunidades aledañas en tiempos de escasez. Además, los *tambos* de mayor tamaño también funcionaban como aldeas productivas, por ejemplo, de cerámica o textiles. Dependiendo de la importancia y de la función del *tambo*, en las *qollcas* podían almacenarse alimentos como maíz y papas, materias primas como lana y plumas, vestimentas como sandalias y mantas, también armas e implementos militares, e incluso objetos suntuosos utilizados en los pactos de reciprocidad y alianza, como finas telas y mantas, joyas y cerámicas. Un funcionario estatal importante dentro de este sistema de explotación y distribución de bienes era el *quipucamayoc*, o el contador, quien llevaba los registros en los *quipu*. (Berenguer *et al*, 1988, pp. 300-307).

El Tawantinsuyu se desintegró al poco tiempo de la llegada de Pizarro al territorio centro andino y con la conquista de Pedro de Valdivia del Qollasuyu. Sin embargo, descendientes de los pueblos que vivían en esa época, como los aymara, quechua, atacameños, mapuche y diaguita, subsisten hasta el día de hoy, manteniendo costumbres y conocimientos del mundo andino antiguo.

Una vez más, es importante enfatizar que el desarrollo de la cultura precolombina es particular y único. Las distintas sociedades andinas se conformaron y asentaron adaptándose a un hábitat específico, y encontraron formas de interactuar, de hacer circular bienes y traspasar conocimientos de formas muy distintas a las de otras culturas del mundo. Esto se ve claramente reflejado en los tipos de objetos que produjeron, en su arquitectura y en los sistemas de asentamientos urbanos. Como vimos brevemente en esta delimitación de la cultura precolombina andina, en las producciones materiales se reproducen ciertos tipos de soportes vinculados a ciertas materialidades. Por esto, al estudiar la producción material,

aunque sin duda es posible llevar a cabo análisis iconográficos en cuanto a geometría, proporción y composición, es necesario tomar en cuenta que la imagen no puede ser separada ni descontextualizada de su soporte, emplazamiento ni materialidad, pues su significado y función dependen de ellos, así como dependen del significado que se les otorga mediante su uso y del significado dentro de su contexto histórico andino específico.

4. METODOLOGÍA

El presente trabajo es una investigación teórica de carácter cualitativo, y se abordará desde un marco analítico-descriptivo. Se discutirá el inconveniente de enmarcar la producción material precolombina andina dentro del concepto “arte” desde una perspectiva de la teoría y la historia del arte. Además, se intentará hacer un estudio de la producción material precolombina andina desde la antropología, pretendiendo así lograr un acercamiento al pensamiento andino para tener una mejor comprensión del origen y significado de esta producción material.

I. Revisión bibliográfica de textos antropológicos

La herramienta metodológica más relevante de este estudio será la revisión bibliográfica de tres tipos de textos antropológicos.

Primero, ya que constituyen la mirada más cercana a la que podemos acceder de la cosmovisión andina, la literatura más importante a trabajar serán las etnografías. Se estudiarán tres subtipos:

- a) Crónicas coloniales como las de Felipe Guamán Poma de Ayala e Inca Garcilaso de la Vega: estos relatos y descripciones permiten una aproximación temporal a la sociedad andina precolombina.
- b) Etnografías contemporáneas, tanto en formato de testimonios, como es el caso de la información recogida por Cecilia Uribe Echeverría (2014), como en formato de descripción de ritos y celebraciones andinas, como es el trabajo de Manuel Mamani Mamani (2018): estos trabajos permiten una aproximación a la cosmovisión andina más cercana a nuestro punto de vista occidental contemporáneo.
- c) Revisión y análisis de trabajos etnológicos, como es el caso de los estudios de Victoria Castro Rojas (2016) y Helena Horta Tricallotis (2015): estos estudios permiten comparaciones y contrastes entre una serie de documentos etnográficos, históricos y arqueológicos sobre un tema particular.

Segundo, en busca de una mayor comprensión de estas etnografías y la cosmovisión que reflejan, se trabajará desde la perspectiva del giro ontológico aplicado a comunidades indígenas de Sudamérica, y específicamente, al mundo andino. Se trabajará a partir del “perspectivismo multinaturalista” desarrollado por Eduardo Viveiros de Castro (1998; 2004; 2018) y otros investigadores como Tamara L. Bray (2009) y Ricardo Cavalcanti-Schiell (2007), quienes han aplicado la teoría del perspectivismo multinaturalista en sus estudios andinos.

En una tercera instancia, también se revisarán y analizarán estudios arqueológicos descriptivos y analíticos centrados en la cultura material andina publicados en revistas indexadas especializadas en arqueología, sobre:

- a) Hallazgos materiales en excavaciones: para analizar contextos de producciones materiales.
- b) Cadenas operativas y productivas: para determinar la circulación de la producción material cultural y las redes de intercambio.

Al centrarnos en la bibliografía presentada, se intenta hacer una lectura de la producción material precolombina andina desde un punto de vista local, evitando extrapolaciones y aplicaciones de conceptos provenientes desde la teoría del arte europeo-occidental, para así llevar a cabo una interpretación que dé cuenta de los elementos propios y exclusivos de la producción material precolombina andina.

II. Estudio de colecciones

Una segunda herramienta metodológica será el análisis de producciones materiales precolombinas andinas específicas que reflejen de manera evidente las características analizadas. Esto se hará de varias maneras.

Primero, este análisis se llevará a cabo por medio de la observación directa de objetos en las colecciones del Museo Chileno de Arte Precolombino. Además, se revisará su ficha museológica de registro y la bibliografía asociada adjunta a la ficha.

Segundo, se estudiarán casos de producciones materiales existentes en colecciones públicas de otros museos tanto nacionales como internacionales, por medio de fotografías y fichas museológicas en catálogos en línea, por ejemplo, mediante la revisión de objetos en el

sistema de registro SURDOC¹⁵ de los museos del Servicio Nacional del Patrimonio Cultural¹⁶. Otros catálogos en línea a ser consultados son aquellos que corresponden a grandes colecciones de objetos precolombinos andinos, como es el caso del Museo Larco de Lima, Perú; del Museo Nacional de Etnografía y Folklore (MUSEF) de La Paz y Sucre, en Bolivia; del Metropolitan Museum of Art de Nueva York (MET); y del Museo de las Américas en Madrid.

Tercero, al examinar producciones materiales culturales inmuebles, como el arte rupestre o ciertos elementos arquitectónicos o monumentales, se realizará la observación y análisis de éstos por medio de fotografías publicadas en estudios arqueológicos y catálogos de exposiciones, ya sea en formato digital o impreso.

III. Revisión bibliográfica de teoría e historia del arte

Una tercera herramienta metodológica será la revisión bibliográfica de literatura investigativa relacionada a la historia y teoría del arte.

- a) Revisión de libros y artículos de historia del arte que traten sobre el desarrollo del concepto “arte” como proceso histórico (Dean, 2006; Shiner, 2001; Kwon, 2002).
- b) Revisión de libros y artículos de teoría del arte aplicada a estudios de cultura material andina (Dean, 2006; Bray, 2009; Cavalcanti-Schiel, 2017).
- c) Revisión de libros y artículos de teoría del arte desarrollada por investigadores latinoamericanos, que se centren en la producción artística latinoamericana, y que aporten con una visión local (Escobar, 2008; Paz, 1988; Oyarzún, 2003).

En el primer capítulo del presente estudio, se llevará a cabo un análisis cualitativo descriptivo del material bibliográfico recopilado, desarrollando el tema del subcapítulo en cuestión, que corresponderá a alguna característica de la sociedad y cosmovisión andina. Esto

¹⁵ SURDOC: “El Programa SURDOC es una herramienta informática, normalizada para la administración y manejo de las colecciones de los museos. Creada, desarrollada y aplicada por el Centro de Documentación de Bienes Patrimoniales para los museos del Servicio Nacional del Patrimonio Cultural y otros museos públicos o privados que lo requieran. El programa fue desarrollado en Chile entre los años 1997 y 2000 y consistió en el diseño y creación un sistema de base de datos de estructura flexible y de uso exclusivo de cada institución. A partir del 2003 el programa fue migrado a Internet lo que permitió la intercomunicación entre los museos y su posicionamiento a nivel internacional.” En: <https://www.surdoc.cl/quienes-somos>

¹⁶ Ex-DIBAM (Dirección de Bibliotecas, Archivos y Museos, del Ministerio de las Culturas, las Artes y el Patrimonio).

se hará por medio de análisis de relatos etnográficos, referencias etnográficas y/o estudios arqueológicos.

En el segundo capítulo, se realizará una descripción de las características de la producción material precolombina andina, derivadas del estudio previo de las características de la sociedad y cosmovisión andina presentadas en el capítulo anterior. Cada subcapítulo del segundo capítulo corresponderá a una característica de la producción material. Para ejemplificar, siguiendo la descripción de la característica en cuestión, se analizará cómo ésta se manifiesta en una producción material precolombina andina particular, por medio de la observación y descripción de esta producción, ya sea partiendo del objeto físico o de fotografía. Se incorporarán imágenes para la mejor comprensión del lector.

5. CAPITULO I: LA CULTURA PRECOLOMBINA ANDINA

En este capítulo, estudiaremos y discutiremos tres aspectos fundamentales de la organización y del modelo de vida en la América precolombina andina. He sintetizado estos tres aspectos como: *La ritualidad de lo cotidiano*, *Los pisos ecológicos y el archipiélago vertical*, y *El pastoreo y caravaneo de llamas*. Como establecimos en la metodología de esta tesis, para lograr aproximarnos a la visión precolombina andina se trabajará con etnografías actuales, así como con crónicas y documentos coloniales. Es por esto que, en *La ritualidad de lo cotidiano*, exploraremos algunos relatos etnográficos que dan cuenta de cómo la vida cotidiana es inseparable de una concepción y de un ordenamiento ritual de la realidad. En una segunda instancia, revisaremos, a través de la teoría de *los pisos ecológicos y el archipiélago vertical* del etnógrafo e historiador John Murra y junto con ejemplos etnográficos, cómo se organizó- y se organiza hasta hoy- el territorio andino. Esto nos permitirá entender cómo las condiciones geográficas modelaron el patrón de asentamiento y la interacción social. Y finalmente, veremos cómo la domesticación del camélido definió aspectos de la vida relacionados a las materias primas disponibles, no solo por ser una fuente de alimento y proveer otros materiales para la fabricación de artefactos, como la lana y los huesos, y el guano como combustible, sino que también por posibilitar la articulación de circuitos caravaneros que vincularon todo el territorio andino. Al comprender estos aspectos podremos luego entender mejor el marco de pensamiento y la cosmovisión bajo la cual fueron generados los objetos de la cultura material precolombina andina.

5.1 LA RITUALIDAD DE LO COTIDIANO

Uno de los aspectos que primero resalta al leer crónicas y testimonios etnográficos, es lo profundamente ligados que se encuentran los aspectos rituales y los cotidianos, a tal punto que podríamos establecer que no existe separación entre estas dos instancias. Podríamos incluso sugerir que separar el ordenamiento de la vida entre lo ritual (o religioso) y lo cotidiano (o lo mundano) es una extrapolación de una forma occidental de percibir la

realidad que no aplica para la sociedad andina. Para nuestros estándares occidentales, lo cierto es que lo cotidiano en el mundo andino está altamente ritualizado. Es por esta razón que al estudiar la cultura material andina debemos analizar los objetos como agentes dentro de esta dinámica; debemos estudiarlos teniendo en cuenta que son objetos cuya función primordial es utilitaria pues es *ritual*. Por tanto, sirven a un fin *dentro y para* un ordenamiento social.

Para intentar *ver a través* de una mirada cultural andina, primero revisaremos una etnografía contemporánea, pues es la aproximación más cercana a nosotros, tanto temporal como cultural, que podemos tener del mundo andino. La arqueóloga Cecilia Uribe Echeverría (2014) recoge el relato de las vidas de cuatro ancianos atacameños. Uno de ellos es don Cecilio González González. Numerosos pasajes del relato de don Cecilio llaman la atención, desde cómo aprendió su oficio, pasando por formas de interpretar hechos cotidianos, hasta la misma forma en que codifica el paisaje andino.

Don Cecilio González fue un médico y *yatiri*¹⁷ atacameño que nació en el *ayllu* de Beter en el año 1934 y pasó sus últimos años de vida “junto a su familia (...) [en un] apartado oasis del Salar de Atacama.” (Uribe, 2014, p. 30). Se “encontró con San Santiago”¹⁸- es decir, fue alcanzado por un rayo- en una jornada de caza a los nueve años y recibió el “don”. Don Cecilio sólo asumió este don y empezó a ejercer sus habilidades como médico y *yatiri* a los veintiocho años. Don Cecilio tenía ochenta años cuando fue entrevistado (p. 29-30).

Reproduciremos aquí un pasaje extenso, pero que considero necesario incluir, pues es el relato del momento en que don Cecilio es golpeado por el rayo y luego socorrido, por lo que esta cita nos da luces no solo de cómo el narrador vivió el hecho, sino también cómo el grupo de atacameños con el que viajaba interpretó el acontecimiento. De niño, acompañando a un grupo de hombres en un viaje de caza de chinchillas y vicuñas a una localidad llamada Chajnantur¹⁹, don Cecilio se fue quedando atrás del grupo y un rayo lo

¹⁷ Nota al pie de página en el texto original: *Yatiri*: brujo y curandero andino

¹⁸ San Santiago es el santo patrono de los alfareros en los pueblos atacameños de Río Grande y Toconce.

¹⁹ El llano de *Chajnantur* o *Chajnantor* es un lugar sagrado para los atacameños, que se encuentra a 5000 msnm. Literalmente significa “lugar de partida”. Hoy se encuentran los telescopios ALMA (Atacama Large Millimeter/submillimeter Array) y APEX (Atacama Pathfinder Experiment). <https://www.eso.org/>

alcanzó desde una tormenta en los cerros próximos. Sobre el momento en que lo encuentra su tío Francisco Sosa, quien era uno de los miembros del grupo, don Cecilio cuenta:

De repente se dio vuelta y vio que los montes²⁰, las pajas estaban molidas como si algo hubiera caído arrastrado. Fue a mirar y ahí me encontró botado. (...) “¿Qué te pasó, hijo?” me preguntó. “No sé, algo reventó a mi lado y me duele mucho la cabeza,” le respondí. “¡Ah, San Santiago te ha golpeado! Mira, allá está lloviendo y desde allá te golpeó. (...) Llegamos ahí donde alojábamos y me dejó como a cinco metros. Se acercaron todos al patrón pa’ ver qué había pasado y él les dijo: “A éste, mi muchacho, lo golpeó San Santiago y es por algo. Ahora, durante nueve días, no tiene que hacer fuego, no tiene que comer sal, no tiene que hacer ninguna cosa. No sé si será brujo, si será adivino, mañoso²¹ o criminal, ¡vaya a saber uno! Pero lo seguro es que viene con una profesión. Después se me acercó y me dijo: “Mira, el primer golpe te mató y te desparramó todo. El segundo golpe te juntó y el tercero te levantó. Son tres rayos bien famosos: el primero mata y desparrama; el segundo junta y el tercero levanta y uno nace de nuevo. Eso fue lo que te pasó.” (p. 40-41).

De la reacción de Francisco Sosa, podemos dilucidar varias creencias atacameñas sobre el rayo. Primero, podemos afirmar que el encuentro entre el rayo y un ser humano es algo que, aunque no es un acontecimiento corriente, sí es un acontecimiento conocido y registrado en su cultura; un hecho al que, además, se le otorga un significado especial. Percibimos, por lo que expresa el tío, que en la cultura atacameña existe la creencia de que el rayo es un ente transformador. La persona alcanzada por el rayo adquiere inmediatamente ciertas cualidades, que no se manifiestan instantáneamente, sino que crecen y se desarrollan, pero lo cierto es que la personalidad de ese ser humano se modifica sustancialmente. Más aún, vemos que se reconoce al rayo como a una deidad, San Santiago. Por lo tanto, es la interacción entre la deidad en forma de rayo que convierte al ser humano *en otra cosa*, otorgándole nuevos atributos. En este caso en particular, el muchacho pasará a desarrollar la *forma* de *yatiri*. Nos encontramos aquí con lo que el antropólogo Viveiros de Castro llamaría “perspectivismo multinaturalista”, teoría que fue presentada previamente en el marco teórico. En esta narración etnográfica, se nos hace patente cómo una entidad puede adquirir diferentes formas, o bien, manifestarse de distintas formas según el cuerpo que habite; sea el cuerpo de un fenómeno meteorológico como el rayo, o un cuerpo animal, como el ser humano.

En el testimonio de don Cecilio también encontramos pasajes que hablan sobre otras entidades. En los pasajes a continuación, nos habla de los cerros.

²⁰ Montes: hierbas

²¹ Nota al pie de página en el texto original: mañoso: ladrón

Así son los *yatires* ¡Sabinos! ¡Juertes! ¡Corajes! ¡Son *yungas*²²! En Yungas está la madre de los *yatires*, es un cerro y ese cerro *yatiri* recorre todo el mundo. (p. 66)

En esta corta afirmación de don Cecilio, se nos asegura que los *yatires* vienen de una madre; nacen de esta entidad después de ser matados y levantados por el rayo. Esta madre es un cerro quien es a la vez un brujo. La tríada *yatiri- humano- cerro* (y podríamos sumar la dupla *rayo-San Santiago*), pueden ser una misma entidad que adquiere distintas formas. Además, de esta cita se desprende que los cerros son personas respetadas y dignas de admiración; es decir, actúan como referentes morales. Ciertamente, los cerros *no simbolizan* (como podríamos comúnmente afirmar) fuerza, sabiduría ni valentía, sino que son, efectivamente, entes fuertes, sabios y valientes.

Son famosos los mitos nortinos sobre de los cerros que rodean los *ayllus* y pueblos de Atacama que dan cuenta de las personalidades de éstos y sus relaciones sociales. Sobre los cerros cercanos a San Pedro, don Cecilio relata una leyenda que citaremos aquí íntegramente, pues, además de ser una narración atrayente, nos ayuda a comprender varios personajes que habitan el imaginario colectivo y cotidiano atacameño:

El Quimal tiene su historia, todos los cerros la tienen. Cuentan que hace mucho tiempo, aquel cerro era una hembra muy bonita y ricachona, ¡tenía mucho oro! Y estaba casada con el Juriques²³. Un día decidió escapar porque el Licancabur estaba enamorado de ella y no la dejaba tranquila así es que ella quería llegar hasta el mar y perderse en las aguas del océano. No se sabe bien de adonde venían ellos, pienso que del Yunga, o tal vez de más lejos... El Toconao y el Sococha la acompañaron en su viaje y su esposo, el Juriques, se vino tras ella. Cuando el Licancabur se enteró que el Quimal se había arrancado, salió también persiguiéndola. Llegando acá el Licancabur alcanzó al Juriques y se pusieron a pelear. El Quimal, que iba más adelante, se dio cuenta que estaban peleando, pesó su jonda²⁴, le puso una piedra y se la lanzó al Licancabur. Pero tuvo mala suerte porque en vez de llegarle al Licancabur la piedra mató al Juriques y le voló la cabeza. El jondazo fue tan fuerte que la cabeza del Juriques fue a dar a una pampa del lado de Bolivia, allá está todavía y se puede ver. (p. 45)

Primero que todo, como ya se intuía de la cita anterior, en esta leyenda se evidencia que en la historia atacameña (o lo que podríamos llamar “mitología”), los cerros son personas

²² Según otra nota al pie en el texto original: Personas oriundas de la región de Yungas en Bolivia; los yungas son conocidos como connotados médicos (pg. 42).

²³ Nota al pie de página en el texto original: Volcán situado inmediatamente al sureste del Licancabur (p. 45)

²⁴ Nota al pie de página en el texto original: honda (p. 45)

y no solo formaciones geológicas. La ubicación en el territorio, así como ciertos rasgos morfológicos de los cerros, tienen su explicación en un momento histórico en la cosmovisión andina, en que los cerros eran antropomorfos. Esto se refuerza en el siguiente pasaje, en el que don Cecilio describe el aspecto físico del Licancabur: “También he visto al Licancabur cuando recién sale el sol; ahí está, bien pintado, con su camisa amarilla y su terno verde con pintas azules. Cuando vivíamos pa’ arriba²⁵ (*sic*) solía verle de madrugada...” (pp. 45-46). En esta cita vemos que los cerros no solo fueron antropomorfos en un pasado distante, sino que aún hoy adquieren esta forma. Resulta muy interesante de estos pasajes el hecho de que nos permiten aproximarnos a cómo un atacameño es capaz de, literalmente, *ver, percibir y codificar* el entorno geográfico de una forma radicalmente distinta a la que un occidental contemporáneo lo haría.

Así como los cerros son personas, las personas también pueden tomar la forma de otros seres vivos, como, en este caso, insectos. En su testimonio, don Cecilio relata un episodio sobre una mosca que lo visitó una noche:

Todos nosotros sabemos que la naturaleza anuncia; que el espíritu de los *chaviris*²⁶ está vivo; que las almas se presentan y a veces incluso nos molestan, se burlan de uno. Una vez, a mí se me presentó una mosca. Era una mosquita bien chiquitita. Ya era de noche y me acosté a dormir cuando la mosquita empezó a sonar en mi oído. ¡Pucha que molestaba, no me dejaba tranquilo! Se metía en la almohada, entremedio de las tapas y por más que sacudía todo, que cambiaba la almohada, ¡seguía molestando! Lo que pasó esa vez fue que, mucho tiempo atrás, yo había tenido una querida y ella había muerto, pero yo no lo sabía. Y esa querida mía se presentó así, como una mosquita, pa’ avisarme de su muerte... (p. 80).

En este pasaje, surge un tema sumamente interesante: para los atacameños (“todos nosotros sabemos”) *los muertos no están muertos*, en la forma en que en nuestra cultura lo consideraríamos. La vida y la muerte existen paralelamente; son estados. Los *chaviris* existen en este mundo presente, tanto como existen en otro pasado, al igual que los *malkus* existen en un tiempo pasado en forma humana – tiempo pasado que puede también ser presente, como vimos en la descripción de don Cecilio del Licancabur. En definitiva, todo *ser* puede

²⁵ Nota al pie de página en el texto original: don Cecilio y su familia vivieron el 2010 a los pies del volcán Licancabur. (pg. 46).

²⁶ Chaviri: “Antiguo”, “abuelo”, persona que vivió hace mucho tiempo.

existir en más de un estado, puede manifestarse en distintas materialidades, y lo que resulta muy interesante, puede manifestarse en distintos tiempos paralelos.

Esta capacidad que tiene un ente de manifestarse en distintos cuerpos físicos lo vemos reflejado incluso en la estructura de la lengua aymara. En esta lengua, un verbo se conjuga distinto dependiendo del estado del ser. Manuel Mamani (2017) detalla un ejemplo sobre los usos verbales según la cualidad del sujeto:

De acuerdo a los estudios de la doctora Hardman (1972, 1978), en el aymara, uno de los principales postulados lingüísticos es que distingue dos categorías: lo humano y no humano. Agregamos, por nuestra parte, una tercera categoría, que es *objeto*. Entonces, podemos distinguir tres categorías para el verbo llevar:

- a) Humano: irpañã
- b) No humano: jirkhaña
- c) Objetos: apaña

Oraciones:

Humano: khã utara, jisk'a kullakam irpama.
(Lleve a su hermanita a esa pieza)

No humano: khã qulluru, uka qawra jik'ama.
(Lleve esa llama al cerro)

Objetos: khã Kisinaru, aka phuku apama
(Lleve esta olla a la cocina)"

(p. 77)

Podríamos afirmar, según las características enunciadas sobre la lengua aymara, y puntualmente a través de este ejemplo, que un ente realiza una actividad de forma distinta según su materialización. Asimismo, *se trata o se actúa frente a un ente de forma distinta según su materialización*. Una vez más, dado que en el habla aymara se reconoce una condición distinta para cada materialidad, esto da pie para afirmar que, efectivamente, la teoría del perspectivismo multinaturalista puede ser aplicada a la investigación sobre cultura material (como lo hecho ya Dean (2006) y Bray (2009)), ya que un mismo ente puede manifestarse en distintas materialidades. Es decir, las materialidades son intercambiables, y esta es una característica fundamental para tomar en cuenta en el estudio de la producción material cultural andina.

Siguiendo con la idea de que *los muertos no están muertos*, la antropóloga Olivia Harris trata el tema en una etnografía de la etnia laymi²⁷ en Bolivia (1983) a partir de narraciones sobre las festividades de los ciclos agrícolas. Harris explica que actualmente en el territorio andino el ciclo anual se divide en dos: la temporada seca y la lluviosa. Las celebraciones de Todos los Santos y Día de los Muertos marcan el inicio de la temporada de lluvia, que es el tiempo en el cual se siembra y crecen los cultivos. Durante este tiempo, la actividad social se restringe al cuidado de las chacras y a otras labores productivas, como el tejido. Es también durante este tiempo lluvioso que las almas merodean el mundo de los vivos, encarnando, entre otras formas, como luciérnagas (p. 144). En estos meses de siembra, los jóvenes tocan *wayñus*, que son melodías para *pinkillus* (flautas de madera) utilizadas para atraer las lluvias (p. 142). Según esta descripción de los tiempos de siembra de los laymi, podemos afirmar que las acciones cotidianas están estrictamente ritualizadas y se encuentran en función de un orden social. Incluso acciones cotidianas como tocar música y el uso de determinados instrumentos es restrictivo y específico a los tiempos de trabajo agrícola y al orden cósmico (temporada de lluvias).

La temporada lluviosa se cierra con el carnaval. Harris describe esta fiesta celebrada por los laymi (y en general, por todo el mundo aymara) durante febrero y marzo como la más importante del año. Marca, además, el Año Nuevo en el altiplano. En lengua aymara, se conoce como *Anata*, y significa literalmente “el tiempo de jugar”, aunque también se conoce como “la fiesta de los demonios”, ya que, al décimo día, el carnaval concluye con la expulsión de los diablos. Éstos son personificados por hombres y mujeres vestidos con cueros de cabras u ovejas negras y adornados con flores silvestres y plantas de los cultivos. En una serie de bailes, los demonios son empujados hacia un terreno a las afueras del poblado, donde son despojados de los cueros, que a su vez son despedazados (p. 143). Harris añade: “En un final dramático, los jóvenes amontonan sus flautas que han cantado durante toda la estación de lluvia; toman sus charangos e irrumpen en una música radicalmente distinta (*kirki*) con la cual todos bailan con un abandono rara vez visto en otra ocasión” (Harris, 1983, p. 143).

Una vez más, vemos aquí como la vida cotidiana tiene un profundo sentido espiritual y un orden ritual. Los instrumentos y la música (charango y *kirki*) se encuentran supeditados

²⁷ Etnia perteneciente al pueblo aymara

al orden social y cósmico, sirviendo específicamente para terminar con las lluvias y ahuyentar a los espíritus que merodean durante la estación húmeda. Al igual que el instrumento y la música, las danzas y los atuendos del carnaval tienen un fin útil dentro de este orden ritual. Dentro de este orden, el comienzo de la estación seca pone fin al recogimiento y da paso a otras actividades sociales, y se permiten nuevamente fiestas y ceremonias como el matrimonio.

En el mundo precolombino andino también encontramos ciertas prácticas que dan cuenta de la relación entre las estaciones de lluvia y cultivo con la muerte. Gracias a vestigios arqueológicos conocemos, por ejemplo, los ritos agrícolas nasca. Los nasca, como vimos anteriormente en la sección sobre la delimitación de la cultura precolombina andina (ver marco teórico), habitaron la costa desértica del sur del Perú entre los años 100 a.C. y 700 d.C. En este territorio de escasa agua dulce, las



Ilustración 13. Botella de cerámica nasca. Cabeza-trofeo. Colección: Museo Chileno de Arte Precolombino.

lluvias permitían la subsistencia de los cultivos y por lo tanto las lluvias marcaban el comienzo del ciclo agrícola. Para asegurar abundancia de lluvia y el aumento de los caudales de agua dulce, los nasca mantenían la práctica de las cabezas trofeo (Cornejo et al, 1996). Esta práctica consistía en sacrificar a un prisionero para cortar su cabeza, la cual se convertiría en un objeto ritual. Según investigaciones realizadas por medio de pruebas de laboratorio (isótopos de estroncio), los prisioneros serían habitantes de poblaciones locales nasca y no rehenes de guerra de otros grupos étnicos (Conlee y Noriega, 2014). Al prisionero se le cortaba la cabeza, que luego sería preparada extirpando el cerebro, lengua, ojos y demás tejidos blandos por la apertura craneal del *foramen magnum*. Estas partes blandas serían luego reemplazadas por motas y tejidos de algodón para mantener los volúmenes de mejillas

y ojos. En la frente, habitualmente se realizaría una perforación por donde pasaría una cuerda anudada en el extremo situado dentro del cráneo, para poder transportar la cabeza. (De la Torre, 2013). Finalmente, los labios serían cerrados con dos espinas de cactus; se cree que esto permitía conservar la fuerza vital del humano dentro del cráneo y así lograr el control sobre esta fuerza vital. La cabeza era luego enterrada, individualmente o en grupos de cabezas, y se han encontrado tanto en recintos residenciales, como en espacios funerarios en forma de ofrendas (De la Torre, 2013, p. 65).

Estas cabezas trofeo se encuentran además representadas comúnmente en objetos textiles y cerámicos nasca. Conlee y Noriega (2014) explican:

La iconografía sobre los textiles y la cerámica Nasca comúnmente contiene imágenes de cabezas trofeo y son a menudo asociadas a la fertilidad agrícola y motivos como imágenes de plantas y semillas (Carmichael 1994; DeLeonardis 2000; Proulx 1989, 2001; Roark 1965; Sawyer 1966). A veces, las plantas o los árboles se representan en crecimiento o brotan de la propia cabeza. La conexión entre las cabezas, las plantas, y el crecimiento indican rituales (...) vinculados a la fertilidad y la regeneración (p. 50).

Podríamos decir, entonces, que hay una conexión semiótica entre las cabeza trofeo y las semillas. La cabeza trofeo enterrada como ofrenda estaría funcionando como una semilla que propicia y asegura la reproducción de las plantas, al mismo tiempo que estaría perpetuando el ciclo agrícola. Resulta además muy significativo que el agente sacrificador asociado a las cabezas trofeo tanto en iconografía encontrada en cerámica como en textiles,



Ilustración 14. Textil paracas con plantas brotando de cabezas cortadas. Colección: Museo Chileno de Arte Precolombino.



Ilustración 15. Botella de cerámica nasca, Orca Sacrificadora. Colección: Museo Chileno de Arte Precolombino.

sea una orca. Ésta ha sido comprendida como un ser mitológico de la cosmovisión nasca y se le ha llamado la “Orca Sacrificadora” (Cornejo et al, 1996). Es sumamente interesante que un ser acuático esté a cargo del sacrificio humano para la reactivación del ciclo agrícola: percibimos aquí una estrecha relación entre entes que parecen estar vinculados por un flujo vital, al que sólo se accede a través de la muerte, y es precisamente la muerte lo que permite la regeneración agrícola. Es la muerte lo que define, al igual que para los laymi, la temporada agrícola. Pareciera ser que, tanto para los nasca como para los laymi, la relación entre la vida y la muerte se recuerda constantemente en la alternancia del día (tiempo de los vivos) y de la noche (tiempo de los muertos); en la alternancia del verano (tiempo de los vivos) y del invierno (tiempo de los muertos) (Harris, 1983). En otras palabras, es precisamente la alternancia de estos ciclos lo que permite, de alguna forma, la sobrevivencia de la cultura nasca en el desierto; es esta alternancia que determina también el paso del tiempo.

Precisamente, uno de los conceptos más famosos del mundo andino es la *pachamama*. Comúnmente traducido como “madre tierra”, este concepto engloba ideas mucho más complejas que el nombre de una deidad. *Pachamama* tiene que ver con la

concepción del tiempo y el espacio: *pacha* es tiempo y espacio; *mama*, o madre, aquello que nutre o da vida. Por esto, *pachamama* se relaciona con el tiempo y espacio que se habita y que da vida, con todas sus normas, leyes y condiciones.

Para mantener las condiciones de vida, o para perpetuar la *pachamama*, hay ciertas formas que deben ser observadas y cuidadas; como quedaba reflejado en la etnografía de Harris, entre otras cosas, ciertas fiestas, músicas, y trabajos. Cuando cambios violentos suceden (por ejemplo, la colonización española del mundo andino), la *pachamama* muere, para volver a nacer *en otra forma* (quizás, como vimos con el testimonio de don Cecilio, podríamos decir que vuelve a nacer en otra materialidad o manifestación física). Estos cambios violentos se conocen como *pachakuti*, y literalmente significan *vuelta de mundo*. Se entiende, entonces, que existen varios *pacha* (manifestaciones del tiempo), que pueden coexistir, o incluso existir paralelamente. Los *pacha* son variados. Uno de ellos es el *ukhupacha*, el “mundo de adentro”, también entendido como inframundo. Éste es un *pacha* físico que da cuenta de una dimensión donde puede habitar un alma. Otro *pacha* es el *purumpacha*, el cual se refiere a un nuevo orden cósmico y social que surge después de un mundo oscuro y húmedo; por lo tanto, este *pacha* guarda relación con un tiempo pretérito y primordial que ayuda a explicar el devenir del mundo. Y *kaipacha*, interpretado por algunos investigadores como el tiempo colonial, tiene relación con el mundo de la superficie de la tierra, donde habitan todo tipo de seres, donde ocurre tanto el mundo presente como el futuro inmediato (Martínez *et al*, 2018).²⁸ Existen muchos otros *pachas*, como los que sirven para ordenar la vida cotidiana en el altiplano, como las estaciones: *thayapacha* o estación seca, y *jallupacha*, estación de lluvias (Mamani, 2017, p. 46), sobre las que habla Olivia Harris (1983) con respecto a los laymi.

Por lo tanto, el tiempo es codificado y percibido por los andinos de una forma radicalmente distinta a la forma que adquiere en nuestra cultura. Como ya vimos, los tiempos son múltiples. Y no son solamente paralelos, sino que pueden coexistir, sobreponerse y

²⁸ Una exposición sobre el tema fue realizada por el equipo de investigación conformado por Paula Martínez S., José Luis Martínez C., Carla Díaz D. y Carolina Odone C. en el Museo Chileno de Arte Precolombino, entre los meses de diciembre de 2018 y mayo de 2019, en el marco del proyecto FONDECYT 1130431, CONICYT. La exposición se basaba en relatos de *pachakuti* en los *keru* coloniales, apoyados por objetos arqueológicos y etnográficos.

yuxtaponerse. El tiempo, además, no es solamente relativo a los vivos ni existe exclusivamente para y por los vivos. Más bien, el tiempo está relacionado con los ciclos de la vida y de la muerte de una forma explícita, asignando ciertos momentos a aquello “vivo” y otros momentos a aquello “muerto”.

Si lo cotidiano está regido principalmente por nociones de tiempo y espacio (*dónde estoy, cuándo hago qué*), y el tiempo y el espacio son percibidos de formas radicalmente distintas en el mundo andino, entonces suponer que la cultura andina es altamente ritualizada, (como generalmente se acepta), no da cuenta del sentido de los actos cotidianos ni de las coordenadas básicas del ordenamiento del universo andino. Más bien, es necesario aceptar que los seres, las actividades y los objetos se comportan de formas que no nos son comunes ni habituales en un universo donde ni el espacio ni el tiempo son similares a los nuestros.

Por lo tanto, al leer desde esta lógica andina afirmaciones como la siguiente de doña Simona Puca (Uribe, 2014), seremos capaces de comprender mejor su sentido:

Quando caminaba por los gentilares²⁹ siempre llevaba mi coca o mi aloja pa' convidarles; es que, a veces, pasando por ahí uno pisa esa tierra y la tierra agarra, igual los gentiles. Las cosas que eran de los gentiles no se pueden sacar así nomás, hay que echar hojitas, aloja, ulpo a la tierra. Yo le tengo respeto a los gentiles porque pueden hacerle enfermar a uno. (Uribe, 2014, p. 177).

En otras palabras: los gentiles (o los antepasados) no están muertos, sino que habitan un territorio yuxtapuesto, aunque perteneciente a otro tiempo. Para que los gentiles perdonen la intromisión del caminante – ya que éste está interrumpiendo sus labores e irrumpiendo en sus viviendas -, se les debe ofrecer disculpas por medio de ciertos objetos, o en este caso, comidas. Es decir, podríamos afirmar que estos actos que nos parecen “rituales” son más bien “buenos modales”, o códigos sociales de una sociedad que no se compone solamente de seres de forma antropomorfa (aunque no por eso menos humanos).

Aquí entramos en otra idea fundamental del pensamiento andino. Éste es el concepto de *ayni* en aymara, o de reciprocidad. Como ya hemos visto extensamente, en el mundo andino todo tiene un alma (*camay*) o una vida (*kawsai*) (De la Torre y Sandoval, 2004). La vida, por lo tanto, se entiende como manifestaciones muy diversas, ya que cada ente tiene distintas características. Humanos, ríos, quebradas, llamas, cerros, deidades, estrellas,

²⁹ Gentilar: lugar donde habitan los gentiles (antiguos), como cementerios o ruinas.

plantas, incluso objetos, contribuyen con sus características específicas al funcionamiento de una sociedad que va mucho más allá de los límites humanos. Así, no se conciben jerarquías entre los distintos entes, sino relaciones de colaboración y de reciprocidad. Estos actos de correspondencia aseguran el equilibrio y la armonía del cosmos. En una sociedad donde participan todo tipo de entes y donde no hay jerarquías debido a esta enorme diversidad y heterogeneidad, cada ente es valorado, respetado y cuidado.

Es necesario entender las festividades, celebraciones y actos cotidianos andinos bajo esta lógica de reciprocidad entre seres diversos. En este sentido, participar de una celebración como el carnaval, un matrimonio, un funeral u otra actividad grupal, como la construcción de una casa o la limpieza de canales de regadío, no es ni una opción ni una invitación, sino que una responsabilidad que asegura el bienestar de toda la comunidad. Sobre el principio de reciprocidad observado en comunidades andinas ecuatorianas, De la Torre y Sandoval (2004) afirman:

(...) lo indígena no es un mundo de expectativas sino de vivencias y con esta dinámica los *ayllus* viven en un ámbito de convivencia e interacción, tanto entre los seres humanos que los forman, como con los demás seres animados e inanimados y los espíritus que habitan en la Pachamama. (p. 26).

Un aspecto histórico muy importante que no podemos dejar fuera de este análisis sobre lo ritual y lo cotidiano en el mundo andino, es el proceso de colonización española que trajo consigo la imposición de la fe católica sobre estos pueblos, ejerciendo procesos de evangelización unidos a duras prácticas de extirpación de idolatrías. Este hecho histórico es importante porque sin duda marcó un antes y un después en las prácticas rituales andinas; de la antigua fe andina, hay ciertos elementos notables que perduraron. Sin embargo, mucha cultura material, sobre todo lo que los españoles consideraban “ídolos”, fueron quemados y desaparecieron. Por otro lado, se produjo un sincretismo cultural, ya que los andinos adoptaron santos y festividades católicas, incluso muchas veces tomándolos como disfraces y fachadas para sus propias deidades y celebraciones.

La arqueóloga Victoria Castro realizó un extenso trabajo sobre este proceso. Sobre la cosmovisión andina, ella afirma que ésta estuvo determinada en gran parte por la influencia del gobierno Tiwanaku (Castro, 1997, p. 2). Esto es observable en la masificación en toda la

región andina durante este período del uso de los llamados complejos alucinógenos, consistentes de cajitas para guardar tabaco y cebil, tabletas, cucharitas y tubos inhalatorios contenidos en pequeñas bolsas, conjuntos que probablemente estaban ligados a rituales específicos (Angelo y Capriles, 2004). También se observa en la circulación de iconografía durante este período relacionada con la deidad del Señor de los Báculos; personaje muy importante en los ritos tiwanacotas, que tiene su origen en Chavín y se encuentra hasta entrado el periodo incaico (López y Aguayo, 2005; Berenguer et al, 1988).

Ochocientos años más tarde, el Inca aceptó los cultos locales de los pueblos adheridos al Tawantinsuyu a la vez que institucionalizó algunas celebraciones relacionadas a la simbología imperial, como el culto al sol, y ambas prácticas sirvieron para unificar ideológicamente los territorios. Como dice Castro, “los españoles pudieron inicialmente observar los ceremoniales incaicos. En abril de 1535 vieron ante sus ojos cómo durante ocho días se celebró la gran fiesta anual del sol, presidida por el inca Paullu y en donde de acuerdo a la costumbre, se exhibieron las momias de los reyes” (Castro, 1997, p. 2).

Según el cronista cusqueño Guamán Poma de Ayala (1980 [1615]), el mes de abril se llamaba Inca Raymi Quillqa, ya que se llevaba a cabo la celebración del Inca Raymi:

En este mes ofrecían unos carneros pintados a las dichas huacas ídolos dioses comunes que había en todo el reino y con ello tenían muchas ceremonias y el dicho Inga tenía muy grande fiesta; convidaba a los grandes señores y principales, y a los demás mandones y a los indios pobres y comían y cantaban y danzaban en la plaza pública (...) Este mes está la comida madura, y así comen y beben y se hartan la gente del reino a costa del Inga. Y este mes las aves del ciclo y los ratones tienen que comer (...) regocijos tiene todo el reino en este mes de abril (...) con ello tienen gran fiesta entre ellos, y se convidan unos con otros, así como rico como pobre. (Guamán Poma de Ayala, 1980 [1615], p. 171 [p. 243 [245]]).

De esta cita entendemos que esta masiva ceremonia, que se extendía por todo el territorio incaico en abril, era una fiesta a la abundancia y a la cosecha. Guamán Poma hace notar que incluso los animales tienen abundancia de comida. Por las fechas, el Inca Raymi coincide con Semana Santa. Podríamos sugerir, sin embargo, que esta fiesta del Inca Raymi se habría desplazado un par de semanas y sería hoy la fiesta de carnaval, pues sucede inmediatamente antes que las celebraciones de Semana Santa. Carnaval e Inca Raymi coinciden en el motivo de la celebración, que es la cosecha, e incluso la forma misma de celebrar, con grandes danzas, comidas y excesos.



Ilustración 16. Festividad de Inca Raimy. Dibujo de Felipe Guamán Poma de Ayala. En: *Nueva crónica y buen gobierno*, 1615.

quemadas, prisión y castigos (p. 31). Ya en el siglo XVII, con el movimiento de la Contrarreforma en Europa, se impuso fuertemente la cultura oficial cristiana, tanto para indígenas como para europeos (p. 30).

Durante estos siglos de la colonia, y en paralelo con el proceso de extirpación de idolatrías, ocurrió un sincretismo cultural. Por ejemplo, Illapa, el señor del rayo y de la lluvia, se convirtió en San Santiago (Castro, 1994, 31). La celebración de Corpus Chisti en el

Las ceremonias masivas en los territorios andinos se realizaron hasta que tuvo lugar el Concilio de 1551, donde se establecieron medidas represivas para las celebraciones indígenas (Castro, 1997, p. 2). Durante el siglo XVI, las políticas de evangelización fueron más o menos efectivas. Por ejemplo, el rey Felipe II en 1572, mandó a los oficiales españoles a informar extensamente sobre la religión y las costumbres indígenas para llevar a cabo planes de evangelización más efectivos, ya que para entonces resultaba evidente que los procesos de extirpación de ídolos llevados a cabo hasta el momento no habían sido completamente efectivos en destruir las creencias indígenas (p. 15). El Virrey Toledo, por su parte, llevó a cabo un plan de destrucción,

Cusco³⁰ parece haber cobrado fuerza durante la colonia al asociarse a Cristo con el señor Quyllurit'i, una huaca incaica (Cortés Rojas, 2016). Las huacas (como se discutió anteriormente en el marco teórico) eran, muchas veces, lugares naturales- aunque también podían ser artefactos construidos por el ser humano-, que albergaban una divinidad o un alma poderosa. La reverencia a las huacas es una práctica muy antigua. Castro (1994) cita al doctrinero del Virreinato del Perú, fray Martín de Murúa³¹:

Había en cada provincia un templo o guaca principal, donde todos los de tal provincia iban a sacrificar y adorar, ocurriendo con sus sacrificios, y en cada pueblo principal había otro templo o guaca menor, a donde particularmente acudía el tal pueblo; y todos estos adoratorios tenían sus ministros y las cosas necesarias para sus idolatrías (...) (Murúa, [1590] 1946, pp. 288-289 en Castro, 1994, p. 182).

Otro ejemplo de sincretismo cultural, de la que también hablaba Harris (1983) en su etnografía, es la fiesta de Todos los Santos en el mes de noviembre. En tiempos incaicos esta celebración se llamó *Aya Marçay*. Encontramos una narración de estas festividades en la crónica de Guamán Poma de Ayala:

Aya quiere decir difunto, es la fiesta de los difuntos, en este mes sacan los difuntos de sus bóvedas que llaman *pucullo*, y le dan de comer y beber, y le visten de sus vestidos ricos, y le ponen plumas en la cabeza, y cantan y danzan con ellos, y le ponen unas andas y andan con ellas de casa en casa y por las calles y por la plaza, y después tornan a meterlos en sus *pucullos* dándole sus comidas y vajilla, al principal de plata y de oro, y al pobre de barro (Guamán Poma de Ayala, 1980 [1615], p. 179-180 [p. 257 [259]]).

En esta festividad incaica, muertos y vivos vuelven a coexistir en un mismo espacio. En este caso, los muertos habitan *físicamente* el mundo de los vivos, durante un tiempo que pertenece *exclusivamente* a los muertos. Vemos aquí nuevamente cómo vivos y muertos interactúan en una suerte de tiempos paralelos y específicos a cada uno.

Finalmente, otra práctica que fue definida como idolatría por los españoles es la relación que los andinos mantenían con los *mallku*, o cerros, que, como vimos anteriormente en el relato de don Cecilio González, perdura hasta el día de hoy. Castro (1994) cita a Cristóbal de Albornoz, visitador eclesiástico a partir de 1568 en el Virreinato del Perú:

Hay en la dicha costa hasta Loa, que se acaba este obispado y entra el de Chile en la dicha cordillera muchas de las dichas guacas puestas en volcanes y en cerros nevados con el dicho

³⁰ Fiesta declarada Patrimonio Cultural de Perú en 2004

³¹ Doctrinero del Virreinato desde la década de 1580 hasta 1615

servicio y orden (Cristóbal de Albornoz, 1580, citado en Duviols, 1971, p. 21, en Castro, 1994, p. 177).

Todos estos ejemplos de sincretismo cultural que encontramos tanto en crónicas coloniales como en etnografías actuales nos permiten observar una continuidad milenaria en las creencias andinas. Podemos afirmar, entonces, que, a pesar del choque cultural entre españoles y andinos y de las violentas políticas colonizadoras y evangelizadoras, la cosmovisión andina ha perdurado hasta hoy. Reiteramos, es por esta razón que se vuelve necesario pensar sobre la producción material precolombina andina desde un marco teórico que tome en cuenta esta cosmovisión, evitando extrapolar conceptos netamente de la teoría artística occidental y europea. Es absolutamente posible, como vamos comprobando, aproximarnos a la cosmovisión precolombina andina a través de crónicas coloniales y etnografías.

Resumiendo los conceptos tratados en este subcapítulo, podemos notar varios elementos culturales propios del mundo precolombino. Primero, es importante entender que el concepto de tiempo y espacio en el mundo andino funciona de una forma distinta a la nuestra. Esto, por supuesto, tiene implicancias concretas en cómo se ordena la rutina y lo cotidiano. Como vimos, el tiempo en el mundo andino existe tanto para los vivos como para los muertos; por lo tanto, los pasos entre la vida y la muerte son esencialmente distintos a los nuestros. El tiempo se separa en ciclos alternados, y dentro de cada ciclo ciertas actividades son permitidas y otras no, pues algunas actividades se asocian con lo vivo (celebraciones, matrimonios, cosecha) y otras, con la muerte (sembradío, plantación, regeneración). Por otra parte, el espacio se manifiesta en tiempos paralelos y yuxtapuestos. Asimismo, estos espacios pueden ser paralelos y yuxtapuestos dentro de un mismo tiempo. Por ende, la forma en que se concibe un objeto y la forma en cómo éste funciona dentro del mundo es diferente al comportamiento de un objeto producido por nuestra cultura y bajo nuestras normas artísticas. Esto tiene relación directa con la característica que hemos llamado “sitio específico”, concepto que resignificaremos más adelante. Y, por último, debemos tener presente que todas las cosas que habitan estos muchos espacio-tiempo existen también en variados cuerpos físicos. Es decir, toda cosa puede manifestarse en distintos cuerpos físicos según el espacio y el tiempo que se esté habitando. Este aspecto guarda estrecha relación con lo que hemos llamado “materialidades intercambiables”.

5.2 LOS PISOS ECOLÓGICOS Y EL ARCHIPIÉLAGO VERTICAL

Además del orden espacio/tiempo, podemos definir otro tipo de orden en el mundo andino. El espacio geográfico del mundo andino se organiza socioeconómicamente ocupando distintos territorios ecológicos. El etnohistoriador John Murra fue el primero en observar y definir este uso socioeconómico y político del territorio andino, durante las décadas de 1970 y 1980, por medio de etnografías e investigación de documentos históricos. Murra llamó a este ordenamiento territorial y político como “archipiélago vertical”. Hasta el día de hoy, éste es el modelo socioeconómico más utilizado y referenciado en los estudios andinos.

Como ya se estableció en la “delimitación de cultura precolombina andina” de esta tesis (ver marco teórico), el territorio de la cultura andina, según el modelo de asentamiento definido por John Murra (1974), se compone de distintos pisos ecológicos: costa desértica, valles arreicos, serrano, altiplano, altas cumbres y valles y sierras más boscosas al lado oriente de la cordillera. Cada uno de estos territorios daba las condiciones óptimas para el cultivo de ciertas plantas, la domesticación de determinados animales y la explotación de recursos marinos, minerales y vegetales. Según Murra (1974), cada etnia se esforzaba en controlar un máximo de pisos ecológicos para explotar sus recursos. Los señoríos altiplánicos, como los lupaca, “podían apoderarse simultáneamente de oasis en Ilo, Moquegua o Lluta, pero también de valladas y cicales en las yungas de La Paz, todo lo cual quedaba a muchos días de camino del núcleo de poder, de producción de la alimentación básica y del pastoreo, ubicado en las orillas del lago” (p. 94). Si bien, como en este ejemplo de los lupaca, un señorío permanecía en su centro de poder administrativo en el altiplano, también mantenía colonias establecidas en los distintos pisos ecológicos para controlar variados recursos que se transportaban, repartían y administraban por medio de las caravanas de llamas. Según afirma Murra, “este tráfico continuo formaba un archipiélago, un patrón de asentamiento típicamente andino” (p. 94).

Murra (2002) también estudió el primer tomo de la visitación de Íñigo Ortiz en 1562 a los *mitmaq* asentados en Huánuco, para entender cómo este patrón de archipiélago vertical funcionó en tiempos incaicos. Recordemos que los *mitmaq* (en quechua) o *mitmaes* (vocablo

españolizado) eran personas que trabajaban en el sistema de *mit'a* impuesto por el inca, que consistía en colonos al servicio del Tawantinsuyu, relocalizados, cuya función era trabajar para abastecer las reservas del gobierno. La hipótesis de Murra con respecto a los *mitmaq* consiste en que esta forma de trabajo impuesta por el estado fue una variación incaica del antiguo patrón de asentamiento andino (p. 86).

En el documento de Íñigo Ortiz, los *mitmaq* relatan al visitador tanto sus labores y funciones, como su proveniencia, familia y antepasados. Murra cita a Ortiz:

Vemos por lo declarado en 1549, como en 1562, que el control de los cicales se ejercía a través de representantes provenientes de pueblos y grupos étnicos serranos, “de todas las parcialidades de los chupachos”, establecidos permanentemente con sus familias en la ceja de la selva. Arriba del núcleo, en las punas de Chinchaycoya, pastaban sus rebaños; en Yanacachi excavaban la sal. Todas estas actividades, ejercidas por colonos permanentes, “ya visitados en sus mismos pueblos donde son naturales”, aseguraban a las comunidades y a los señores yacha, huamalli o chupaychu el acceso a recursos que no se daban en la zona nuclear, donde quedaba el grueso de la población y el mando político (p. 88).

Como sugería Murra, se desprende de este pasaje que el inca utilizó el antiguo sistema andino de organización familiar, social y económico que consiste en ocupar distintos territorios para conseguir distintos recursos. Es decir, el Inca aprovechó un modelo muy asentado en las sociedades para fortalecer el modelo comercial del gobierno, que finalmente privilegiaba a las altas esferas. En el tiempo del Tawantinsuyu se relocalizaron familias completas pertenecientes a distintas etnias de los territorios conquistados, y poniéndolas bajo el mando de un señorío. Así, se abastecía el núcleo de poder mayor, el Cusco y toda su élite centralizada en esa ciudad, pero también a aquellos nobles asignados como gobernantes en distintos lugares del Tawantinsuyu. Aunque relocalizados permanentemente, al parecer los *mitmaq* mantuvieron lazos de pertenencia y responsabilidades para con su tierra natal. Murra (2002) cita nuevamente a Ortiz, quien relata una visita al pueblo de Huánuco el día 6 de febrero de 1559:

La casa 181 pertenecía a otra pareja ausente: “están guardando el ganado de todo el pueblo”, unas 58 alpacas y llamas. Al inspeccionar la casa 187 nos enteramos del nombre del *kamayoq*³² arriba mencionado como residente en Chinchao, cuidando el cocal de toda la gente de Rondo”. (p. 89)

³² Kamayoq: funcionario público del Tawantinsuyu.

El patrón de asentamiento andino de ocupación de distintos pisos ecológicos perdura hasta hoy. En la etnografía de Olivia Harris (1983) revisada anteriormente, la autora relata que los laymi habitan dos zonas ecológicas diferentes: las tierras altas llamadas *suní* y los valles intermontanos llamados *likina*, cercanos al lago Titicaca. Mientras en las tierras altas se cultiva una gran variedad de tubérculos y algunos cereales, en los valles se cultiva el maíz, el zapallo y se crían cabras. (p. 137) La autora explica: “a pesar de la separación política y administrativa, los laymi han permanecido hasta ahora como una etnia integrada, mediante la circulación interna de los productos, su endogamia generalizada y su estética intrincada y distintiva en la producción textil” (p. 137).

Por otra parte, sobre la distribución territorial en el altiplano chileno, refiriéndose específicamente a los poblados aymara de Caquena, Parinacota, Guallatire y Paquiza en la región de Arica y Parinacota, Manuel Mamani (2017) sostiene que las actividades comerciales y socioculturales de estas comunidades se organizan territorialmente en tres tipos de asentamientos, cada uno a su vez localizado en un piso ecológico distinto. La *marka*, o pueblo, es el poblado de mayor tamaño y densidad. Aquí se ubican la iglesia, escuela, oficinas de gobierno y servicios. Muchas familias mantienen una casa o una habitación en el pueblo, a la que llegan para reunirse con otras familias cuando es necesario y realizar trámites. Luego, están los *ayllus* o *jach'a uta*, poblados menores circundantes al pueblo, que pueden albergar unas 30 familias nucleares, todas ellas con un lazo de parentesco o ancestro común. Y, por último, cada familia nuclear posee también territorios de cultivo o pastoreo alejados, donde por lo general mantienen una pequeña cabaña, o *anta* en aymara, donde pasan algunas temporadas (Mamani, 2017, p. 66). Como afirma el autor, “la realidad socio-geocultural y económica exige a las familias aymara pasar largo tiempo fuera de su casa principal, la estancia o *jach'a uta*. (...) Por tanto, ellos viven en intervalos de dos ciclos estacionales en la estancia y en el anta, usualmente ubicados bastante alejados del *marka* (p. 67).

Asimismo, el arqueólogo Axel E. Nielsen (1998) relata el patrón de asentamiento de comunidades quechua en el altiplano boliviano del departamento de Potosí, haciendo referencia a los poblados de San Pablo, Polulos, San Antonio, Cieneguillas y Cocani, y tomando como ejemplo específico el poblado de Cerrillos. Según relata el autor, Cerrillos en ese momento estaba habitado por alrededor de 170 personas, que pertenecían a entre 38 y 40

unidades domésticas, en su gran mayoría familias nucleares. Debido a la altitud del poblado (3900-4660 msnm), las temperaturas son bajas y las temporadas alternan entre secas y extremadamente lluviosas. Por lo tanto, la actividad principal y medio de sustento de este poblado consistía en el pastoreo de llamas, ovejas, cabras y burros, mientras que la agricultura se reducía a agricultura de subsistencia. Nielsen explica que la economía pastoril influye en la densidad poblacional baja y una dispersión en la ocupación del terreno, para permitir el acceso de los camélidos y otros animales a los pastizales. Por esto, cada núcleo familiar poseía una o más cabañas repartidas en las llanuras para trasladar a los rebaños, aparte de la casa donde residía la mayor parte del tiempo, que es el lugar donde practicaban la agricultura de subsistencia. Nielsen también aclara que el pueblo donde se encuentra la iglesia, los servicios y la escuela había sido fundado, en ese tiempo, hacía menos de treinta años (Nielsen, 1998, pp. 141-142). Además, el autor nota que la gente de esta zona está “intensamente vinculada a un extenso ámbito social y territorial”, (p.142) ya que su subsistencia depende de sus redes y su movilidad por el territorio, intercambiando productos. Podemos fácilmente observar que este patrón de asentamiento relatado por Nielsen coincide con aquel relatado por Mamani en el altiplano en territorio chileno, dos décadas más tarde.

Las comunidades ariqueñas en tiempos precolombinos se asentaron de forma similar, por lo menos desde el año 1000 d.C. (Horta, 2015). La zona de Arica en ese tiempo ofrecía valles muy fértiles, oasis, humedales y lagunas, aparte de la riqueza en recursos marinos costeros. Los valles arreicos nortinos conectaban las tierras altas con la costa, permitiendo el flujo de poblaciones y bienes materiales a través de los distintos pisos ecológicos. La historiadora Helena Horta (2015) explica los resultados de los análisis epigenéticos realizados por Richard Sutter en los años 2000 y 2006³³ en los que comprueba una continuidad epigenética en las poblaciones costeras desde el período Formativo (lo que corresponde a la cultura Chinchorro), mientras que en los valles altos se detecta un constante flujo de poblaciones del altiplano (p. 20). En otras palabras, en la zona ariqueña, durante miles de años, existió un intercambio cultural entre las poblaciones altiplánicas y costeras.

³³ Sutter, R. (2000) Prehistoric genetic and cultura change: a bioarcheological search for pre-inka altiplano colonies in the coastal valleys of Moquegua, Perú and Azapa, Chile. *Latin American Antiquity* N°11 Vol. 2, 43-70.

Sutter, R. (2006) The test of competing models for the prehistoric peopling of Azapa valley, northern Chile, using matrix correlations. *Chungará Revista de Antropología Chilena* N°38, 63-82. Universidad de Tarapacá, Arica.



Ilustración 17. Cuenco de cerámica estilo Maytas Chiribaya. Colección: Museo Chileno de Arte Precolombino.

Mientras en la costa habitaron poblaciones que pasaron a conocerse en la arqueología como cultura Arica, estas poblaciones coexistieron con asentamientos altiplánicos, y también probablemente, se mezclaron, estableciendo nuevos lazos de parentesco y alianzas.

Evidencia arqueológica de estos patrones de asentamiento y del intercambio cultural es la cerámica encontrada en los cementerios de la cultura Arica, en los sitios vallunos de Azapa, y los costeros de Camarones. En ellos, junto con artefactos propiamente ariqueños (como cerámica estilo San Miguel, Pocoma y Gentilar, diademas de plumas distintivas de los pescadores de la zona, arpones, *capachos*³⁴, turbantes, *inkuñas*³⁵ y *chuspas*³⁶, entre otros), es posible encontrar cerámica Maytas Chiribaya (que corresponde a finales del Horizonte Medio y proviene de localidades del sur de Perú), Cabuza (contemporáneo a Maytas, proveniente de grupos altiplánicos), y piezas cerámicas Tiwanaku (provenientes del centro administrativo, a orillas del lago Titicaca). Relacionadas a épocas más tardías (Horizonte

³⁴ Especie de mochila hecha de varas de madera embarriladas y tejidas entre sí.

³⁵ Bolsa para guardar distintos elementos

³⁶ Pequeña bolsa para guardar hojas de coca

Inca), es posible encontrar cerámica Pacajes o Saxamar, producidas por señoríos altiplánicos incaicos, así como cerámica de formas incaicas de tradición y fabricación alfarera local. (Horta, 2015; Uribe, 1999).

Como se ejemplificó con las citas anteriores, en este subcapítulo hemos visto cómo las poblaciones andinas desde tiempos precolombinos se movilizaron y asentaron en distintos pisos ecológicos, desde la costa del océano Pacífico hasta los territorios en contacto con la selva amazónica. Por familia y por clan, se establecieron en distintas localidades manteniendo más de una residencia, dependiendo de la actividades agrícolas y pastoriles que realizaban. Estos clanes mantuvieron estrechos lazos familiares que los vinculaba a territorios ecológicamente variados y a distintas altitudes, lazos de los que dependían para intercambiar productos. Se conformó, de esta forma, un patrón de asentamiento en forma de archipiélago vertical. Murra (2002) explicita la importancia de comprender cómo funcionó geopolíticamente el territorio andino en el siguiente pasaje:

El hecho que tanto el Tawantinsuyu como Tiwanaku se desarrollaron a alturas desconocidas en otros continentes, merecen atención en el estudio comparativo de las civilizaciones. El hecho de que la población más densa y el poder político se encontraban en la zona plenamente ecuatorial, por encima de los 3500 metros sobre el nivel del mar, es fundamental para entender las civilizaciones andinas. Ya no se trata de sobrevivir, logro que el ser humano puede alcanzar en condiciones extraordinarias (en el Tíbet, el Kalahari, el Ártico o el desierto de Atacama). En los Andes se trata de densas poblaciones, sistemas multiclase, con sus respectivos ejércitos, ciudades, clero y burocracia. (pp. 75-76).

El paisaje andino, de condiciones extremas, definió la forma en que el ser humano se relacionó con el territorio y con todos sus habitantes- flora, fauna, minerales, formaciones geográficas, cuerpos celestes y agentes atmosféricos. El territorio llevó a generar una forma única de asentamiento, que sin duda influyó en la cosmovisión andina. Entendiendo este modelo de asentamiento, podemos también comprender el poder que tienen los *mallku* y las *huacas* y por qué ellos funcionaron, por un lado, como referentes morales (según vimos en una cita de don Cecilio al comienzo del subcapítulo anterior), definiendo valores morales, como el coraje y la fuerza. Además, *mallkus* y *huacas* funcionan como puntos focales que ordenaban- y ordenan, hasta hoy- el espacio-tiempo, dando vida y forma al territorio.

5.3 EL PASTOREO Y CARAVANEO DE LLAMAS

Como vimos anteriormente, desde épocas muy tempranas existió en el mundo andino una red de movilidad social, así como redes de intercambio de bienes materiales, que funcionó por la explotación de distintos recursos mediante la ocupación de variados pisos ecológicos. La movilización tanto de las poblaciones como de los recursos materiales fue gracias al desarrollo del pastoreo y, posteriormente, el caravaneo de llamas. La domesticación de este animal fue lo que en gran medida posibilitó la articulación de complejas sociedades, así como, en cierta forma, la unificación de una cultura en las particularidades del territorio andino.

Resulta interesante que en momias Chinchorro del sitio Camarones-15, que datan del 5500 AP, se han encontrado plumas de aves amazónicas (Capriles et al, 2021). El *mullu*, material sumamentepreciado proveniente de la costa andina central (concha del molusco *Spondylus*), ha sido encontrado tallado en forma de camélido en ofrendas de los llamados cementerios de altura o *capacocha*³⁷, como en el ajuar del niño del Cerro El Plomo (Santiago), en tiempos incaicos (Mostny, 1957). A regiones tan apartadas como Atacama llegó el cebil (*Anadenanthera colubrina*), una semilla utilizada como psicoactivo proveniente de la zona del Chaco, muy difundido durante el Periodo Medio y el Período Intermedio Tardío (Angelo y Capriles, 2004). El movimiento por el territorio sudamericano de estos bienes de consumo fue posible precisamente por las caravanas de camélidos (Nielsen et al, 2019; Capriles et al, 2021; Nuñez y Briones, 2017).

Como destaca Hugo D. Yacobaccio, afirmándose en el trabajo de otros autores como Ryden (1944), Núñez et al (2007), Berenguer y Rodríguez (2004), “los sistemas de intercambio han sido destacados como un factor principal en la formación de las sociedades complejas” (2012, p. 32). Un poco más adelante, el autor afirma que en el área surandina, las caravanas de llamas funcionaron como el principal vehículo de intercambio (p. 33), y establece que se han propuesto (según Núñez, 1976; Berenguer, 2004; Aschero, 2006) tres formas en las que la sociedad se articuló para sustentar estas caravanas. La primera consiste en pastores individuales que realizan viajes para el intercambio de bienes como parte de sus

³⁷ *Capacocha* o santuario de altura: literalmente, “obligación real”, es un enterramiento sacrificial incaico en cerros sagrados, que consistía en un sacrificio humano, generalmente de niños o adolescentes, con un fastuoso ajuar.



Ilustración 18. Momia del niño del Cerro el Plomo con su ajuar. Entre los objetos, una pequeña llama de mullu. Colección: Museo Nacional de Historia Natural de Chile.

actividades de subsistencia. Una segunda forma consistiría en individuos especializados, es decir, personas o grupos de personas dentro de una comunidad pastoril específica cuyo oficio era el caravaneo. La tercera forma de caravaneo consistiría en grupos corporativos sujetos a líderes políticos o señoríos específicos (Yacobaccio, 2012, p. 33). Asimismo, las caravanas funcionaron desde el período Formativo (3000 AP) en el altiplano centro-sur en un modelo que Núñez y Dillehay (1979) llamaron “movilidad circular”. Resumidamente, este modelo de movilidad circular consiste en circuitos o “giros” caravaneros establecidos como rutas fijas (Núñez y Dillehay 1972 en Berenguer, 2004). Estos circuitos funcionaban relacionando territorios de tres formas distintas: primero, vinculando sectores pertenecientes a un mismo territorio amplio; segundo, vinculando poblados que funcionaban como centros de intercambio y redistribución; y tercero, vinculando lugares de abastecimiento para las mismas caravanas (Yacobaccio, 2012, p. 33).

Yacobaccio (2012) sostiene, proporcionando evidencias arqueológicas, que, al menos para el área sur-centro andina durante el Formativo, el tráfico de caravanas fue regular, aunque menos intenso que en momentos posteriores (Período Intermedio Tardío en adelante) y el intercambio no fue especializado, sino que muy diverso (p. 33). El autor destaca que circularon desde la puna hacia los valles y costa pacífica, obsidiana, metales y pieles y lana de camélidos. Desde los valles hacia la puna y la costa, circularon productos agrícolas como maíz, zapallo, ají y calabazas, además de cerámicas y cuentas de piedras semipreciosas. Mientras que, desde la costa, ascendiendo hacia los valles y puna, circularon caracoles y conchas de moluscos, mariscos, peces y plumas de aves costeras (p. 34).

En el altiplano, el caravaneo es una práctica aún vigente y necesaria para el intercambio de productos de subsistencia. El antropólogo Axel Nielsen realizó un viaje como ayudante de dos arrieros de Cerrillos el año 1997, acompañando a Ignacio de 33 años y Eleodoro, de 58, hasta el valle de Tarija. Los habitantes de Cerrillos realizaban viajes a los valles de Tarija, Tupiza y Chipiwayco para el intercambio (*cambalache*) de, principalmente, panes de sal que traían de los salares de Uyuni y Patana. Además, llevaban productos de sus animales como charqui, cuero, grasa, fetos de llama (utilizados en ceremonias) y lana, y distintas plantas comestibles y medicinales (Nielsen, 1998, p. 147). El objetivo principal del viaje es intercambiar estos productos por maíz (que se cultiva en los valles), en cantidad suficiente para abastecer a la unidad doméstica de cada pastor durante un año. Además del maíz, se busca poder obtener chicha, que es un elemento esencial en las celebraciones y ritos (p. 156).

Cada arriero era responsable también de su “maleta”, en la que llevaba cueros y mantas para dormir, tachos de metal para cocinar, y la comida que cada uno consumiría durante el viaje. La travesía se realizaba al término del verano, luego de Pascua, y duraba entre dos y tres meses: 18 a 25 días de ida, 10 a 20 días de estadía para realizar las transacciones y 25 a 30 días para volver. Todo el trayecto se hacía caminando (p. 151). Las caravanas estaban a cargo, como relata el autor, generalmente de dos o tres personas; las tareas cotidianas del viaje son muy pesadas para un arriero solo. Más de tres personas disminuye la capacidad de carga disponible para cada arriero, ya que los grupos de llamas son constituidos por entre 70 y 80 animales, pues un rebaño de mayor tamaño tiende a dispersarse por lo que avanza a paso lento (p. 146). Las llamas son machos de entre 2 y 8

años. En el caso relatado por Nielsen, viajaron con 74 llamas: 30 de Ignacio y 29 de Eleodoro, más 15 a su cargo “a partir”, es decir, llamas prestadas por otro pastor, cuya carga se divide entre el prestador y el arriero (p. 146).

Según el relato de Nielsen, comenzó el viaje en la casa de Ignacio, donde realizaron una ceremonia en la que colaboraron todos los habitantes de la estancia. Se preparó una “mesa” (altar) con alcohol y hojas de coca. Los hombres arriaron las llamas, mientras las mujeres realizaban un sahumero. Luego de “challar” (beber y asperjar bebida a la tierra y al cielo), se florearón las llamas, pasando lanas de colores con una aguja por las orejas de los animales. Luego las llamas se cargaron y fueron atadas por cuellos y ancas en grupos de tres a cinco para evitar que escapen, hasta que se abrió el portón para comenzar el viaje (p.148).

Las llamas van al frente, los pastores van atrás de ellas, y cierran el grupo los perros de los pastores (pp. 151-152). La jornada se inicia a las 4am, con la preparación del desayuno y el relato de los sueños de cada arriero, que se analizan buscando augurios para la jornada que comienza. A las 6 am, luego de atar las llamas y asegurar la carga, se reanuda la marcha. No se hacen paradas durante la jornada, que concluye entre 2 y 4 pm, para que las llamas tengan varias horas para descansar y pastar (p. 152). Tanto en la mañana como en la noche, se cocina un caldo de harina tostada de maíz con carne y algún vegetal, como papas o cebollas. Durante la caminata, se come maíz tostado y se aprovecha el tiempo para ir trenzando sogas (p. 152).

Llegando al lugar de destino, la mercancía puede intercambiarse de varias formas. Hoy en día suele cambiarse al “mejor postor”, aunque en épocas anteriores era común que cada arriero tuviese un “casero” en el valle. Ambos tenían un acuerdo tácito de intercambiar cada año sus productos (p. 157).

El viaje de retorno resulta más largo que la ida, ya que los animales están cansados y cargados. A la vuelta, no se realizan “costumbres” o ritos, como a la ida. en el regreso a casa, se para en algún molino para moler aproximadamente la mitad de maíz, mientras la otra mitad se guarda en grano. Por otro lado, en casa del arriero, durante los días en que se espera su llegada, se sube a un puesto alto desde donde se puede observar el retorno de la caravana. Al avistarse, la familia lleva chicha a ese lugar, y arrieros y llamas son recibidos. La noche del retorno al hogar, se realiza una fiesta, y se toma, come, baila y canta hasta tarde, guardando los bienes intercambiados que han sido dispuestos en el suelo sobre mantas y cubiertos con

mantas y aguayos. Al día siguiente, los productos son guardados en las despensas y a las llamas se les da una mezcla de chicha con *yareta* (*Azorella sp*) para desintoxicarlas de parásitos que puedan haber contraído durante el viaje (p. 158).

Una de las cosas que llama la atención del relato de Nielsen es la relación entre humanos y animales. Nielsen afirma que durante el viaje “toda la comida preparada se consume, compartiéndola con los perros” (p. 153); es decir, perros y humanos comparten igualitariamente en los momentos de descanso. Además, a las llamas se les trata con cariño y respeto, y “suele tener las características de una relación con personas” (p. 152). Todas las llamas tienen nombre propio, por el cual se les refiere en caso de tener que arriarlas, siempre pidiéndoles por favor que avancen y tratándolas con nombres cariñosos como “querido” (p. 152). En un contexto en el cual la vida de la llama, del perro y del humano están íntimamente relacionadas y cada vida depende de la otra, resulta evidente que las relaciones sean estrechas y mucho más horizontales de lo que en nuestra sociedad estamos acostumbrados a observar. Esta relación simbiótica entre animales y seres humanos refuerza la teoría del perspectivismo multinaturalista planteada por Viveiros de Castro, ya que pareciera que la jerarquía entre distintos seres no existe, o por lo menos, no es tan marcada como en nuestra sociedad occidental. Los seres vivos funcionan todos como parte de un sistema, en el que cada uno tiene un lugar y un rol que cumplir.

Otro tema que resalta en la narración de Nielsen es que las rutas caravaneras tienen, por lo general, una estructura definida. Los campamentos se realizan en lugares específicos para esto, llamados *jaranas* o *paskanas*, que se encuentran en intervalos de entre 15 a 25 km. Además, en el camino se encuentran *apachetas*, o montículos hechos de piedra y a veces otros materiales como cerámicas y vidrios. Las *apachetas*, según narra Nielsen, se localizan generalmente cuando hay alteraciones en el camino, por ejemplo, bifurcaciones o cambios de terreno. Por su parte, hay ciertas *jaranas* que funcionan como lugares rituales, donde se llevan a cabo los *kowakos* o ceremonias. Se realiza un *kowako* principal en el camino, y otros varios más pequeños durante el viaje (Nielsen, 1998, pp. 159-160). El autor explica que en el lugar donde correspondía realizar el *kowako* principal, subieron el cerro adyacente a la *jarana* donde habían acampado, hasta llegar a un lugar donde había “mesas” (altares) que con seguridad habían sido armadas y utilizadas por los caravaneros durante muchísimos años. En ese lugar también había hileras de piedras de hasta un metro de altura por cuatro metros

de largo. Al pie de las “mesas”, también se encontraban piedras dispuestas formando llamas, con cordones de lana roja amarradas al cogote. Estos tres tipos de formaciones se orientaban hacia el naciente. Este lugar era conocido como el altar Yuraj Cruz (p. 154). Reproduciremos a continuación el relato del *kowako* que celebraron en ese altar, según cuenta Nielsen. Aunque es un pasaje extenso, la narración resulta interesante por sus detalles y se encuentran numerosos elementos a analizar:

Al llegar, circudamos el altar en sentido antihorario *llompaqueando* (espolvoreando harina de maíz blanco). Encendimos el fuego y cada uno de los arrieros preparó su mesa, cubriéndola primero con un *awayo*, colocando sobre él un *animero*, un par de sogas, botellas de alcohol fino y *singani*³⁸, *chuspas* con coca, costales en miniatura, papel picado, lana roja y, sobre un *awayo* más pequeño, las ofrendas: *suplicos* (pequeños sellos o imágenes hechas de azúcar), incienso, *k'oa*³⁹, la *kichira* y las *virauñas*. Ya sentados, *sahumamos*, presentando una piedra plana con brasas e incienso a las montañas frente nuestro. Servimos un jarro con alcohol y hojas de coca, elevándolo en dirección a los principales *Mallkus* frente nuestro y nombrándolos: Tongoia, Pulario, Cuevas, Machu Cruz, K'aipa, Yuraj Cruz, etc. *Challamos*⁴⁰ las esquinas de cada mesa, bebimos un trago y arrojamos el resto al naciente. Por un rato, repetimos esta operación mientras *pijcheábamos*⁴¹ y *situábamos*, dejando caer hojas de coca sobre las mesas y sobre las hileras de piedras frente nuestro. A continuación, de rodillas, elevaron sus *intenciones* [ofrendas] a los *Mallkus*. Repitieron esta acción intercambiando las ofrendas y las arrojaron al fuego. Cada uno tomó entonces de su mesa los costales en miniatura, repartiendo entre los demás su contenido (*llompaqa*, maíz y *pitu*), análogo a los productos que esperan conseguir en los valles. Luego *infloraron*⁴² el rebaño en miniatura y las hileras de piedras frente a las mesas atándoles cordones de lana roja. Las hileras representan los deseos y esperanzas que llevan consigo en el viaje. Con este acto esperan que los animales y los dones sean numerosos, como las piedras. La ceremonia concluyó al anochecer bebiendo en los cencerros, brindando con los *Mallkus*. (p. 155).

Primero, y específicamente sobre las producciones materiales, es importante recalcar que todas las estructuras de piedra que componen el altar Yuraj Cruz fueron construidos colectiva y anónimamente por pastores y caravaneros durante un tiempo indefinido, probablemente a lo largo de muchas décadas. Segundo, tanto los objetos de piedra como el lugar mismo se actualizan y resignifican constantemente con cada ofrenda personal de los arrieros y con cada caravana que transita por el lugar. Tercero, es interesante notar que, aunque el *kowako* tiene una estructura definida en la que participan y colaboran varias personas, la *intención* es individual y de responsabilidad de cada participante, pues cada uno

³⁸ Destilado de uva

³⁹ Hierba aromática

⁴⁰ *Challar*: asperjar alcohol como ofrenda

⁴¹ *Pijchear*: masticar coca

⁴² *Inflorar* o *florear*: marcar las orejas de los animales con pompones de lanas de colores



Ilustración 19. Inkuña, o mesa ritual. Cultura Arica. Colección: Museo Chileno de Arte Precolombino.

arma su “mesa” con las ofrendas preparadas con anterioridad específicamente para este evento. Asimismo, vimos anteriormente que cada arriero es responsable de sus animales, productos y *cambalache*, al igual que de su propia comida y artículos necesarios para el viaje. Todos estos ejemplos nos permiten ver claramente un aspecto de la cultura andina que hemos definido como *colectividad*. En estas dinámicas resulta evidente que se requiere que cada miembro sea responsable de su tarea para funcionar de forma óptima dentro de un colectivo. Pues, solo en la medida en que cada uno asume su papel, es posible la colaboración: formar la caravana, realizar el viaje y adquirir los productos necesarios anuales para cada grupo familiar. En ese sentido, el concepto de *colectividad* está intrínsecamente ligado a la idea de la diversidad cosmológica de la que hablaban de la Torre y Sandoval (2004) e incluso a la idea central del perspectivismo multinaturalista de Viveiros de Castro (2004), que apuntan a una sociedad compuesta por entes distintos y diversos, cada uno cumpliendo un rol que asegura la paz y armonía.

Por otro lado, las llamas de piedra son un ejemplo más de cómo la producción material cultural andina sirve a un fin y está supeditada a una funcionalidad. Además de tener un fin

utilitario, las llamas de piedra funcionan dentro de un contexto específico, fuera del cual su importancia se desvanece. Las figuras de piedra realizadas colectivamente dentro del espacio del altar tienen una función ritual y utilitaria. Este lugar sagrado cumple un papel determinado dentro de la estructura del viaje, que es asegurar un espacio propicio, protegido y bendecido por los *mallku* para a su vez realizar actos que asegurarán el éxito de la misión.

Vimos también que en el *kowako* las llamas de piedra se florean, igual que los rebaños de animales justo antes de partir el viaje. Debemos entender este acto de *florear* dentro de la lógica del *ayni* sobre la que tratamos en el primer subcapítulo. Dentro de esta lógica, todo acto es consecuencia de otro acto; por lo tanto, todo don o regalo debe corresponderse con otro don o con un acto. Si la llama se florea, esto *no simboliza un deseo* de abundancia de llamas. Tampoco se realiza como *rogativa* para pedir abundancia de llamas. El acto mismo de *florear* debe ser correspondido por el cosmos en un acto de reciprocidad. En ese sentido, las llamas de piedra no simbolizan animales, sino que *son* animales, animales que existirán en un futuro cercano, o que, bien, existen en otra *pacha*.

Es evidente que el caravaneo en el Formativo es muy distinto al caravaneo que se practica hoy en día en la zona andina, principalmente porque en el 3000 AP, las poblaciones humanas eran mucho más pequeñas, y por supuesto sus rebaños también lo eran, además de que las necesidades materiales eran diferentes a las de hoy en día. Sin embargo, podemos observar una continuidad en la forma de circular bienes y articular territorios y comunidades. Como vimos en Nielsen (1998), en las rutas caravaneras actuales existen puestos llamados *jaranas* o *paskanas*, lugares natural y artificialmente protegidos utilizados durante cientos de años por los arrieros para establecer sus campamentos. Asimismo, existen lugares determinados en las rutas para efectuar ciertas ceremonias y rogativas, que son utilizadas por todos los arrieros que viajan esa ruta, y donde es común que varias caravanas coincidan y realicen sus ritos en conjunto, además de reunirse para intercambiar informaciones relevantes sobre el viaje y productos (Nielsen, 1998, p. 156). Yacobaccio (2012) por su parte, según material arqueológico encontrado en distintos sitios que correspondían a circuitos caravaneros, afirma que “los pastores tempranos también utilizaron cuevas y abrigos rocosos como sitios temporales, tales como Tomayoc, Cueva Quispe (y) Huirunpure” (p.36).

Como vimos en este subcapítulo, uno de los aspectos clave que permitió el asentamiento humano en el complejo territorio andino y que a la vez permitió el desarrollo de esta cultura fue la domesticación de camélidos. Este animal autóctono proporcionó no solo carne para la alimentación o lana para la fabricación de tejidos cotidianos y rituales, sino que también el transporte de bienes a través de los distintos pisos ecológicos. Sin la domesticación de este animal, la circulación de la cultura, tanto material como inmaterial, hubiese sido mucho menos fluida y probablemente en algunos sectores, inexistente; la integración de los distintos territorios no habría sido posible, como tampoco la unificación de una cultura andina.

En este capítulo hemos analizado tres aspectos clave de la cultura precolombina andina, por medio de estudios de etnografías, revisión de crónicas y documentos históricos y de investigaciones arqueológicas. A través de estos tres aspectos, hemos podido determinar ciertas características del pensamiento andino. Esto es necesario para poder, en el próximo capítulo, comprender la dimensión inmaterial de la producción material cultural y definir sus características para luego estudiar y comprender el significado de los objetos, no solamente desde aspectos técnicos y formales, sino que conceptuales y contextuales. Debemos tener en cuenta, al definir las características de *utilidad*, *materialidades intercambiables*, *sitio específico* y *colectividad*, conceptos como *ayni*, *camay* y *huaca*. Debemos pensar en una concepción de sociedad donde el binomio naturaleza-cultura no es aplicable, en la que se valora por sobre todo la armonía entre partes diversas, y que dentro de ese orden social todo tiene su función. Debemos también considerar que estos diversos actores (que también pueden ser objetos animados) pueden habitar tiempos-espacios yuxtapuestos o simultáneos, en un constante movimiento entre la vida y la muerte.

6. CAPÍTULO II: CARACTERÍSTICAS DE LA PRODUCCIÓN MATERIAL PRECOLOMBINA ANDINA

La cultura material no existe sin la cultura inmaterial; son dos aspectos de lo mismo. Es por esto que en el capítulo anterior nos centramos en comprender ciertas características del mundo andino para entender mejor su cosmovisión. Según esta cosmovisión, como veremos a continuación, se organizó una forma de producir objetos de forma *colectiva* y *anónima*, cuya función era primeramente *útil*. Es necesario entender esta *utilidad* dentro de la lógica de relación de los pueblos con su entorno. Por lo tanto, podemos decir que los objetos funcionan dentro de un *sitio específico*, tomando en cuenta que todo está vivo y que su forma es mutable; sus materialidades, *intercambiables*. Estos son los aspectos de la producción material precolombina andina que definiremos y analizaremos mediante ejemplos en el próximo capítulo.

6.1 MATERIALIDADES INTERCAMBIABLES

Al comienzo de esta tesis, en el marco teórico, revisamos el concepto de *camay*. Esta palabra quechua es el infinitivo de un verbo que hace referencia al acto de *conferir* o *animar* algo con el poder del *camaquen*, concepto que podríamos traducir burdamente como *alma* o fuerza vital. Todo, en la cosmovisión andina, tiene su *camaquen*. Por otra parte, vimos cómo en la lengua aymara un verbo se conjuga según su relación con la condición del sujeto, es decir, si éste es persona, cosa o animal (Mamani, 2017). Podríamos afirmar que, lingüísticamente, se valora la diversidad de *estados del ser* dentro de la sociedad andina, reconociendo una capacidad de actuar distinta para y por cada uno de estos estados. La sociedad andina, como también analizamos cuando revisamos la teoría de “perspectivismo multinaturalista” de Viveiros de Castro (2005), es una sociedad que escapa a la concepción clásica y positivista del mundo sintetizada en el binomio naturaleza/cultura, puesto que la sociedad andina está compuesta por agentes y actores que no son solo humanos, sino que pertenecen al reino animal, vegetal y mineral, a fenómenos atmosféricos, objetos y artefactos,

formaciones geológicas e incluso deidades. Todos estos actores mantienen complejas relaciones de reciprocidad (*ayni*). Existe un respeto por el *camaquen*, en el estado del ser que se esté manifestando en cualquier momento dado, o bien, en cualquier *pacha*. Pues, recordemos, que los tiempos-espacios son múltiples, y pueden existir yuxtapuestos.

Si una entidad puede manifestarse como animal, objeto, o humano, o incluso deidad, entonces una entidad es transformable. En otras palabras, si una fuerza vital de características específicas puede pasar de un cuerpo a otro, entonces las materialidades pueden fluir y confluir. Son intercambiables. Así, una producción material no *representa* algo, sino que *es lo que significa*, pues vuelve corpóreo un *camaquen* específico. Esto es una propiedad de los objetos precolombinos andinos que llamaremos materialidades intercambiables.

Tamara L. Bray (2009) da algunos ejemplos de esta particularidad de los objetos andinos encontrados en crónicas españolas tempranas: una joven del Tawantinsuyu es casada con una roca sagrada azul no más grande que la palma de una mano (Ávila 1918, 69-70); una vasija cerámica vestida en el atuendo femenino incaico es reverenciada como el ancestro de un *ayllu* (Polia 1999, p. 505); una columna de madera es respetada como el gran oráculo andino de la divinidad Pachacamac (Bray, 2009, p. 357).

En el presente subcapítulo, analizaremos esta característica de la producción cultural precolombina andina presentando dos ejemplos de cómo funciona una materialidad intercambiable y cómo este concepto nos puede ayudar a comprender mejor la función y operación de ciertos objetos. Primero, analizaremos cómo un material específico, las plumas, concentran un poder que radica en un *camaquen* que tiene ciertas características; características que son traspasadas a los objetos fabricados con esta materialidad. A la inversa, en un segundo ejemplo exploraremos cómo un ser específico, el Señor de los Báculos, aparece sobre distintos soportes y cómo estos objetos tan distintos encapsulan o materializan el poder de este ser.



Ilustración 20. pequeña camisa, parte de un ajuar mortuario. Plumas y placas de metal sobre tela de algodón. Cultura Chimú. Colección: Museo Chileno de Arte Precolombino.

6.1.1 Plumas para morir y nacer

Las plumas y los objetos plumarios fueron bienes muy apreciados por las comunidades andinas desde el Formativo hasta los tiempos coloniales. Incluso hoy en día, las plumas juegan un rol importante en la confección de atuendos para distintas festividades. Como vimos previamente, uno de los contextos arqueológicos más antiguos en el que se han encontrado plumas corresponde a un cementerio Chinchorro, Morro-1, en Arica, y data de 5,500 años antes del presente (J. Capriles et al, 2020; V. Standen, 2003). Las plumas tenían un poder simbólico tan importante que el tráfico de aves y plumas se extendía, por medio de caravanas de llamas, desde los pisos ecológicos tropicales hasta las costas desérticas. Se han encontrado plumas como ofrendas mortuorias en la momia incaica del niño del cerro El Plomo; tocados y penachos de gorros en ajuares mortuorios de mandatarios Arica; plumas como aplicaciones en túnicas de dignatarios Paracas, Nasca y Chimú y hoy en día en atavíos para los bailes *quena-quena* o *laquita*, del altiplano boliviano (Jaimes Betancourt, 2015).

Sabemos por crónicas y leyendas que existió en tiempos incaicos un personaje llamado *camasca*. Los *camascas* fueron definidos en las crónicas españolas como hechiceros o brujos, que tenían la capacidad de volar (Polo de Ondegardo, 1916 [1571] en Brosseder, 2014). Resulta muy interesante que la palabra *camasca* evidentemente guarda relación con el concepto *camay*: hace referencia a un individuo que es capaz de adquirir la forma de otro ser, o bien, de adquirir la fuerza vital característica de otro ser. Brosseder (2014) recoge una leyenda huarochirí sobre *camascas* que estaban al servicio del héroe quechua Cuni Raya, durante el gobierno del Inca Huayna Capac:

(...) se cuenta que Cuni Raya, hijo o padre de Pariacaca, envió tres *camascas* a Ura Ticsi (un lugar mítico que estaba situado en la costa) para llevar una mujer a las alturas. Cada *camasca* se describe de diferente manera. Uno decía: “yo soy el *camasca* del cóndor”; el segundo decía: “yo soy el *camasca* del halcón”; y el tercero decía: “yo soy el *camasca* de la golondrina.” Este último tercer *camasca* tuvo éxito, pues logró recoger a la mujer en una cajita. Al final Huayna Capac huyó con la mujer a un sitio desconocido. (Brosseder, 2014, parr.13)



Ilustración 21. Camisa nasca de plumas sobre tejido de algodón. Colección: Museo Chileno de Arte Precolombino.



Ilustración 22. Gorro del baile del mokolulu. En: *El poder de las plumas*, 2015, p. 160

Es interesante que en esta leyenda los tres *camascas* no solo se convierten en aves, sino que *son de un ave* específica: cada “brujo” conecta con un *camay* determinado. Aunque a partir de esta cita no podemos deducir si los *camascas* utilizaban atavíos u objetos plumarios, sí sabemos que las plumas en contextos arqueológicos estaban relacionadas a personajes poderosos, como dignatarios o momias tanto artificiales (Chinchorro) como naturales (sacrificio humano del niño de El Plomo).

Hoy en día, en la selva boliviana, los moxeños realizan una danza que evoca una guerra, con grandes tocados de plumas caudales de papagayo (Jaimes Betancourt, 2015). Estas piezas plumarias están reservadas para los guerreros, sacerdotes y gobernantes. Los ayoréode, por su parte, tienen la creencia que ciertas aves son antiguos guerreros, y, por lo tanto, el uso de sus plumas les otorga poder y protección (Brosseder, 2014, p. 19). Podemos afirmar, entonces, tanto por los usos que se les confiere hoy en día a las plumas, como por los contextos arqueológicos en los que se encuentran, que en la cosmovisión andina las plumas guardan un gran poder protector y a la vez transformador, debido a la fuerza que confieren al que las porta.

En la provincia de Omasuyo, departamento de La Paz, Bolivia, para la fiesta de la Cruz de mayo se realiza la danza del *mokolulu*. Esta fecha es importante en todo el territorio andino y se celebra de diferentes maneras pues marca el inicio del ciclo agrícola, llamando a prepararse para la temporada lluviosa arando la tierra para sembrar. En la danza del *mokolulu*, se portan elaborados y coloridos tocados fabricados de plumas que representan flores de papa, y en ocasiones otros productos agrícolas como la oca y la palta, y también colibríes que polinizan las flores (Jaimes Betancourt, 2015, p. 157). Esta danza sería entonces, una especie

de invocación a un tiempo de gestación fructífera. Si recordamos la etnografía de Harris (1983), la temporada lluviosa en la que germinan las semillas y crecen las cosechas, se relaciona con la muerte. En este sentido, encontramos en el *mokolulu* una relación entre las plumas (en forma de flores, frutos y aves polinizadoras) y la muerte. Las plumas son un llamado a un proceso de muerte que asegura la regeneración. O bien: las plumas tienen el poder de la muerte, que trae consigo una nueva vida.

En la lengua aymara, existe una interesante relación entre “pluma” y “flor” (siendo la flor, evidentemente, el signo de un sembradío fértil). Jaimes Betancourt (2015) señala que en el diccionario aymara-español de Bertonio (1956),

(...) *huayta camana* quiere decir plumaje o flores. Es posible que ambos significados puedan complementarse. Especialmente, cuando vemos las flores de papas, hechas de pluma, sobre los sombreros de los *mokolulus* (...) por ejemplo: una estructura elaborada con cientos de plumas caudales de loros simboliza el florecimiento de los sembradíos. (p. 18)

No solo en los tocados del *mokolulu* encontramos la relación pluma-flor o colibrí-flor. Ya hemos hablado de la relación que los nasca tenían con la muerte, y de sus famosas cabeza- trofeo; cabezas tomadas de sacrificios humanos y procesadas cuidadosamente, las cuales funcionaban como una “semilla” que garantizaba el florecimiento de los campos. Los nasca fueron un pueblo de grandes alfareros, reconocidos por su amplia paleta de colores de engobes. Pintado sobre sus botellas asa-puente (un formato de objetos cerámicos ampliamente difundido en el territorio centro y sur andino) se encuentra recurrentemente el



Ilustración 23. Cabeza trofeo nasca. Fotografía: Robert Clark.



Ilustración 25. Botella de cerámica asa estribo nasca. Colección: Museo Chileno de Arte Precolombino.

Ilustración 26. Botella de cerámica asa estribo nasca. Colección: Museo Chileno de Arte Precolombino.

Ilustración 24. Botella de cerámica asa estribo nasca. Colección: Museo Regional de Ica.

tema de los colibríes asociados a flores. Además, el colibrí es uno de los grandes geoglifos de las famosas líneas de Nazca, lo que ratifica su importancia. Según Castro (1997, p. 186), las líneas del pico del picaflor señalan la bajada del sol en el solsticio de verano: “hoy en día la gente de Nasca cree que las gigantescas representaciones de aves de este lugar son propiciatorias de la llegada del agua y, tal vez, hace más de mil años, los nasca lo asociaron a la fertilidad de las tierras y la germinación de sus cultivos”. Una vez más, vemos una relación entre ave/pluma y estación de lluvias/ tiempo de muerte.

El picaflor fue una figura importante en el altiplano hasta tiempos incaicos, y según sostiene Castro (1997), se relacionaba a una deidad llamada Sotar Kunti. Sotar Kunti bien podría significar “picaflor-picaflor”⁴³, como “picaflor del oeste”. Refiriéndose a algunos ejemplos anteriores, Castro (1997) dice:

(...) cobra también sentido que Sotar Kunti signifique “el picaflor del oeste”, como lo propone Gilberto Sánchez; tanto la relación que denota Arguedas entre picaflor y tumba prehispánica, como la vinculación actual en los pueblos de la región de estudio, entre los difuntos y el punto cardinal oeste, donde se da vida después de la muerte, se pueden asociar con la etología del picaflor, cualificado desde tiempos coloniales como el pájaro que “renace”. (p. 185).

Vemos que en el nombre mismo de la deidad incaica está presente la relación entre el ave y la muerte, al señalarlo como proveniente del punto cardinal del ocaso. Este estudio

⁴³ En el idioma quechua, la redundancia denota relevancia (Castro, 1997). Por lo tanto, “picaflor-picaflor” significaría “Gran picaflor”.

lingüístico refuerza la idea de que el *camaquen* de las plumas está vinculado a una fuerza regeneradora, al poder de la muerte que da paso a la nueva vida.

6.1.2 El Señor de los Báculos y el Cosmos

En las ruinas del centro ceremonial Chavín de Huántar que data del Período Formativo, se encuentra un famoso lanzón llamado estela Raimondi. Esta enorme talla lítica está hecha en granito, es de forma rectangular y tiene una altura de casi dos metros por 74 cm de ancho. Se encontró a finales del s. XIX en las ruinas del Templo Nuevo del santuario Chavín de Huántar, y por su estilo correspondería a fases Chavín tardías, situándolo temporalmente en el año 200 a.C. (Mesía Montenegro, 2008). Nos encontramos con una de las primeras representaciones de un ser que aparecerá hasta el período incaico retratado sobre un sinnúmero de soportes: pintura rupestre, tabletas inhalatorias de madera, textiles, cerámicas incisas, textiles. A través de los siglos, técnicas y estilos, este ser lleva ciertos atributos identitarios reconocibles: porta un gran tocado, como si de su cabeza emanaran rayos, sus ojos sobresalen, están remarcados o adornados y en cada mano lleva un cetro u otro objeto de poder.

En la cerámica formativa asociada a la cultura Chavín, proveniente del sitio Pacopampa, cercano al río amazónico Marañón, se encuentra un estilo llamado “Apogeo”, datado entre los años 1500 y 400 a.C. Esta cerámica destaca por su decoración incisa sobre una superficie pulida, y en los motivos predomina la cabeza de un felino antropomorfizado portando un elaborado adorno cefálico (Morales Chocano, 2007, p. 140). Es precisamente este personaje felino antropomorfizado el que aparece en la estela Raimondi, con ojos excéntricos y largos colmillos. Morales Chocano (2007) ha propuesto que estas serían las primeras etapas de antropomorfización del “dios Jaguar”, un ser que aparece también en muchos mitos amazónicos y que está estrechamente vinculado con el poder del cosmos y la fertilidad de la tierra. Es un ser que se vincula además con la figura del chamán, aquel personaje que en una sociedad ostenta el poder y la capacidad de transmutarse y conectar directamente con otros planos para traer a su grupo social ciertas informaciones necesarias. Simbólicamente, se estaría aludiendo a esta idea de transmutación por medio de algunos elementos como los colmillos, las garras de pies y manos y en los ojos excéntricos del

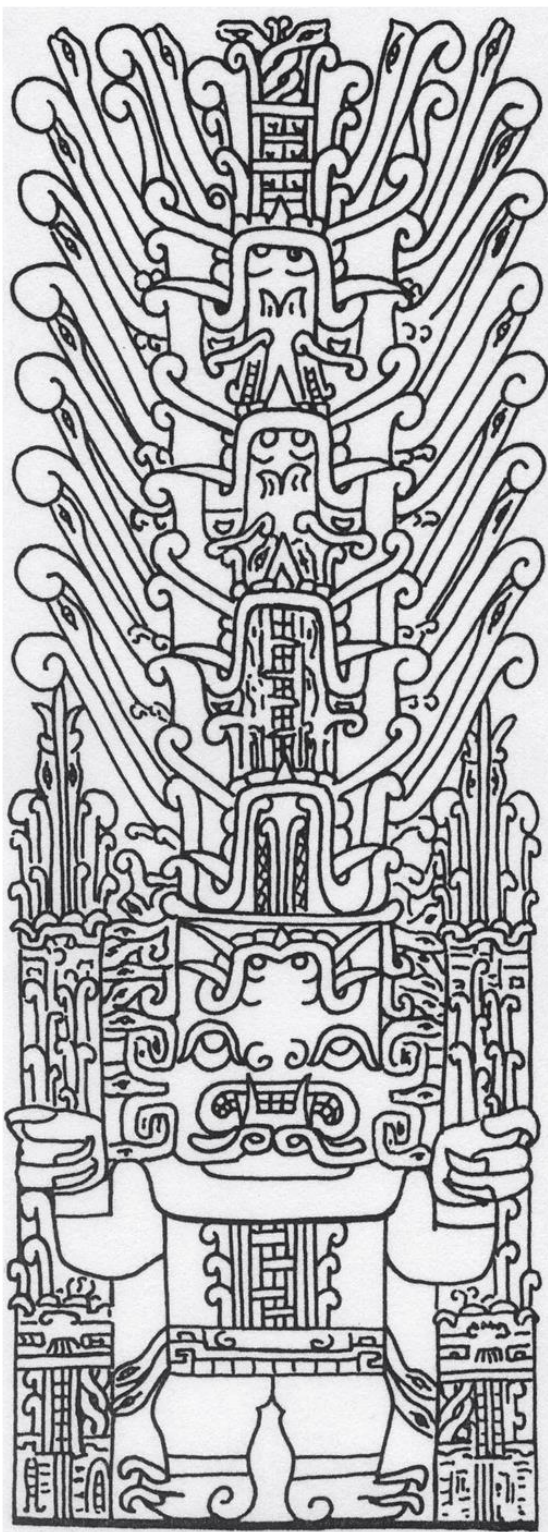


Ilustración 27. Dibujo de la Estela Raimondi de Chavín de Huántar. En: Morales Chocano, 2007, p. 150.

personaje (los ojos excéntricos podrían representar un estado alterado de la conciencia, un viaje místico, quizás mediante el uso de alucinógenos). Los báculos o cetros que porta este ser se han interpretado como *tupayauris*, instrumentos utilizados en mediciones astronómicas para calcular ciertas fechas del calendario (Romero, 2003). Por lo tanto, el Señor de los Báculos, aparte de sus poderes como chamán, sería también un personaje sabio y de grandes conocimientos.

Julio C. Tello, uno de los arqueólogos más importantes en el estudio de Andes Centrales, sostuvo que fue este personaje felino el que mutó hasta convertirse en el dios supremo de los Incas, Viracocha, el progenitor todopoderoso (Tello, 1923). Tello llegó a esta teoría mediante el estudio de numerosos sitios Chavín, Moche e Inca, buscando referencias etnográficas en crónicas y mitos andinos. Sobre Wiracocha, Tello dice: “la divinidad suprema, padre común de todo lo existente no es otro que el jaguar, el progenitor del feroz animal que impera en la tierra, engalanado con las estrellas que forman la constelación de las Pléyades, y cuyo poder se identifica con el sol, el rayo o el temblor” (Tello, citado en Morales Chocano, 2007, p. 142).

Es interesante notar que el tocado que porta el Señor de los Báculos de la estela



Ilustración 28. Fragmento de textil paracas. Colección: Museo de la Cultura del Mundo de Gotenburgo.

Raimondi está compuesto de serpientes. Las serpientes son animales que se asocian al agua, a las tormentas, a la lluvia y al rayo. Por lo tanto, el Señor de los Báculos se asocia a la temporada de lluvias, que como vimos anteriormente (Harris, 1983), está vinculada a la muerte, las plantaciones y la regeneración.

Kemper Columbus (1995) realiza un interesante estudio lingüístico y fonético de la palabra “Wiracocha”:

El espacio físico y el lingüístico evocan a Wiracocha. El torrente de estrellas en el firmamento, el sonido de los truenos, la caída de la lluvia, el murmullo de los ríos, el rumor de las aguas corriendo en las entrañas de la tierra, el estallido luminoso de las olas, todo aquello "habla" del mundo hidráulico. El hechicero Wiracocha palpita en la sangre, hierve en la olla, fertiliza los animales, los vegetales, los minerales. (p. 58).

Se establece aquí una relación entre las estrellas, los cuerpos de agua y los procesos agrícolas. La Vía Láctea misma en la cosmovisión andina es un ancho río, que debe cruzarse al momento de la muerte (Magaña, 2006, p. 55) Incluso, hay una relación fenomenológica entre Vía Láctea y los ríos en el altiplano: “la época de lluvias coincide con la orientación este-oeste de la Vía Láctea, lo que a su vez explica el mayor caudal de los ríos en esta época” (Magaña, 2006, pp. 55-56). Por su parte, las Pléyades, también llamadas las Cabrillas hoy en día, o *Qollcas*, en tiempos incaicos (como las bodegas estatales, asociando las Pléyades a la abundancia), es una constelación fundamental para el calendario agrícola andino. Su salida en diciembre marca el inicio de la temporada lluviosa, y su salida en junio, el inicio de la temporada seca. (Magaña, 2006, p. 55). Además, qué tan claras o difusas se observan las

estrellas de esta constelación son datos que se utilizan para definir cuándo plantar papas y pronosticar qué tan abundante será la cosecha. Un grupo de científicos (Orlove, Chiang, Cane, 2004), descubrió la relación entre el fenómeno del Niño y la formación de nubes que altera la percepción de las Pléyades; esto permite pronosticar los niveles de lluvia de un año determinado⁴⁴.

Por lo tanto, podemos establecer que el Señor de los Báculos es un ser vinculado a las estrellas, a los ciclos agrícolas y a la fertilidad de la tierra. Por esto, y por las relaciones que ya establecimos anteriormente tanto en la revisión de la etnografía de Harris (1983) como en la funcionalidad de las cabezas-trofeo nazca, el Señor de los Báculos necesariamente también debe ir asociado a la muerte. Es por esto por lo que a veces se ve representado con *tumis*, cuchillos ceremoniales en forma de medialuna ampliamente utilizados en toda el área andina y que fueron también símbolo de estatus y poder. Es común ver esta representación del Señor de los Báculos con un *tumi* en los textiles paracas (700-100 a.C.). Los elaborados textiles paracas eran un elemento esencial del ajuar funerario, y se tejían para envolver el fardo del difunto. Por lo tanto, aquí la relación del Señor de los Báculos con la muerte es doble: el *tumi* es una herramienta sacrificadora y se representa sobre un textil cuya función es mortuoria. En el fragmento textil de la imagen arriba, el personaje lleva una

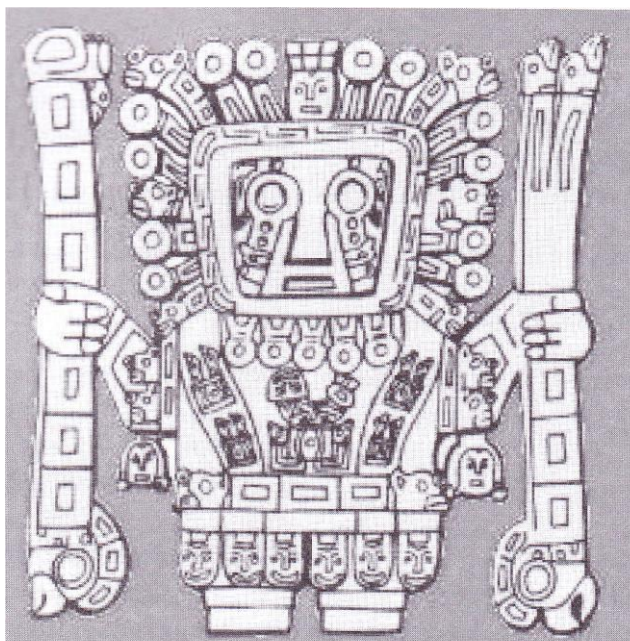


Ilustración 29. Señor de los Báculos en la Puerta del Sol, Tiwanaku. Valcárcel, 1959 en López y Aguayo, 2005.

⁴⁴ (Orlove, Chiang, Cane, 2004): “Tras el solsticio de invierno, son las noches más largas del año y, con frecuencia las más frías también. Cientos de tales grupos de aldeanos se reúnen en una zona extensa, desde Huancayo, a unos 12 grados al sur del ecuador, hasta Potosí, que queda a 19 grados sur. Los campesinos se apiñan en impaciente espera. Están aguardando el momento en que puedan ver las Pléyades, un cúmulo estelar de la constelación de Tauro. En esa época del año, las Pléyades aparecen a baja elevación en el cielo nororiental cuando empieza a alborar. Los campesinos han acudido convencidos de que, según se muestren las Pléyades, podrán pronosticar el momento de la llegada, meses más tarde, de la estación lluviosa y la cantidad de precipitación que caerá. Aunque esta forma curiosa de astrología podría dar la impresión de tratarse de una forma singular de superstición, hemos demostrado que se asienta sobre base científica”. (p.77)

diadema antropomorfizada, un tocado (¿de plumas?) y un cinturón del cual cuelga una cabeza cortada. Aunque no se representa con colmillos, sus manos y pies insinúan garras. Sus ojos se ven enfatizados por el uso del color café (sobre el amarillo utilizado para representar la piel), lo que podría estar indicando pintura facial.

Una famosa representación del Señor de los Báculos se encuentra en la Puerta del Sol en Tiwanaku. En esta versión, el personaje lleva un tocado del que emanan rayos y cabezas de animales (quizás serpientes, como en la estela de Raimondi). Lleva adornos oculares (una vez más, vemos un énfasis en los ojos), nariguera, un cinturón del que cuelgan cabezas cortadas (al igual que en el fragmento textil paraca) y lleva un báculo en cada mano, y las manos terminan en garras. Es interesante notar que el báculo que lleva en su mano izquierda termina, en la parte superior, en una tableta inhalatoria de cebil. Si en la izquierda el cetro es una tableta inhalatoria, el báculo de su mano derecha podría bien ser un tubo inhalatorio. El uso de estos artefactos alucinógenos, así como la utilización del cebil fue una práctica difundida durante el Período Medio (Angelo y Capriles, 2000; López y Aguayo, 2005). Así, una vez más, vemos enfatizada la capacidad transmutativa de este ser. Además, es notable que ambos báculos terminen en su parte inferior en una cabeza de águila, lo que podría estar referenciando el “vuelo” del chamán. Representados como animales, pareciera que se está recalando que estos objetos están vivos, o poseen un *camaquen*.

Kemper Columbus (1995) nos entrega una interesante observación sobre uno de los nombres por los cuales se conocía a Wiracocha:

Se adoraba a Wiracocha como *illa-illa del universo*, cósmico resplandor, sea en el cielo o reflejado en el agua, sea en el relámpago, o en una piedra que conserva el calor (Randal



Ilustración 30. Tableta de madera para polvos alucinógenos, con representación del Señor de los Báculos danzado. Cultura San Pedro de Atacama. Colección: Museo Chileno de Arte Precolombino.

1987b: 72). Wiracocha, “Illa-illa del universo”, da vitalidad a todas las cosas (...) Conceptuándola en términos de una genealogía mítico-humana, Bastien descubre que *illya* en aymara también tiene el sentido de “reflejo de la luz en los lagos” (p. 61).

Pareciera ser que el Señor de los Báculos, en su versión Wiracocha, tiene que ver con la luz y el calor, lo que a su vez lo asociaría con la estación seca y por lo tanto con los aspectos masculinos del universo. En definitiva, Wiracocha es una energía cósmica. Podríamos relacionarlo entonces, con el *camaquen* de todas las cosas, que, aunque no podemos determinar si es la fuerza vital que genera toda vida, por lo menos conecta y articula todas las “almas”.



Ilustración 31. Gran vasija de cerámica. Cultura Wari. Colección: MNAHP- Ministerio de Cultura de Perú.

El Señor de los Báculos es una entidad compleja y de significado amplio, que adquiere tempranamente durante el periodo Formativo sus atributos característicos. Como hemos visto, tiene la capacidad de transmutarse y muchas veces se le representa con características chamánicas. Guarda estrecha relación con los ciclos de muerte y vida, con prácticas sacrificiales y con la regeneración agrícola.

Vincula los ciclos cósmicos con

los terrenales, dada su relación con las estrellas y cómo estas marcan el calendario agrícola. Se asocia con el agua, con el rayo, el trueno y la lluvia. Se le representa sobre todas las materialidades y aparece en objetos fabricados para los más distintos usos. Por todo esto, pareciera ser que el Señor de los Báculos, o Wiracocha, o Illya-Yllya, es la corporeización misma de la cosmovisión andina. En un mismo ser, él vincula a todos los seres: plantas, animales, humanos, deidades, fuerzas telúricas y atmosféricas, cuerpos celestes. Asimismo, vincula todos los ciclos: agrícolas, astronómicos, estacionales. En su calidad de chamán, es un ser transmutador de lo humano a lo divino y viceversa. La moralidad no aplica para él: el Señor de los Báculos es cruel como sacrificador, pero es bondadoso como generador de

abundancia. Sintetiza, en una sola imagen, la concepción andina de sociedad, y el concepto que regula toda interacción entre sus miembros: el *ayni*, la reciprocidad.

6.2 UTILIDAD

Los objetos de la cultura material precolombina andina son, a primera vista, distinguibles de objetos artísticos pues su función principal no es la contemplación estética, sino su utilidad. En la cultura material precolombina andina no hay cuadros tal como se conceptualizan en la historia del arte, aunque nos encontremos con pintura rupestre, como vimos en el ejemplo de Taira, o, aunque estemos hablando de telas pintadas, como las Chavín. Es decir, la



Ilustración 32. Fragmento de tela pintada. Cultura Chavín.
Colección: Museo Chileno de Arte Precolombino.

pintura no existe como *lenguaje*, sino como técnica, como *quillqa*⁴⁵ y los cuadros no existen como soporte autónomo. Los soportes pictóricos son comúnmente telas para ropajes o ajuares mortuorios, o bien, cerámicas policromadas con engobes, siempre de formas utilitarias, como urnas, botellas, platos, cántaros y jarros. Algo similar se puede establecer con respecto a la escultura, y aquí volvemos a la idea de *camaquen*: si una figura se modela o talla para un sitio específico, por ejemplo, para un corredor en un santuario, como la estela Raimondi, no corresponde hablar de éste como un objeto escultórico, sino como una *huaca*, como un objeto vivo, como la materialización de un poder específico.

En este ordenamiento cósmico andino, todo ser cumple su rol y sirve al equilibrio del intrincado sistema social. Ahí radica su función utilitaria. Pero no por ser útiles son menos complejos. La exploración de la forma, las relaciones de colores, los juegos de simetría y las

⁴⁵ Ver Marco Teórico

cualidades matéricas son todos aspectos estéticos sin duda observables y analizables en la composición y construcción de los objetos precolombinos andinos. Sin embargo, estos aspectos están siempre sometidos, por un lado, a un ordenamiento cosmogónico particular, y por otra parte, al significado mismo del objeto, que, al parecer, va siempre asociado a su forma y a la funcionalidad de ésta. Para comprender mejor la característica utilitaria de la producción material cultural, a continuación, revisaremos un famoso mito precolombino sobre los objetos, y luego estudiaremos un objeto/soporte, la *chuspa*.

6.2.1 La guerra de los objetos

Existe una historia recurrentemente pintada en diversos soportes producidos por la cultura moche, en botellas asa-estribo de cerámica, vasijas tipo fuentes, incluso en un mural de la Huaca de la Luna. Esta historia es conocida como “la guerra de los objetos”. En las secuencias narrativas aparecen distintas divinidades presentes en la cosmovisión andina desde el Período Intermedio Temprano hasta el Período Tardío, como el Dios Sol y la Diosa Luna, quienes representan el principio de la dualidad.

“La guerra de los objetos” narra un momento en que los artefactos, quienes son habitantes del Inframundo, guiados por la Diosa Luna y con ayuda del Dios Búho, toman como cautivos a los Moche para sacrificarlos a la deidad de la Vía Láctea, quien es el padre de la Diosa Luna. Algunas versiones contemporáneas del mito dicen que esto ocurrió pues los objetos estaban cansados de pelear por los violentos Mochica. En esta larga guerra, los Moche son ayudados por el Dios Sol, ganando algunas batallas contra el Inframundo. Sin embargo, la narración concluye con la victoria de la Diosa Luna y el sacrificio de los Moche al cielo (Golte, 2014).

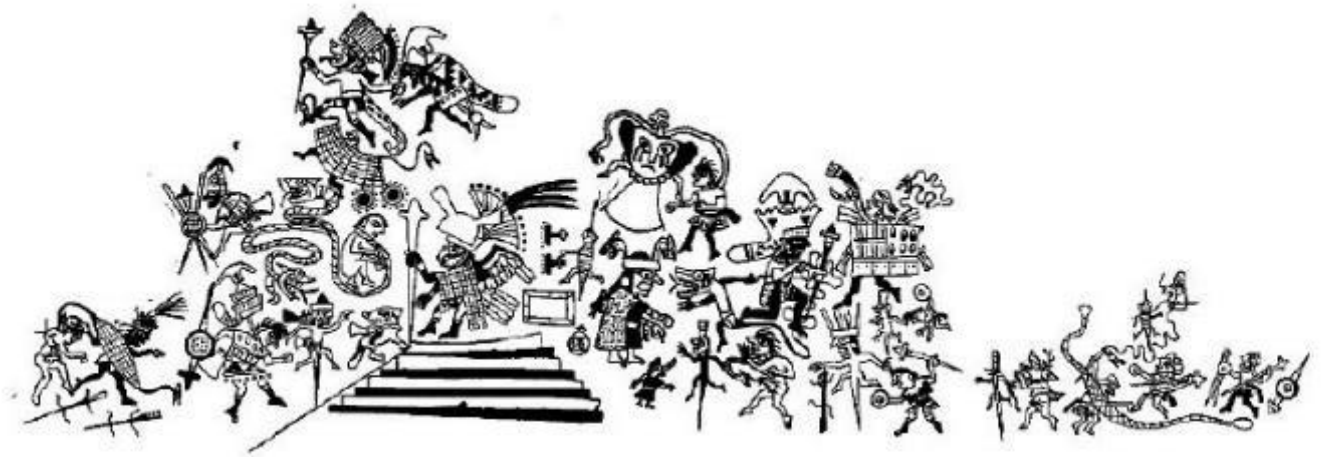


Ilustración 33. Batalla de "la guerra de los objetos", liderada por la Diosa Luna y el Dios Búho. En: Golte, 2014, p. 108.

Es interesante que, según el mito, podemos establecer que el *camaquen* de los objetos – ¿quizás por ser inmóviles y estáticos? – se asocia a la energía del Inframundo y de la muerte. Bajo esta lógica, y tomando en cuenta lo que ya vimos con respecto a la alternancia de los ciclos de vida y muerte, los objetos en general son agentes que ayudan a regenerar la vida, lo que resulta absolutamente coherente con su función utilitaria.

Jürgen Golte (2014) presenta una interesante y pertinente explicación del mito pintado sobre cinco botellas asa-estribo pertenecientes a distintas colecciones: una se encuentra en el Museo Etnográfico de Múnich, dos en el Museo Larco en Lima, una en el Museo Grassi de Leipzig, y una pertenece a una colección privada en California. El autor considera la tridimensionalidad de los objetos para hacer una lectura más profunda y completa de la iconografía. Teniendo en consideración que la unidad estructurante del mundo andino es la dualidad, divide las botellas en cuatro campos pictóricos que consisten en dos duplas: anverso y reverso, y superior e inferior. El autor observó la misma lógica en todas las botellas: los personajes relacionados con el mundo húmedo, oscuro y femenino (Diosa de la Luna, Dios Búho, artefactos) se representan en la mitad inferior, mientras que los personajes relacionados con la luz, lo seco y lo masculino (Dios Sol, Moches) van en la mitad superior. Esta observación pone en relevancia, una vez más, la idea de los objetos como un cuerpo, como un *ser*. Además, percibimos una nueva dimensión utilitaria de los objetos: éstos forman parte de un sistema de comunicación andino complejo, con ciertos códigos visuales y con

formas-soporte con una determinada estructura formal que sirve para presentar determinados conceptos. En ese sentido, ciertas formas-soporte (en este caso particular, botellas asa-estribo de cerámica) funciona como un sistema de escritura: es necesario saber en qué orden se disponen los caracteres sobre un plano para poder descifrar el mensaje. Un tercer aspecto interesante sobre el estudio de Golte sobre este mito es que presenta una metodología aplicable en el análisis iconográfico de vasijas cerámicas, considerando los significados asociados a la tridimensionalidad del objeto, además de las narraciones bidimensionales.

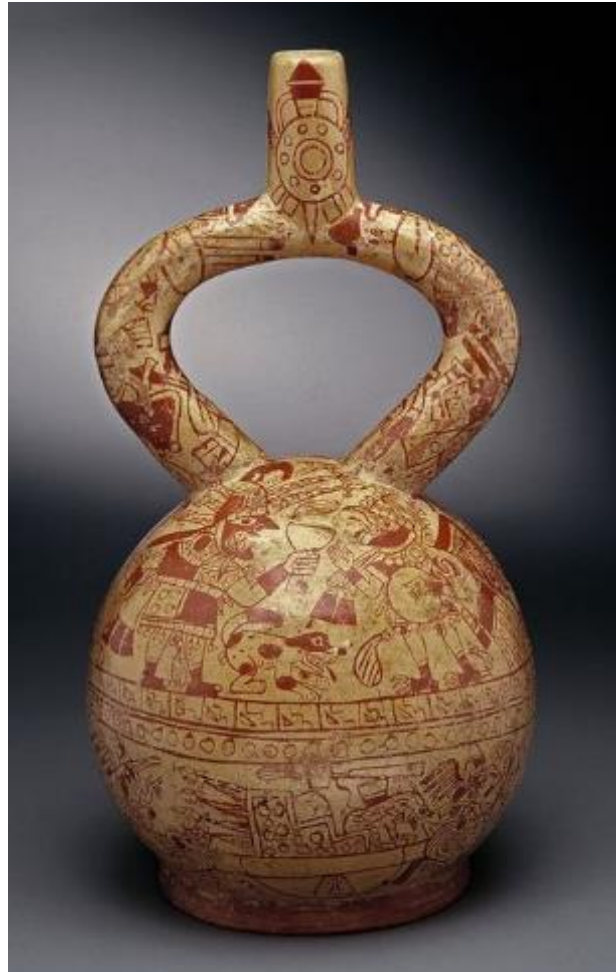


Ilustración 34. Botella asa estribo estilo línea fina. Cultura Moche. Colección: Museo Larco, Perú.

6.2.1 Lo que cuenta una chuspa

El textil es, probablemente, la materialidad más utilizada, difundida y explorada en el mundo andino y alcanzaron un impresionante desarrollo técnico y estético. Las *chuspas*, como hemos visto anteriormente, son bolsas tejidas a telar en lana de camélido, usadas desde tiempos pretéritos hasta el día de hoy en el mundo andino. Son fundamentales en la indumentaria andina y son de extrema importancia. Esta importancia radica, justamente, en su utilidad: las *chuspas* se utilizan para guardar, esencialmente, hojas de coca. Las hojas de coca tienen un doble sentido práctico. En las actividades diarias, las hojas se mascan formando una bolita que se guarda en la boca entre los dientes y la mejilla; este acto se llama



Ilustración 35. *Chuspa aymara contemporánea.*
Artesanías de Chile.

pijchar en aymara o *chacchar* en quechua. Mascar hojas de coca tiene efectos paliativos contra el mal de altura, además ayuda a sobrellevar el cansancio, el hambre y la sed. Por otro lado, las hojas de coca son parte esencial de las ofrendas, de los “pagos” y de las “mesas” en las actividades rituales.

Por lo general, la configuración visual de las *chuspas* es estandarizada: presentan listas verticales de lanas de color natural, alternando con colores teñidos con tintes naturales y sintéticos. La lista central por lo general es más ancha, y constituye el eje de simetría del diseño:

las bandas hacia ambos lados se reflejan como espejo. Las *chuspas* se construyen a partir de un solo paño tejido largo en faz de urdimbre⁴⁶, doblado por la mitad y cosido por los bordes, formando una bolsa de forma cuadrada. Para colgarla, llevan un cordón tejido o una faja delgada cosido al borde superior. En ocasiones, las *chuspas* más elaboradas presentan diseños dentro de algunas listas e incluso pueden llevar, cosidos a su borde inferior, pompones de lanas de colores, como los utilizados para *florear* los rebaños.

Reafirmando, una vez más, la creencia que todo objeto es animado, las *chuspas* se conciben como un cuerpo. La lista central que funciona como eje de simetría es el “corazón”, y los bordes cocidos son la “boca” (Martínez, 2018, p. 58). Resulta interesante que la *chuspa* no se percibe como un objeto plano, sino que completamente tridimensional: si la bolsa está llena y se mira desde arriba, su forma tiende más bien a esferoidal. Los diseños de listas también se rigen por ciertos conceptos compositivos. A ambos lados del “corazón”, se encuentran campos de color plano y crudo, denominados “pampa” por las tejedoras andinas actuales. Según Martínez (2018), “remiten al espacio de lo no diferenciado ni intervenido

⁴⁶ En los tejidos en faz de urdimbre, son los hilos de la urdimbre (aquellos que van amarrados al telar) los que quedan visibles y conforman los diseños; mientras que la trama queda por debajo de la urdimbre.



Ilustración 36. Chuspa. Cultura Arica. Colección: Museo Chileno de Arte Precolombino. Fotografía: Daniela Jara.

(...) designa a las planicies extensa, donde no hay marcadores espaciales que permitan la orientación (...) El concepto de pampa está presente en textiles etnográficos y prehispánicos” (p. 57). Los bordes de las bandas verticales, y en ocasiones el corazón, pueden presentar un efecto visual llamado *k'isa*, (Martínez, 2018, p. 56) que consiste en una degradación o modulación tonal que se logra montando hilos de urdimbre de colores muy próximos, en secuencia de más claro a más oscuro. Por otra parte, la combinación de colores, así como la utilización de fibras naturales y teñidas con tintes artificiales, está

sujeto a un concepto visual llamado *allqa*. *Allqa* hace referencia a los contrastes, a las oposiciones, a lo conflictivo: colores neutros contra colores vibrantes, fibras naturales contra fibras artificiales, colores oscuros contra colores claros. Este concepto visual evoca una de las creencias fundamentales de la cosmovisión andina: el ordenamiento dual del mundo según los opuestos complementarios, como lo femenino y masculino, la luz y la oscuridad, la vida y la muerte, lo seco y lo húmedo, la tierra y el cielo (Martínez, 2018, pp. 60-61).

La utilidad de los objetos tiene que ver con su función práctica y a la vez con su capacidad como instrumento comunicacional. Los objetos, como soporte, son utilitarios. Como objetos utilitarios, también envían mensajes. Esta forma de traspasar mensajes por medio de objetos es en sí muy útil, pues los objetos son parte de todo acto, cotidiano y ritual. Como seres originarios del Inframundo y que forman parte de la sociedad andina, son entes que median en la alternancia de los ciclos de vida y muerte.

6.3 SITIO ESPECÍFICO

Hemos visto que en el mundo andino la concepción de tiempo/espacio difiere de nuestra visión contemporánea común del tiempo lineal y espacio único. La *pachamama* es el tiempo/espacio que soporta y contiene al cosmos, con sus reglas y condiciones. Estas reglas y condiciones pueden cambiar cuando ocurre un *pachakuti*, o literalmente “vuelta de mundo”. En la *pachamama*, además, coexisten de manera yuxtapuesta distintos tiempos/espacios. Por esto, es posible establecer conexión con seres humanos u otros seres que hayan habitado una localidad determinada en otros tiempos, ya que un mismo espacio puede existir en dos tiempos distintos. Asimismo, es posible interactuar con seres queridos que han muerto, pues en un mismo tiempo pueden coincidir distintos espacios.

Evidentemente, los objetos y artefactos dentro del mundo andino, dotados de *camaquen*, funcionan dentro de esta lógica de tiempo/espacio. Por supuesto, también la tierra tiene *camaquen*. Si un cerro, una quebrada, un río son seres vivos, la forma en que se intervienen los espacios- por medio de petroglifos, pictoglifos y geoglifos, por ejemplo- no funciona de la forma en que una obra de arte se formula para un sitio específico. La obra de arte puede poner en tensión o en relevancia un espacio; sin embargo, ese espacio no está vivo. Así, aunque un mural pintado en un espacio urbano público no puede ser dotado de *camaquen*, sí puede serlo una pintura rupestre, y aquí volvemos a la diferencia entre el “aura” benjaminiana de la obra de arte versus el “alma” de un objeto precolombino andino. Es por esta razón que una producción material precolombina andina sólo puede ser comprendida y analizada dentro de su propio marco espaciotemporal.

Para hacer referencia a este lugar único de emplazamiento y producción del objeto precolombino bajo los conceptos de tiempo y espacio andinos, he optado por aplicar un concepto proveniente de la cultura artística contemporánea occidental: sitio específico. He resuelto hacer esto no sin recelo, pues el objetivo principal de esta tesis es precisamente buscar categorías fuera de la tradición artística occidental para lograr entrar en una lógica andina sin confundir conceptos.

En este punto es importante hacer una aclaración, replanteando un argumento presentado anteriormente en los Antecedentes. Probablemente la razón por la que la

producción material precolombina andina ha sido llamada arte- y es aceptada como arte- es por el hecho de que ciertos objetos presentan, primero, evidentes aspectos estéticos, y segundo, son manifestaciones creativas. Sin embargo, sabemos que no es suficiente que cierto objeto tenga dimensiones estéticas para que sea arte; que algo pueda ser calificado como arte tiene que ver con diferentes aspectos. Aquí mencionaré tres: primero, que su finalidad última sea la contemplación y la reflexión estética. Segundo, que exista dentro del circuito artístico establecido, es decir, se presente dentro de museos, galerías, bienales, y que pueda ser movida y comercializada en estos espacios. Y tercero, muy ligado al segundo, que la obra sea producto de un artista (o bien, de un colectivo artístico), consagrado como tal por los establecimientos artísticos (universidades, centros de investigación museos, galerías, etc.) pues, en definitiva, el arte es una institución, y los que producen arte son los artistas, y solo ellos. Es decir, aunque un artefacto presente aspectos estéticos, no es necesariamente un objeto artístico o una obra de arte. Sin embargo, como la producción material precolombina andina presenta aspectos estéticos, dichos aspectos estéticos sin duda pueden ser estudiados mediante herramientas propiamente estéticas, es decir, por medio de conceptos artísticos. Aunque, evidentemente, por todo lo planteado anteriormente, no todo concepto artístico será válido de aplicar. Funcionarán algunos puntualmente y en ciertos casos.

Las palabras *sitio* y *específico* resulta útiles para componer el término pues son directas y auto-explicativas. Por “sitio” nos referimos no simplemente a un lugar genérico, sino a un lugar con una configuración determinada. Más aún, la palabra en si resulta extremadamente útil pues “sitio” es precisamente el vocablo empleado desde la arqueología para definir y englobar una unidad a ser excavada como objeto de estudio, por lo que se puede establecer un paralelo temático, disciplinario y a la vez una referencia temporal. Con *específico*, intentamos referenciar algo único, que *ocurre, es y se manifiesta* en un espacio/tiempo preciso.

A continuación, examinaremos el concepto artístico para establecer sus características, para luego oponerlo a los conceptos andinos que intentamos englobar con “sitio específico”, y así resignificarlo como una característica de la producción cultural precolombina andina.

El concepto sitio específico, o *site-specific*, surge en la historia del arte a finales de la década de 1960 como una respuesta a la neovanguardia del minimalismo, movimiento que logró una cierta autosuficiencia e independencia del objeto artístico (Kwon, 2002). En la escultura, por ejemplo, como se pone de manifiesto en la obra de Brancusi, se absorbe el pedestal, integrándolo a la forma y materialidad escultórica, dotando al objeto artístico de una cualidad transportable y auto-referenciable, haciéndolo a la vez adaptable a los espacios del circuito artístico: al espacio museal, a las galerías de arte y a las colecciones de arte privadas. En sus comienzos, el movimiento artístico de sitio específico se sirvió del lugar de emplazamiento de la obra como una locación de dimensiones y características físicas únicas. Interpretaciones sobre aspectos como las texturas, colores e iluminación del emplazamiento de la obra dependerían además de la participación del espectador, convirtiéndolo en un agente activo y cocreador de la obra. De su lectura se desprenderían nuevas exploraciones, dependientes de factores como la perspectiva desde la que se observa la obra o la luz según la hora del día de contemplación, haciendo que la obra sea siempre nueva y siempre sujeta al sitio.

Esa imposibilidad de transportar la obra hacia otros contextos fue también una crítica a la economía capitalista planteada por el *site-specific*. (Kwon, 2002, p. 12). Bajo esta lógica se formularon obras para museos y galerías de arte que, más que ofrecer objetos coleccionables para el mercado artístico, se ocupaban de tensionar el espacio artístico institucional, investigando sobre *qué es* y *cuándo algo es* arte. Algunos artistas plantearon obras de sitio específico como intervenciones en el espacio urbano, ocupando parques, plazas, escuelas y cárceles. También bajo la lógica del sitio específico, surgió el movimiento llamado *land art*, que desarrollaron artistas como Robert Smithson y Richard Long, quienes trabajaron interviniendo directamente el entorno natural por lo que las obras pasaban a ser parte del paisaje, y en ese sentido, se convertían en obras imposibles de vender, sólo posibles de vivenciar.

Independiente del mecanismo que utilicen, las obras de *sitio específico* problematizan los espacios, sea este natural, urbano o institucional. De esta manera, con sitio específico no se hace referencia, por ejemplo, a esculturas o murales emplazados en el espacio público, ni mucho menos a intervenciones que estén cumpliendo una función decorativa o funcional,

sino a obras que directamente hablen sobre el espacio en el que se sitúan, relevando ciertos aspectos de éste, como problemáticas sociales, económicas o ideológicas (Kwon, 2002, p. 60). Son obras que interpelan al espectador, haciéndolo partícipe de la construcción de la obra, ya que la propia experiencia fenomenológica del espectador completa o complejiza la lectura.

Aquí nos encontramos con una diferencia fundamental entre “sitio específico” como categoría artística y “sitio específico” como característica de la producción material precolombina andina. *Sitio específico* aplicado al contexto andino no tiene que ver con una crítica a los medios de producción y comercialización como sí sucede en el arte contemporáneo. Muy por el contrario, la característica de *sitio específico andino favorece una lógica productiva*. Dentro del contexto andino no corresponde hablar ni de “artista” ni de “espectador” (por muy participativo que sea el rol del espectador, como frecuentemente lo es en el arte contemporáneo). En la cultura andina podríamos más bien hablar de un “usuario”, pues, como hemos discutido, la cultura material se produce para un fin utilitario o práctico. Este usuario no *contempla*, sino que *produce* tanto el objeto como *el sentido* del objeto. El usuario reinterpreta y resignifica producciones materiales ya que se vincula con el territorio no como si este fuera un telón de fondo o un soporte, sino que *de habitante a habitante*: de humano a río, a piedra, a montaña, a risco, a cielo, a estrella; como miembro de una sociedad compuesta por seres diversos que interactúan. Una sociedad que, recordemos, habita también distintos espacio/tiempos (volveremos sobre esta idea con más profundidad al definir la característica de *colectividad*).

Más aún: si un “sitio” puede literalmente *trans-formarse*, ya que su materialidad es intercambiable, el concepto *sitio específico* definido para el mundo andino debe también considerar esto. Es decir, un “sitio” no es “específico” en el sentido cartesiano, sino que es específico en su materialidad, temporalidad y espacialidad en una cosmovisión de dimensiones mutables y simultáneas. Y, por supuesto, siempre está vivo. Es decir, contrario al sitio específico como concepto artístico, la producción material precolombina andina no se “instala en el paisaje”, sino que forma parte de un diálogo de muchos seres vivos. Es preciso guardar las diferencias evidentes del contexto de conceptualización (Occidente/Andes-Contemporáneo/Precolombino) y siempre considerar que, aunque se

pueda establecer una similitud básica con el concepto artístico contemporáneo, la idea de *sitio específico* para la producción material andina precolombina responde a una lógica completamente distinta a la “artística”, ya que se vincula con conceptos andinos muy precisos e inexistentes en la terminología artística contemporánea occidental, como *pacha*, *huaca*, *mallku* y *camaquen*.

Para ejemplificar esto, volveremos a la historia de don Cecilio. Según cuenta, en su camino de formación como *yatiri* se encontró con un *yatiri* mayor, llamado Juan Esquivel, quien quiso tomarlo como aprendiz. Para poder hacer esto, don Juan necesitaba antes la aprobación de los *mallku*, de los cerros, por lo que decidió llamarlos:

Preparó una mesita con un paño blanco, puso cuatro cencerritos de oro en las cuatro esquinas y en el medio su *inkuña* con coca, lejía, alcohol, chicha, vino, cigarros, ¡de todo! y al lado una *talega* y un costal llenos de coca. Y me dijo: “ahí, detrás de la puerta, siéntate y no hagas ruido cuando yo te diga que apagues la luz, apagas la vela. No tengas miedo. Hay que ser coraje.” Y se puso a llamarlos en un idioma raro. (...) ¡Se escuchaba una bulla grande afuera, como un tropel, pasos, algunos caminando, otros montados, espuelas! (...) Sin moverme, apagué la vela. Vi unos bultos grandes que se acercaban a la mesa y mucha bulla. Todos hablaban y él les contestaba, pero yo no podía entender lo que decían (...) De a poco vi que salían unas sombras, la bulla desapareció y se hizo silencio. (...) miré la mesa y ya no había nada, ¡nada! ¡no quedaba alcohol, no había coca, ni cigarros, ni chicha, nada! (...) [don Juan]: “Ves, así tenís que ser tú cuando te completes. Tenís que saber que los cerros son personas, ellos son los primeros habitantes de esta tierra y hay que respetarlos. Ellos son los *mallkus*, y los *mallkus* son *yatires*.” (Uribe, 2014, pp. 46-47)



Ilustración 37. Pictograbados en un panel de la Quebrada de Taira.

Nuestra definición de sitio específico aplicado a la zona andina también difiere de la categoría artística en relación a la forma en que ciertos aspectos formales- como colores, formas, luminosidad, perspectivas o dimensiones- se utilizan en el análisis de un objeto. Si una producción material como una pintura rupestre se emplaza *en o sobre* un ser animado, como un *mallku*, es evidente que la forma de interpretar esa producción material debe tomar en cuenta el “sitio” y los aspectos formales de éste de una forma distinta. Lo mismo sucede con las *huacas*: la forma de referirnos a éstas y de analizarlas como una producción material no debe disociarlas de su espacio, tiempo o “alma”.

En definitiva, “sitio específico” aplicado en la zona andina mantiene un aspecto en común con la categoría artística: ambos sitúan al objeto de estudio en un contexto que es inalienable y constitutivo. He ahí la necesidad de tomar prestado este concepto artístico y reinterpretarlo. En palabras de Oyarzún, refiriéndose al espacio en el *site specific*:

[No se trata] solamente de practicar determinadas intervenciones *en* el espacio, concebido al modo de un dominio predispuesto en su homogeneidad o su diferencia, sino de permitir la intervención *del* espacio mismo en las obras y en sus locaciones asignadas, a fin de que se sienta el enigma de ese “*en*”. (Oyarzún, 2003, p. 81).⁴⁷

⁴⁷ Una nota al pie de página en este párrafo dice: “Y hay todavía una última torsión: como, a fin de cuentas, nada garantiza que el lenguaje sea humano, quizá esa tríada- de lenguaje, espacio y muerte- sea la matriz profunda de todo arte, de todo pensamiento, que se hace inquietantemente sensible en aquello que en éstos se sustrae a las medidas de lo humano.” (Oyarzún, 2003, p. 81).

En resumen: lo primero que debemos tener en cuenta con respecto a *sitio específico*, es que es fundamental identificar los *mallku* y otros seres que configuran el espacio físico, pues su sola presencia ya puede señalar cuestiones relevantes sobre el sentido de la producción material y con qué fin fue hecha. Además, debemos estudiar en qué planos temporales está manifestándose la producción material en cuestión: por ejemplo, revisar si existen referencias a alguna *pacha* determinada, como una *thayapacha* (estación seca) o una *jallupacha* (estación de lluvias), pues esto nos puede llevar a establecer otras asociaciones, como en qué momentos del año se *utilizó* una determinada producción y a qué seres se vincula. En definitiva, el sitio específico también puede hablarnos de su utilidad, así como también puede dar luces sobre los *camaquen* manifestándose en ciertas materialidades.

Estudiaremos el concepto de sitio específico en la producción material precolombina andina analizando un estilo de pintura rupestre que se ha encontrado en numerosos sitios en el Desierto de Atacama, basándonos en el trabajo arqueológico y etnográfico de su investigador principal.

6.3.1 Pastoreo, caravaneo y pictograbados en Atacama

En el Alto Loa, al noreste de Calama, fluye el río por la Quebrada de Taira, ubicada en la Pampa de Cuestecilla, que se extiende bajo los pies del volcán San Pedro, el volcán La Poruña (cuya erupción hace cien mil años cubrió de lava la pampa La Avestruz) y un cordón de cerros llamado Cerro Colorado. Sobre este lugar, Berenguer (2017) relata: “el volcán San Pedro, un coloso de unos tres millones de años de edad, [tiene] nieves eternas e intermitentes fumarolas que lleva a los pastores locales a decir que “allí vive el volcán” (...) [El Cerro Colorado] debiera llamarse Colorada, pues los lugareños afirman que es una dama” (p. 17). En una de las laderas del Cerro Colorado, hay un banco de arenas de dos colores, amarillo y negro, llamado Sirawe. Los vientos mueven las arenas, haciendo que este banco se mueva como si fuese un “ojo”, provocando fuertes ruidos, por lo que el Sirawe también es llamado el Bramador (p. 20). Una lugareña, Luisa Huanuco, afirma que “El Sirawe es una puerta del cerro. Dicen que antes salían dos toros de ahí, un bayo y un negro. Eso contaban” (en

Berenguer, 2017, p. 21). Ellos son los *mallku* bajo cuyos pies se abre el cañón o la quebrada de Taira, por donde subterráneo el río Loa, cubierto por humedales, donde asoman más de treinta manantiales u ojos de aguas termales, que, según los lugareños, tienen propiedades medicinales (Berenguer, 2017, p. 24).

En esta quebrada se han encontrado paneles con pictoglifos de llamas que, según dataciones por ocupación y contexto arqueológico, datan del período Formativo Tardío, entre el 800 y el 400 a.C. (Berenguer, 2017, p. 52). Este sitio parece haber sido ocupado hasta el Período Intermedio Tardío y abandonado a comienzos del Período Tardío (Berenguer, 1995, p. 23). Sin embargo, como indica el hallazgo de numerosos fragmentos cerámicos, probablemente parte de ofrendas o “pagos”, el sitio fue visitado hasta por lo menos el siglo XVI (Berenguer, 2017, p. 54).

El arqueólogo José Berenguer ha estudiado extensamente este sitio, y según las características de las imágenes de Taira ha definido un estilo de pintura rupestre para el complejo cultural Loa San Pedro. Es notable que la superficie de la roca no presenta una preparación; más bien, los relieves y formas de la roca se utilizan como parte constructiva de las imágenes. Estas imágenes son, en su amplia mayoría, camélidos, y estudios iconográficos han determinado que se trataría de llamas. Son contadas las representaciones de humanos y otros animales, como pumas, flamencos, suris, zorros y perdices. Las imágenes han sido grabadas en la piedra por medio de herramientas percutoras y se han pintado con óxido de hierro rojo y ocre, y en menor proporción, blanco. Los pictograbados presentan a las llamas en perspectiva torcida, es decir, de perfil y escorzo simultáneamente. Además, las figuras de llamas se presentan en variados tamaños. Éstas se superponen, generando una sensación de transparencia, y a la vez de multitud (Berenguer, 2017).

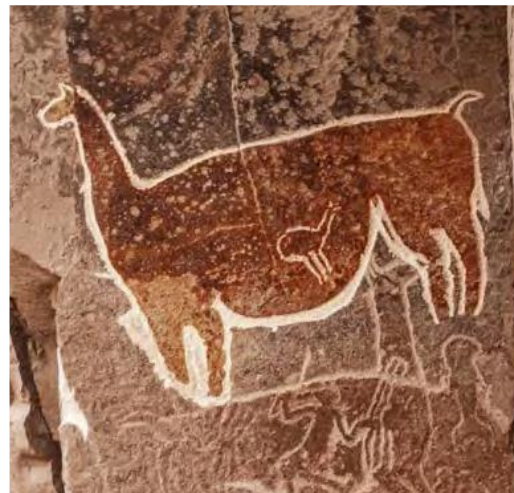


Ilustración 38. Llama con chullumpi en su interior. Fotografía y dibujo: Diego Artigas. En: Taira, el amanecer del arte en Atacama, 2017, p. 82.

Sitios de pintura rupestre estilo Taira se han encontrado en otras quebradas, como en los aleros de los ríos Salado, Toconce, Caspana, Curte y Chuschul, y en las quebradas de Tulán, Quezala y Santiago de Río Grande, generalmente a alturas que varían entre los 2500 y 3000msnm (Berenguer 2017, pp. 56-57).

Berenguer afirma que no hay escenas de caza ni se identifican llamas heridas, por lo que sostiene que los paneles estilo Taira estarían mostrando específicamente la actividad del pastoreo. Sobre las pocas representaciones humanas, Berenguer nota que se les representa normalmente de perfil, muchas veces desnudas y en pequeño formato:



Ilustración 39. Representación de la Vía Láctea, con la Yakana, su cría, Yutu, Atoq y Mach'acuay.

En general, son de ejecución más tosca o esquemática que el resto de las representaciones (...) Una posible razón es que el talento y esfuerzo de los artistas haya estado concentrado en representar a los animales, no a los seres humanos, tal vez porque la gente de esa época no se consideraban las criaturas dominantes, sino seres (...) que se pensaban a sí mismos en relación al mundo que los rodeaba (...) No debiera descartarse, sin embargo, que los “humanos” que aparecen formando parte de las escenas de Taira, sean, más bien, representaciones de espíritus guardianes o auxiliares (...)” (p. 43)

Basándose en mitos de tres pueblos andinos (Huarochirí, Chinchaycoya e Isluga), y comparando los símbolos de los mitos con las imágenes representadas, así como la localización de los paneles (en quebradas junto a cuerpos de agua), Berenguer plantea que los pictograbados estarían relatando creencias sobre el origen de las llamas. (1995, p. 25). Además, el autor sostiene que hay estudios etnográficos que vinculan a las llamas y la crianza de éstas con el agua: en el altiplano, hoy en día, es común nombrar llamas y alpacas con nombres de aves, tales como *chullumpi*, *suri*, *kiu*, *qellwayto*, *wallata* y *parina*, todas, excepto

el *suri*, aves que habitan en cuerpos de agua. Incluso, los pastores de Isluga afirman que, en la noche, llamas salen de los manantiales y que es casi imposible capturarlas. Los mechones de lana que pierde la llama en su lucha con el pastor que intenta apresarla, en la mañana se ven convertidos en plumas de *chullumpi* (pato andino) (Berenguer, 1995; 2017). Sin duda, nos encontramos con una relación de equivalencias o de materialidades intercambiables: pareciera ser que el *camaquen* de estas aves es el mismo que el de las llamas.



Ilustración 40. Panel VIII. Fotografía: Fernando Maldonado. Dibujo: Diego Artigas. En: Taira, *el amanecer del arte en Atacama*, 2017, p. 87.

En la astronomía andina sin duda hay vínculos entre las llamas y el agua: una de las principales constelaciones es la Perdiz, o *Yutu*, que se ubica al lado de la Llama, o *Yakana* (Berenguer, 1995, p. 25). Más aún, recordemos que en la cosmovisión andina la Vía Láctea es un gran río: *Jacha Jawira* en aymara (o literalmente, “gran río que va hacia abajo”) y *Mayu* en quechua (literalmente, “río”) (Romero, 2003; Magaña, 2006). Como informa Magaña (2006), para la gente del Loa, la Vía Láctea es también un enorme arco-iris nocturno; es un cuerpo de agua que refleja el mundo entero; es de donde provienen las lluvias, que caen sobre las montañas en forma de nieve, que luego bajan a los ríos que dan al mar, que a su vez forman un gran río que vuelve a subir a los cielos (p. 54). La constelación “negra” (formada por espacios negros en la Vía Láctea, en vez de estrellas) de la llama con su cría, es una de las más importantes en la cosmovisión andina, con las estrellas *Alfa* y *Beta Centauri* como los *llama ñahuis*, o los ojos de la llama (Romero, 2003, p. 93). Es notable además que los ojos de la llama negra sean *Alfa* y *Beta Centauri*. Esto nos lleva a pensar en las caravanas de llamas que viajan por el desierto guiadas por las estrellas que funcionan como brújulas indicando el camino en el inmenso territorio. En algunos paneles de Taira incluso pareciera haber alusiones a la Vía Láctea: en el Panel XIa, se ve una llama con su cría, que podría ser

la Yakana. Asimismo, en el panel VIII, aparecen varias figuras que corresponden a constelaciones: la Yakana con su cría, la perdiz (Yutu), el zorro (Atoq) y, utilizando una fractura de la roca, probablemente la Serpiente (Mach'acuay) (Berenguer, 2017, p. 86).

Desde diferentes puntos de vista se establece claramente una relación entre el agua, las estrellas y las llamas. Primero, es común nombrar a las llamas como aves acuáticas. Segundo, la llama cósmica habita, junto con su cría, el gran río cósmico. Y, tercero, las llamas de los pictograbados estilo Taira se emplazan en quebradas junto a cauces de ríos. La recurrencia de este estilo de pictograbados sobre sitios específicamente relacionados con el agua, no es azaroso. Evidentemente, el agua en el desierto es lo que permite el asentamiento humano, y, como ya vimos extensamente en el capítulo anterior, el asentamiento humano en el área andina depende de los rebaños de camélidos. Desde esa perspectiva, el amontonamiento y sobreposición de las llamas, recurso característico del estilo Taira, probablemente apela a la abundancia de los rebaños y a una labor pastoril fructífera. Probablemente también indica que la quebrada de Taira en el Período Intermedio Tardío fue un lugar fértil utilizado como pastizal y criadero de llamas.

Por otra parte, las imágenes parecen haber sido repasadas y repintadas (Berenguer, 2017, p. 71) lo que apuntaría a una reutilización y resignificación de las imágenes a través del tiempo. En palabras de Berenguer (2017):

Puesto que mucho del arte rupestre de Taira revela una fuerte preocupación por la fertilidad de las llamas, sostenemos que sus imágenes tendrían que ver con la creencia en la capacidad realizadora de las imágenes “prefiguradas” en las rocas de garantizar la multiplicación de sus rebaños. (...) Pintar, grabar o pictografiar llamas era, derechamente, crear llamas. (...) Más que soportes rocosos apropiados para plasmarlas, al parecer lo que los artistas buscaban eran rocas “productivas”, las que, una vez hechos los rituales que exigía la relación de reciprocidad e intercambio con los dioses, brindaban “cosechas” de ganado particularmente abundantes” (p. 71).

En suma, los sitios donde se emplazan estos pictograbados estilo Taira no son lugares fortuitos. Son lugares propicios para las actividades pastoriles. Son oasis; lugares fértiles y protegidos en el desierto por los *mallku*. Son lugares que, además, vinculan, simbólicamente, la tierra y el cielo en un ciclo de regeneración y transmutación y, por ende, son lugares que tienen la capacidad de asegurar la sobrevivencia de los pueblos andinos que realizaron estos pictograbados. Así, sirviendo como puente entre humanos y llamas, estrellas y tierra, desierto y agua, los pictograbados en estos sitios específicos cumplen una función útil, que es la de garantizar la fertilidad y abundancia de las llamas.

6.4 COLECTIVIDAD

La idea de “arte” se fundamenta en el mito occidental que se ha construido durante milenios acerca del “artista”, ese genio creador capaz de traer algo nuevo y personal al mundo y ganar un reconocimiento social por esto. La construcción del arquetipo del artista surge ya en la Grecia clásica, y en el siglo VI a.C. nos encontramos con las primeras firmas de artífices sobre sus obras (Jiménez, 2002, p. 116). A comienzos de la edad moderna es cuando cuaja esta idea del genio creador, y se ve reflejado en los escritos de Alberti (1435), da Vinci (1651) y Ficino (1474). El ser humano se concibe, durante el Renacimiento italiano, como Dios en la Tierra, pues es capaz de comprender el mundo y utilizar todo lo que hay en él, generando nuevas formas y conocimientos. Sin embargo, no cualquier ser humano es capaz de lograr esto: todo depende del *genio*, esa característica propia de algunos individuos de “iluminarse”. Como sugiere Ficino (Jiménez, 2002, p. 120), la genialidad va de la mano con otra característica: la melancolía. El estado melancólico, esa añoranza de lo que no es y no fue, es lo que logra desconectar al artista de este mundo, y liberar a su alma para conectarse con planos divinos. Jiménez (2002) aclara:

No pocos aspectos de esta “caracterología” metafísica y espiritualista nos suenan hoy como un relato fantástico, o incluso casi de ciencia-ficción. Pero la teoría ficiniana del genio creativo se asimilará rápidamente en la literatura artística, convirtiéndola en la piedra angular para justificar *el carácter divino y la diferencia constitutiva* del artista respecto a los demás seres humanos (p. 120).

Este mito del genio artístico es, como plantea Jiménez, una idea que está arraigada en nuestra cultura y se manifiesta en la forma en que los artistas son reconocidos. Si un artista es afortunado, será celebrado y aclamado en vida, como Miguel Ángel o Picasso; si es incomprendido, pero su genialidad es grande, será reconocido póstumamente, como van Gogh.

La figura del artista es, desde los comienzos de la modernidad, pero incluso desde la edad clásica, hasta el día de hoy uno de los pilares de la institución y disciplina artísticas. Para que algo sea considerado “arte”, debe ser ideado y/o fabricado por un artista. Contraria a esta construcción del artista y la obra de arte, en la producción material precolombina andina no encontramos ningún tipo de marca sobre objeto que denote una firma, ni rastro en crónicas coloniales de alguna figura que se asemeje a un autor o artista. Esta figura

simplemente no existe, por lo tanto, por extensión podríamos decir que tampoco parece haber existido la noción de “genio artístico”. No hay posesión ni autoría sobre las producciones materiales culturales: en ese sentido, aquellos andinos precolombinos que fabrican objetos son productores y usuarios.

En el arte contemporáneo es común encontrarnos con colectivos artísticos. Podríamos decir que, por un lado, la relevancia de estos colectivos radica en gran medida en la trayectoria de los miembros que lo componen. Por otro lado, el colectivo artístico también funciona como un individuo creador, pues tiene un nombre con el cual firma y se atribuye la propiedad intelectual de las obras. Este tipo de colectividad no es en absoluto a lo que nos referimos al hablar de colectividad en el mundo precolombino andino. La colectividad de la producción material precolombina andina es anónima, y se rige por los parámetros que establece la filosofía del *ayni*, una producción que está al servicio del balance cósmico, y, por lo tanto, no busca elevar la genialidad de un individuo.

En el Marco Teórico, revisamos las ideas de Ticio Escobar sobre el arte popular latinoamericano y sus profundas raíces en las tradiciones indígenas que evidencian una continuidad cultural. Sobre las producciones materiales indígenas y el arte occidental, Escobar (2008) establece una notable diferencia que concuerda con lo que hemos planteado hasta ahora:

En las sociedades occidentales modernas, lo estético puede ser desgajado de los distintos factores que actúan sobre su producción, no sólo porque éstos tienden a aparecer camuflados para complacer a una dirección demasiado preocupada por la forma, sino porque, desde el Renacimiento, sus articulaciones están preparadas para que pueda ser desprendido del cuerpo social (lo estético constituye un módulo concebido para ser desarmado; un dispositivo epistemológicamente desmontable) (...) la creación colectiva (propia del arte popular) depende de sus circunstancias históricas mucho más que el arte entendido como acto individual; por eso, las formas de aquéllas, sujetas a los códigos sociales, son menos flexibles que las otras (p. 48).

Escobar percibe una estrecha relación entre los sistemas históricos de producción del arte popular indígena y su función y significado. Ya que hemos establecido que en la zona andina indígena existe una evidente continuidad cultural, podemos proponer también una continuidad en los sistemas de producción desde los orígenes de la cultura andina hasta el día de hoy. A continuación, revisaremos dos *sistemas de producción material precolombinas*

de los que tenemos registro en crónicas, y los contrastaremos con dos ejemplos de cultura material- uno en contexto arqueológico y uno etnográfico- de los cuales conocemos sus sistemas de producción. Así, podremos establecer cómo y por qué la producción material precolombina andina se basa en la *colectividad*.

6.4.1 La colectividad en los sistemas de producción

Es interesante notar que ni siquiera en los mecanismos de producción institucionales precolombinos bajo los cuales se fabrican objetos para una elite existe aquel personaje-genio. El primer sistema al que nos referiremos es la *mit'a*, sobre la cual ya se habló en el Marco Teórico y en el capítulo anterior. Por lo tanto, sin querer redundar, recordemos que la *mit'a* es un sistema de trabajo incaico, que como estableció Murra (1974), probablemente tuvo sus orígenes en el sistema de asentamiento andino de ocupación de distintos pisos ecológicos, en los que individuos o familias enteras se relocalizaban durante temporadas para explotar algún recurso necesario, volviendo luego a su pueblo de origen. Las poblaciones o individuos relocalizados en el sistema de *mit'a* servían un tiempo al estado incaico, y toda su producción- fuese ésta agropecuaria, constructiva, textil,

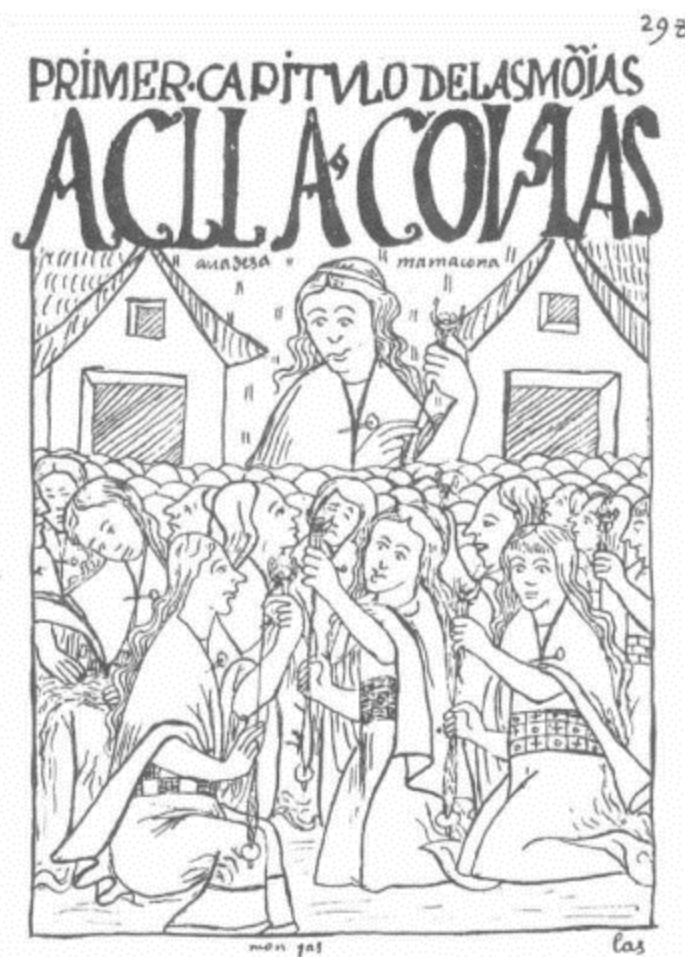


Ilustración 41. Acllaconas hilando. Dibujo de Felipe Guamán Poma. En: Nueva crónica y buen gobierno, 1615.

cerámica u otra- era propiedad del estado y se almacenaba en *qolllcas* o *tambos* para su asignación y redistribución.

Como ya hemos establecido, el tejido es quizás la materialidad más significativa en el mundo andino, pues se lograron asombrosos desarrollos técnicos y estéticos. El tejido como soporte fue muy versátil, y se utilizó para plasmar en ellos y hacer circular conceptos complejos, en una sociedad donde no existió la escritura como la comprendemos históricamente. Por lo tanto, los sistemas de producción de textiles reflejan mucho de las ideas sobre el trabajo y el consumo y uso de bienes. En palabras de Sinclair (2006), especialista en textiles andinos:

Se puede observar claramente cómo cada sociedad aprovecha la experiencia de sus antecesoras, reinterpretándola y aportando nuevas expresiones y tecnologías. Así el tejido se convierte en un texto histórico, en una memoria colectiva transmitida por aprendizaje (...) Como ocurre con el arte en las sociedades que han desarrollado sofisticados sistemas de comunicación visual, el textil es el soporte complementario de una memoria oral, de sistemas de identidad étnica, parentesco, linaje, valores y creencias que comprometen al tejedor, cuya memoria táctil-visual lo involucra corporal y socialmente. (p. 12)

Un segundo sistema de producción estatal del Período Inca que debemos considerar es el que se realizaba en los *acllahuasi*, donde, entre otras cosas, se elaboraban los más finos tejidos. Los *acllahuasi* eran grandes complejos arquitectónicos donde residían y trabajaban las *acllaconas*, que significa “las escogidas”. Ellas eran mujeres castas que se entrenaban como sacerdotisas y cumplían distintas funciones rituales y productivas para la elite gobernante incaica y el ejército. Las niñas eran tomadas de sus familias a la edad de entre ocho y diez años, siendo escogidas por

su belleza, salud física y debían ser vírgenes (Alberti Manzanares, 1986, p. 172). Así, las *acllaconas* pasaban a ser parte de la aristocracia, y recibían una criada y bienes (p. 172). Todas estaban bajo la tutela de las *mamaconas*, sacerdotisas superiores mayores. Según cuentan las crónicas, desde su entrada en los *acllahuasi* se les enseñaba a tejer, cocinar y preparar distintas ceremonias. Las hijas de altos dignatarios también entraban a los *acllahuasi* para instruirse durante un par de años, pues su rol social era casarse luego para establecer alianzas. Pasados esos primeros años, algunas *acllaconas* pasarían a dedicar su vida al sacerdocio y culto del Sol, mientras las otras se entregarían en matrimonio a dignatarios y



Ilustración 42. Unku incaico con tocapus. Colección: Dumbarton Oaks.



Ilustración 43. Unku incaico con tocapus. Colección: Museo Chileno de Arte Precolombino.

altos militares, y otras aún serían seleccionadas como concubinas del Inca. Si alguna de estas mujeres entregadas en matrimonio enviudaba, podía volver al *acllahuasi* y servir como *mamacona* (p. 173).

Hubo *acllahuasi* en los lugares de *huacas* y templos importantes. Alberti Manzanares (1986) pudo identificar 28 de estos recintos desde Ecuador hasta Bolivia (p. 161). Según el cronista Fray Martín de Murúa, los *acllahuasi* eran:

Unos palacios grandísimos de cantería, todos con patios y cuartos bajos y altos como claustros, y en los aposentos había muchos parámetros de *cumbi* ricos a su manera, tenían frescos jardines de árboles y flores olorosas con hierbecitas y con estanques de agua dulce; tenían una huerta muy hermosa de frutales y hortalizas (Murúa, 1949, p. 259 en Manzanares, 1986, p. 158).

Sólo mujeres residían en estos edificios, aunque había guardias y criados hombres, a los que castraban o desfiguraban cortándoles nariz y orejas. Todo contacto con las *acllaconas* estaba prohibido, y tanto la mujer como el hombre que infringieran las reglas eran sometidos a pena de muerte públicamente (Alberti Manzanares, 1986, p. 158).

Todas las *acllaconas* eran responsables de fabricar los tejidos para la nobleza y dignatarios del Tawantinsuyu. Según Alberti Manzanares (1986):



Ilustración 44. Celebración de Ayamarca. Dibujo de Felipe Guamán Poma. En: Nueva crónica y buen gobierno, 1615.

Esta actividad era realizada prácticamente por todas las “escogidas”, fuera cual fuera su edad y rango. Constituían un grupo de especialistas controlado directamente por el estado. Trabajaban a tiempo completo y su producción estaba al servicio de la política económica de redistribución y reciprocidad. Se puede decir que el trabajo de estas mujeres era monopolio del Estado. (p. 183).

Además, las *acllaconas* que se instruían como sacerdotisas y se dedicaban al culto del sol, la luna y las estrellas, eran las encargadas de tejer aquellos *cumbi*⁴⁸ especiales, para las *huacas*, los sacerdotes, y las momias de los Incas difuntos (p. 183).

Las *acllaconas* eran, entonces, en tiempos incaicos, probablemente las productoras de bienes materiales con mayor prestigio, educación y poder del mundo andino. A su cargo estaba la tarea de elaborar los objetos más preciados y valorados. Su

trabajo principal, sin embargo, era el de sacerdotisa y este hecho en sí ya confiere a su trabajo textil una dimensión sagrada. Por otra parte, es importante notar que los objetos más valiosos eran vestimentas, es decir, objetos útiles. Los *cumbi* eran útiles en dos niveles: primero, obviamente, servían para cubrir, abrigar y adornar. En un segundo nivel: mientras más complejo el tejido, más información presentaba y comunicaba. Un lenguaje visual de signos opera en los *cumbi* mediante imágenes, *tocapus*⁴⁹ y combinaciones de colores. Un lenguaje simbólico resignifica estos textiles, al ser usados en contextos rituales, como en la fiesta de

⁴⁸ *Cumbi*: tejidos muy finos y elaborados, de uso reservado de los altos dignatarios y nobles del Tawantinsuyu.

⁴⁹ *Tocapus*: diseños rectangulares de denso significado que funcionan como insignias, y representan a familias o clanes.

Ayamarca narrada por Guamán Poma, fiesta en la que se sacan las momias de los antiguos Inca de sus *pucullu* (tumbas), se les pasea y se les ofrenda comida, bebida, y suntuosos objetos como plumarias y *cumbi*.⁵⁰

Los sistemas de producción son parte de la lógica andina ritual y de reciprocidad. Una figura de artista o de genio creador no concuerda con estos sistemas. Los sistemas de producción son colectivos y anónimos, y están al servicio del ordenamiento social. Aquí se explica, una vez más, por qué resulta conveniente nombrar a los objetos de la cultura material precolombina andina como “producción” material: el énfasis en sistemas colectivos de fabricación es necesario.

6.4.2 La colectividad en las formas de uso y resignificación

Hemos visto en dos ejemplos anteriores cómo, en su función utilitaria, la producción material opera a nivel colectivo. El primer ejemplo que vimos fue dentro de la revisión de la etnografía de Axel Nielsen (1997) en el Capítulo 1, en la que relata su viaje con dos pastores de Lípez que llevan una caravana de llamas cargadas para intercambiar productos. Nielsen describe detalladamente el ritual que efectúan a mediados del viaje, en el altar de Yuraj Cruz. En este altar, los pastores sitúan sus “mesas” junto a configuraciones de piedra en forma de llamas, que luego “florearán” durante el “pago”. Recordemos que estas llamas son constantemente rearmadas dentro de un contexto ritual por pastores anónimos que utilizan ese altar en su ruta hacia sus destinos de intercambio.

El segundo ejemplo corresponde a un contexto arqueológico y se presentó en el análisis de los pictogramas de Taira desde el redefinido concepto de *sitio específico*. Estas pinturas probablemente no fueron realizadas por una sola persona; más aún, hay evidencia de que las pinturas fueron repasadas y repintadas durante los varios siglos de ocupación del sitio (Berenguer, 2017); actualizando constantemente su validez y significado, así como su eficacia y utilidad al servir como mecanismo para asegurar la fertilidad de las llamas. Aquí

⁵⁰ Curiosamente, según la narración de Guamán Poma, es en este mes en que se escoge a las acllaconas y se las lleva al *acllahuasi*, “En este mes de noviembre (...) y de henchir mujeres en los depósitos que llaman acclahuasi, mujeres vírgenes para que sepan hilar tejer ropa para el Inga y los demás señores.” (Guamán Poma, 1980 [1615], p. 181).

encontramos un paralelo entre el caso del ritual narrado por Nielsen y el acto de repintar o regrabar las llamas de Taira.

Los dos ejemplos, aunque pertenecen a dos momentos distintos, denotan una continuidad cultural andina en las formas de relacionarse con las producciones materiales. En ambas instancias, tanto en rearmar las llamas en el ritual en Yuraj Cruz, como en el reparar los pictograbados de Taira, usuarios anónimos (y no



Ilustración 45. Calabaza pirograbada con restauración de época. Cultura Arica. Colección: Museo Chileno de Arte Precolombino.

artistas) están - literalmente- *regenerando* camélidos: las imágenes/objetos *no representan* llamas, sino que *son* llamas, producidas en distintas materialidades (intercambiables), bidimensionales (pictograbados) y tridimensionales (formaciones de piedra), en un espacio/tiempo ritual que, dada la ley de reciprocidad (*ayni*), asegura la misma capacidad de reproducción del animal durante los tiempos de apareamiento.

Aquí es necesario notar otra diferencia con la tradición artística occidental: los únicos personajes institucionalmente autorizados para realizar cualquier intervención en una obra de arte son los conservadores/restauradores. Los pastores de Yuraj Cruz y los pintores de Taira no son ni artistas ni restauradores: son productores de su cultura material, la resignifican y actualizan constantemente. Dos ideas se desprenden de esto: una vez más, vemos cómo las imágenes y objetos funcionan dentro de una lógica no verbal que se reinterpreta y reescribe continuamente. Y segundo, volviendo sobre el *camaquen* de las cosas, todo objeto tiene su poder y por eso debe ser respetado y cuidado; este es uno de los temas que resalta del mito de “la guerra de los objetos” moche. Esto queda de manifiesto en el hecho que existe un altísimo porcentaje de piezas precolombinas de todas las materialidades con reparaciones antiguas. Algunos de estos objetos incluso evidencian distintas intervenciones, con técnicas

y materiales extremadamente diferentes, lo que claramente indica que la pieza estuvo en uso y circulación durante muchísimas décadas y que fueron pasadas, valoradas y utilizadas de generación en generación. Por lo tanto, la dimensión *colectiva* y anónima de la pieza está intrínsecamente ligada al concepto de *camaquen* (que a su vez guarda estrecha relación con lo que hemos definido como *materialidades intercambiables*) y a la dimensión utilitaria de la producción material precolombina andina.

Lo decimos una vez más, porque es algo que no podemos olvidar: la forma en que funcionan los objetos dentro de la sociedad andina precolombina (e incluso, como hemos visto, en la sociedad andina actual) dista mucho de la forma en que nosotros, como sociedad contemporánea occidental, nos relacionamos con los objetos. Aquellos son diferentes tanto en su concepción como en su utilidad ideológica y cosmogónica. No corresponden al mundo artístico del genio creador, ni a los circuitos regidos por el mercado del arte, como las galerías, subastas, o colecciones privadas. Tampoco pertenecen a museos que se gobiernan por leyes estatales que los reclama como patrimonio. Y no existen bajo la lógica clásica de *naturaleza versus cultura*. Es por esto que se vuelve necesario intentar comenzar a entenderlos y las cuatro características/categorías descritas en este capítulo pueden servir como puerta de entrada.

7. CONCLUSIONES Y REFLEXIONES FINALES

Esta investigación comenzó con una hipótesis que nació y creció lentamente a partir de una cierta disconformidad conceptual con mi objeto de trabajo y de estudio: el llamado “arte precolombino”. Ya en las primeras lecturas para esta investigación, se articulaba la idea de que el marco conceptual artístico era insuficiente para abarcar todos los aspectos de la cultura material precolombina andina. Esto, debido a que la producción material precolombina andina no solo no comparte los mismos lenguajes y soportes que el arte moderno y contemporáneo, sino que además funciona en dimensiones, circunstancias y circuitos distintos al “arte”. Además, un rasgo de esta producción material que resulta imposible pasar por alto es que la función principal de estos objetos es utilitaria, y no estética como las obras de arte, a pesar de que su dimensión estética es importante e innegable.

Esto dio paso a las preguntas de investigación: ¿qué son estas manifestaciones culturales materiales, si no son arte? En otras palabras, ¿cuáles son las características de esta producción cultural, y qué es lo que la define? La investigación partió, entonces, desde el siguiente supuesto: si se quiere estudiar los objetos de una cultura, debe estudiarse también su cosmovisión, ya que cultura material y cultura inmaterial son dos aspectos de lo mismo y se afectan mutuamente. Todo esto llevó a definir un objetivo general: caracterizar la producción material precolombina andina, basándonos en una perspectiva antropológica de la cosmovisión andina que posibilite una lectura más cercana a aquella de los productores originales, para así generar un marco teórico que permita dar cuenta de los aspectos propios y únicos de dicha producción material.

Justificar tanto hipótesis como supuesto abarcó gran parte de los Antecedentes y del Marco Teórico de esta tesis. Se encontraron argumentos en la misma raíz del concepto “arte” que avalaron la hipótesis. El origen del arte como concepto filosófico, con raíces en los vocablos griego y latín, apunta a una dialéctica entre los conceptos del binomio cultura/naturaleza. La cultura material precolombina andina pone en jaque la lógica clásica y, por lo tanto, todo el pensamiento occidental que se basa en lo que Shiner (2001) plantea desde la historia del arte y Viveiros de Castro (2004) desde la antropología: el arte, como creación cultural, es una forma en la que el ser humano se distancia de la naturaleza. Por medio del estudio de etnografías y apoyándonos en la teoría antropológica del perspectivismo

multinaturalista, pudimos concluir que esta idea fundacional del concepto “arte” no se encuentra en la cosmovisión andina.

Además, el arte se desarrolla dentro de un marco histórico particular, europeo y colonizador. Por lo tanto, calificar como “arte” ciertas producciones materiales de distintos pueblos con los que los europeos entraron en contacto desde el Renacimiento, fue, en el mejor de los casos, una forma en que la cultura europea pudo *traducir y comprender* expresiones materiales que observaban por primera vez. Y, en el peor de los escenarios, un mecanismo de control y subyugación.

Por medio de la metodología propuesta, fue posible lograr un acercamiento a la cosmovisión andina; esto a la vez permitió establecer cuatro características o categorías para la producción material precolombina andina. Así, el aporte de esta tesis radica en que presenta un marco conceptual constituido de estas cuatro características/categorías (materialidades intercambiables, utilidad, sitio específico, y colectividad), con determinados conceptos andinos asociados. Mediante la aplicación de este marco conceptual, se pueden realizar aproximaciones a los significados de los objetos precolombinos andinos. Este marco puede aplicarse en estudios iconográficos y de materialidades, así como también en estudios sobre las funciones simbólicas y prácticas de los artefactos. Por lo tanto, es un marco conceptual que permite estudiar variados aspectos de la cultura material precolombina andina.

En el primer capítulo de esta tesis, pudimos aventurarnos a conocer algunos de los rasgos más importantes del mundo precolombino andino por medio del análisis de etnografías, crónicas coloniales y estudios arqueológicos. Esto nos permitió establecer ciertos puntos de referencia en términos sociales, económicos, e incluso de creencias. Así, fue posible entender el singular sistema de asentamiento humano que se desarrolló para ocupar de la manera más ventajosa un territorio complejo, muy variado y de cambios climáticos y geográficos abruptos. Los distintos grupos humanos enriquecieron la cultura andina-unificada y amalgamada en reiteradas ocasiones bajo poderosos gobiernos centralizados- con sus formas de habitar los distintos espacios y de colaborar con otros grupos. También fue posible entender el rol fundamental que tuvo la llama en esta cultura esencialmente pastoril. Gracias a este animal, fue posible el intercambio cultural y de bienes que permitieron la

sobrevivencia y el desarrollo del ser humano en el territorio. Además, su lana permitió el desarrollo de las técnicas textiles, probablemente la producción más elaborada en términos técnicos, prácticos y simbólicos del mundo andino.

Comprendiendo estos aspectos, es posible entender que la base de la cosmovisión andina radique en el equilibrio cósmico (*ayni*), el cual se establece por la libre circulación de distintos agentes, no solo humanos, y por un constante dar y recibir de todos los habitantes del mundo. Y también es posible crearnos una imagen (aunque vaga) del individuo precolombino andino. Como contaba don Cecilio, el ideal era ser como los cerros: valiente, fuerte y resiliente.

Los conceptos propiamente andinos que surgieron en el desarrollo de la investigación y que sirvieron para articular las cuatro características definidas en el segundo capítulo son: *camaquen*, *camay* y *camasca*; *huaca*; *mallku*; *quillqa*; *acqlla* y *ayni*. Estos conceptos, que no tienen sinónimos en nuestra lengua, y que necesitaron ser definidos en el transcurso de esta tesis, apoyan y avalan la idea de que definir la producción material precolombina andina como “arte” es insuficiente para dar cuenta de todos sus aspectos. Estos conceptos andinos nos recuerdan que hay muchas formas distintas de comprender la realidad, según el prisma cosmogónico desde el cual se observe, y que, por lo tanto, no todo objeto que presente características estéticas puede reducirse a una obra de arte cuya *finalidad es estética*. Es de esperar que, mediante nuevas etnografías, nuevos estudios etnolingüísticos y fonéticos y mediante la aplicación de las teorías antropológicas del giro ontológico- especialmente la teoría del perspectivismo multinaturalista- vayan apareciendo aún otros conceptos.

Las categorías definidas en este estudio que le dan el nombre a la tesis- utilidad y materiales intercambiables- son conceptos fundamentales para la comprensión de la producción material precolombina andina. Como vimos, el concepto de materialidades intercambiables hace referencia directa a una forma particular de comprender el mundo, que ha sido sintetizada en la teoría del perspectivismo multinaturalista de Viveiros de Castro. La noción de que todo en el mundo tiene *camaquen*, una energía vital que puede ser tomada dirigida, enfocada y traspasada a otro recipiente que tenga la capacidad de contener esa alma y de operar con ella, no puede ser desprendida de los artefactos andinos al momento de su estudio y análisis, sea este estudio material, semiótico, simbólico o estético.

La *utilidad* del objeto precolombino andino se vincula estrechamente con esta capacidad transmutadora de la materia, ya que es el mecanismo por el cual un objeto puede ser efectivamente útil. Contrario a la noción de “arte”, la *utilidad* del objeto precolombino andino es su fin último, y su dimensión estética está supeditada a ella. La producción material precolombina andina, e incluso la música y los bailes (como vimos en la etnografía de los laymi escrita por Olivia Harris), tienen una función específica, dentro de un circuito, un lugar y un tiempo definidos y no ocurren ni existen fuera de ese marco (esto a su vez relaciona el concepto de *utilidad* con la característica de *sitio específico*). Es interesante que, como plantean Octavio Paz y Ticio Escobar, una de las características del arte popular, el cual tiene profundas raíces en las tradiciones indígenas, sea precisamente su carácter útil. Es decir, tan importante es la *utilidad* de la producción material precolombina andina que este aspecto pasará a constituir la característica primordial del arte heredero de dicha tradición.

Aunque la intención era definir características que no hicieran referencia explícita al arte, fue necesario asumir el hecho de que hay, efectivamente, conceptos de la historia y teoría del arte que sí son aplicables a la producción material precolombina andina. Esto se debe a que, como hemos reiterado a lo largo de esta tesis, la producción material cultural andina presenta, indudablemente, características estéticas. Es por esto que conceptos más permeables y ambiguos, sobre todo aquellos utilizados en el estudio teórico del arte contemporáneo (que, recordemos, es a la vez es un período del arte que pone en jaque la tradición artística para abrir paso a otros lenguajes y problemáticas) podrían servir. En esta tesis, utilicé *sitio específico* como categoría; aplicarlo significó entretenerlo con los conceptos *huaca*, *mallku* y *camay*. Sin duda podrían surgir otros conceptos aplicables desde la teoría del arte. Eso queda para futuras investigaciones. Lo fundamental fue comprender por qué ciertos conceptos del arte contemporáneo pueden ser aplicados en el estudio estético de la cultura material precolombina andina. Y, por otro lado, entender cómo pueden ser aplicados estos conceptos artísticos, relacionándolos, siempre y cuando sea posible establecer una conexión, a conceptos cosmogónicos andinos.

La característica definida como *colectividad* en esta tesis alude, de cierta forma, a una diferencia fundamental entre el arte y la producción material precolombina andina. Como vimos, hay ciertos elementos que articulan el concepto de “arte”, y entre estos está la figura

del artista. Según lo discutido previamente, en la producción precolombina andina no corresponde hablar de artistas, y esto no es solo porque no se encuentren (o hasta el día de hoy no se hayan encontrado) firmas de autores. No es adecuado tampoco hablar de artistas anónimos, pues, aunque no cabe duda de que muchos de los artefactos andinos fueron efectivamente elaborados por una sola persona, esto no quiere decir que esa persona haya sido un *artista*, ya que el concepto de artista abarca muchísimas más dimensiones que la capacidad técnica de fabricar un objeto. El artista solo existe dentro de un marco institucional propiamente artístico. Incluso, como vimos, es común que un objeto sea rehecho y reinterpretado a lo largo del tiempo, resignificándolo según el momento.

Reiteramos: los aspectos estéticos de la producción precolombina andina no están dictados o modelados por un genio creador. Asimismo, los aspectos estéticos del objeto están supeditados a su función; función preestablecida social y colectivamente. Por ende, la producción material precolombina andina está hecha *para y por un colectivo* que la produce, usa, reproduce, significa y resignifica constantemente.

Si seguimos las propuestas de Escobar y de Paz sobre el arte popular y la idea de que éste tiene sus raíces en las tradiciones indígenas en términos técnicos, materiales, conceptuales, estéticos, configurativos y temáticos, cabe preguntarse entonces qué es lo que separa al arte popular de la producción material precolombina andina. Postulo que la escisión en la tradición ocurre en el intercambio cultural entre europeos e indígenas durante el período colonial, específicamente en la asimilación del concepto de artista, idea propiamente moderna y renacentista. El arte popular, entonces, nace de un autor reinterpretando su propia tradición; un autor consciente de su herencia cultural, pero que funciona ya dentro de un mundo occidentalizado.

Teniendo en mente la teoría ampliamente aceptada (propuesta por Aldunate, Castro, Berenguer y otros) de que existe una continuidad cultural en la zona andina, las cuatro categorías presentadas en esta tesis también podrían servir como un marco conceptual para el estudio de aquellas expresiones de arte popular latinoamericano de herencia andina. Esto abre una vía a futuras investigaciones.

Además, si logramos estudiar un poco más en profundidad la producción material precolombina andina mediante un lente más cercano a la cosmovisión de esta cultura, como

propone esta tesis, también podremos entender ciertos aspectos del arte de nuestra sociedad hoy. El arte popular latinoamericano tiene profundas raíces en tradiciones indígenas y mestizas, pero, sin duda, el arte contemporáneo latinoamericano también ha intentado de muchas formas re-conocerse y validarse en la larga pugna periferia/metrópolis buscando referentes en la historia del continente. Grandes exponentes del arte visual latinoamericano y chileno han explorado las relaciones del arte contemporáneo con la cultura precolombina y el arte popular: Roberto Matta, Juan Downey, Nemesio Antúnez y Marta Colvin, sólo por nombrar algunos influyentes artistas contemporáneos nacionales.

Otro aspecto interesante que surgió en este estudio del cual hablé someramente, pero que resulta útil para ser propuesta como parte del marco conceptual para futuras investigaciones, es la metodología de análisis iconográfica planteada por Jürgen Golte (2014) y la que intuía Martínez (2017) en su descripción de una chuspa. Esta metodología se hace cargo del *cuerpo* del objeto, su tridimensionalidad y su relación con las nociones de espacio andinas. La finalidad de esta metodología es poder “leer” correctamente las imágenes, ya que, tal como si fuese un texto, es necesario saber cómo las letras y palabras de cualquier lenguaje determinado se ordenan sobre una superficie para poder ser comprendidas.

Esta idea del *objeto como un cuerpo* nos remite a otra idea propia del pensamiento andino que analizamos extensamente. Al enfrentarnos a objetos que se conciben (o se concibieron) en su origen como seres vivos, comenzamos a cuestionarnos sobre los circuitos artísticos y el valor real de estos artefactos, que va más allá de los límites de patrimonio o de objeto artístico comercializable. Considero necesario comenzar la discusión reconociendo que el coleccionismo surgió dentro de un contexto histórico específico, pues es en ese momento moderno del desarrollo del arte y del contacto de Europa con el *otro* en el que se conforman las grandes colecciones en manos de algunos europeos de gran poder político y económico. Estas colecciones darán origen a los gabinetes de curiosidades y a la vez éstos se convertirán en museos- instituciones de muchas formas instrumentales en la articulación de una *nación*. Una nación que por lo general no corresponde a aquella cultura productora del artefacto.

Reflexionando sobre otros aspectos, la reutilización de los objetos es una problemática absolutamente vigente y actual. La resignificación colectiva de los objetos y el

respeto que se evidencia hacia las distintas producciones materiales por medio de los repasos, reconstrucciones y reparaciones en el mundo andino, que observamos en los murales de Taira, en las llamas de piedra de Yuraj Cruz, en la reinterpretación iconográfica del Señor de los Báculos y en las restauraciones antiguas que presentan los objetos arqueológicos, inevitablemente nos hace pensar en la cultura del deshecho instaurada hoy en nuestra sociedad. El consumo nos ha impulsado a concebir los objetos cotidianos como descartables y así a despojarlos de su valor simbólico, emocional e incluso práctico. Son temas para considerar y reflexionar, en un momento global de crisis ecológica.

Por último, es necesario reconocer que, aunque escapa a la hipótesis de esta tesis y que por lo tanto no corresponde hacerse cargo del tema en estas páginas, esta investigación plantea un problema de carácter histórico. Planteamos como argumento que la producción material precolombina andina no cabe dentro de la categoría de arte debido a que éste corresponde a un proceso histórico particular de un tiempo y a una cultura específicos. Por lo tanto, es lógico que este proceso histórico, así como tuvo un comienzo, tenga a su vez un final. Esto es lo que plantea Arthur Danto (1995), retomando argumentos hegelianos. Según Danto, “el modelo progresivo de la historia del arte tiene su origen en Vasari, quien, en palabras de Gombrich, ‘identificó la historia estilística con la conquista gradual de las apariencias naturales’” (p. 2). Danto propone que la teoría de Hegel supone una continuidad histórica en la cual el arte “se aproxima progresivamente” a la completitud de un proceso cognitivo, o más bien, a la completitud de *su propio proceso cognitivo*, en el que el arte se vuelve autoconsciente (p. 12). El “arte”, como objeto artístico y como teoría, sería un “estado transitorio en el advenimiento de cierto tipo de sabiduría” (p. 12). Llegado al final de este estado, habiendo completado el ciclo, el arte como tal ya no sería necesario, independientemente de que sigan produciéndose obras de arte. Si la producción material precolombina andina está inmediatamente *fuera y antes del arte*, ¿qué estará inmediatamente *después* del arte, y cuándo será esto? Estas interrogantes abren otras posibles vías de investigación.

8. REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Libros:

Altman, P. B., West, C. D. (1992) *Threads of Identity: Maya Costume in the 1960s in Highland Guatemala*. Los Angeles: Fowler Museum of Cultural History. University of California.

Benjamin, W. (2003[1935]) *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*. México, D.F.: Editorial Itaca.

Berenguer, J. (2004) *Caravanas, interacción y cambio en el desierto de Atacama*. Santiago de Chile, Sirawi Ediciones.

Berenguer, J. (Ed.) (2017) *Taira, el amanecer del arte en Atacama*. Santiago, Chile: Museo Chileno de Arte Precolombino.

Berenguer, J., Castro, V., Con, D., Cornejo, L., Falabella, F., et al. (1988) *Los primeros americanos y sus descendientes*. Santiago, Chile: Editorial Antártica S.A.

Bourget, S. (2007) *Morir para gobernar: Sexo y poder en la sociedad moche*. Santiago de Chile, Chile: Museo Chileno de Arte Precolombino.

Cornejo, L., Berenguer, J., Sinclaire, C., Gallardo, F. (Eds.) (1996) *Nasca: Vida y muerte en el desierto*. Santiago de Chile, Chile: LOM.

Corominas, J. (1987) *Breve diccionario etimológico de la lengua castellana*. Madrid, España: Editorial Gredos, S.A.

De la Torre, L.M., Sandoval Peralta, C. (2004) *La reciprocidad en el mundo andino. El caso de Otavalo*. Quito, Ecuador: Ediciones Abya-Yala.

Didi-Huberman, G. (2011) *Ante el tiempo. Historia del arte y anacronismo de las imágenes*. Buenos Aires, Argentina: Adriana Hidalgo editora.

Escobar, T. (2008) *El mito del arte y el mito del pueblo*. Santiago, Chile: Editorial Metales Pesados.

Falabella, F., Uribe, M., Sanhueza, L., Aldunate, C., Hidalgo, J. (Eds.). (2016) *Prehistoria en Chile: Desde sus primeros habitantes hasta los Incas*. Santiago de Chile, Chile: Editorial Universitaria.

Garcilaso de la Vega, I. (1609) *Comentarios Reales de los Incas*. Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes; Madrid: Biblioteca Nacional, 2009. Recuperado de http://www.cervantesvirtual.com/portales/inca_garcilaso_de_la_vega/su_obra_primera_parte/

Guamán Poma de Ayala, F. (1980 [1615]) *Nueva crónica y buen gobierno*, Tomo I. Pease García, F. (Compilador). Venezuela: Biblioteca Ayacucho.

Guamán Poma de Ayala, F. (1980 [1615]) Nueva crónica y buen gobierno, Tomo II. Pease García, F. (Compilador). Venezuela: Biblioteca Ayacucho.

Henare, A., Holbradd, M. y Wastell, S. (Eds). (2007) Thinking Through Things. Theorising artefacts ethnographically. Londres: Routledge.

Horta Tricallotis, H. (2015) El señorío Arica y los reinos altiplánicos: complementariedad ecológica y multiétnicidad durante los siglos pre-conquista en el norte de Chile (1000-1540 d.C.). Chile: Qillqa Ediciones, Universidad Católica del Norte.

Jaimes Betancourt, C. (2015) El poder de las plumas. Colección de arte plumario del Museo Nacional de Etnografía y Folklore, según la cadena de producción. La Paz, Bolivia: Museo Nacional de Etnografía y Folklore. Fundación Cultural del Banco Central de Bolivia.

Jiménez, J. (2002) Teoría del Arte. Madrid, España: Alianza Editorial.

Kwon, M. (2002) One place after another: site-specific art and locational identity. Cambridge, Massachusetts: The MIT Press.

Lumbreras, L. (1993) Chavín de Huántar. Excavaciones en la Galería de las Ofrendas. Mainz, Alemania: Verlag Philipp Von Zabern.

Mamani, M. (2017) Patrimonio Cultural de K'illpha: rito de marcaje, música y floreo de ganados en alta cordillera del norte chileno. Arica, Chile: Ediciones Universidad de Tarapacá.

Martínez, J. L. (2018) La fiesta de las imágenes en los Andes. Santiago, Chile: Museo Chileno de Arte Precolombino.

Martínez Sagredo, P., y Martínez Cereceda, J.L., y Díaz, C., y Odone, C. (2018) La fiesta de las imágenes en los Andes. Santiago, Chile: Museo Chileno de Arte Precolombino.

Mesía Montenegro, C. (2008) Chavín de Huántar: una breve historia (1548-2008). Perú: Museo Nacional Chavín.

Murra, J. (2002) El mundo andino: población, medio ambiente y economía. Lima, Perú: Fondo Editorial Pontificia Universidad Católica del Perú.

Rosental, M. & Iudin, P. (1946) Diccionario Filosófico Marxista. Montevideo, Uruguay: Ediciones Pueblos Unidos.

Sánchez, R. & Massone, M. (1995) Cultura Aconcagua. Santiago de Chile, Chile: Ediciones de la Dirección de Bibliotecas, Archivos y Museos.

Shady Solís, R. (2006) Caral-Supe: la civilización más antigua de América. Lima, Perú: Proyecto Especial Arqueológico Caral-Supe/INC. Recuperado de: <http://www.zonacaral.gob.pe/downloads/publicaciones/libro-caral-supe-la-civilizacion-2008.pdf> (04/05/2021).

Shiner, L. (2001) The Invention of Art: A Cultural History. Chicago, Estados Unidos: The University of Chicago Press.

Sinclair, C. (Ed.). (2016) El arte de ser diaguita. Santiago de Chile, Chile: Museo Chileno de Arte Precolombino.

Sinclair, C. & Hoces de la Guardia, S. & Brugnoli, P. (2006) Awakuni: tejiendo la historia andina. Santiago de Chile, Chile: Museo Chileno de Arte Precolombino.

Uribe, C. (2014) Así pasa cuando sucede. París, Francia: Éditions du Relief.

Zlatar, V. (1984) Rescate de información del cementerio Pica-8. Dirección de Investigación científica y tecnológica de la Universidad de Antofagasta N°61.285.

Capítulos de libros:

Aldunate, C. & Berenguer, J. & Castro, V. (2016) Orígenes altiplánicos de la Fase Toconce. En: Castro, V. (comp.) Etnoarqueologías andinas. (2016). Santiago, Chile: Ediciones Universidad Alberto Hurtado, 123-157.

Malinowsky, B. (1931) La cultura. En: Kahn, J.S. (comp.) El concepto de cultura: textos fundamentales. (1975). Barcelona: Anagrama, 85-127.

Viveiros de Castro, E. (2004) Perspectivismo y multinaturalismo en la América indígena. En: Alexandre Surrallés, A. & García Hierro, P. (comp.) Tierra adentro: territorio indígena y percepción del entorno. (2004). Lima, Perú: Grupo Internacional de Trabajo sobre Asuntos Indígenas, 37-79.

Oyarzún, P. (2003) Prólogo para una muestra de arte site specific. En: Oyarzún, P. El rabo del ojo. Ejercicios y conatos de crítica. (2003). Santiago, Chile: Editorial Arcis, 79-85.

Artículos:

Alberti Manzanares, P. (1986) Una institución exclusivamente femenina en la época incaica: la *acllacuna*. *Revista Española de Antropología Americana. Universidad Complutense, N° XVI*, 153-190.

Aldunate, C., Castro, V. y Varela, V. (2003) Antes del Inka y después del Inka. Paisajes culturales y sacralidad en la Puna de Atacama, Chile. *Boletín de Arqueología PUCP N°7*, 9-26.

Angelo, D., y Capriles, J. (2004) La importancia de las plantas psicotrópicas para la economía de intercambio y relaciones de interacción en el altiplano surandino. *Revista Chungará de Antropología Chilena Vol. 36, N° Especial 2*, 1023-1035.

Ávila, Florencia y Verónica Puente. (2008) ¿Circulación de símbolos? Calabazas pirograbadas en el Tardío. *La Zaranda de Ideas. Revista de Jóvenes Investigadores en Arqueología, Buenos Aires, N°4*, 109-118.

Berenguer, J. (1995) El arte rupestre de Taira dentro de los problemas de la arqueología atacameña." *Revista Chungará de Antropología Chilena Vol. 1, N°27*, 7-43.

Bray, Tamara L. (2009) An Archaeological Perspective on the Andean Concept of Camaquen: Thinking Through Late Pre-Columbian Ofrendas and Huacas. Anthropology Faculty Research Publications. Paper 1. <http://digitalcommons.wayne.edu/anthrofrp/1>

Brosseder, Claudia (2014) El alcance de los poderes de “huacas” y de “camascas” en los Andes. *Nuevo Mundo Mundos Nuevos*. URL : <http://journals.openedition.org/nuevomundo/67115> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/nuevomundo.67115>

Capriles, J., Santoro, C., George, R., Flores, E., Kennett, D., Kistler, L., y Rothhammer, F. (2021) Pre-Columbian transregional captive rearing of Amazonian parrots in the Atacama Desert. *Proceedings of the National Academy of Sciences, Vol. 118 (15)* 1-8. DOI: 10.1073/pnas.2020020118

Cavalcanti-Shiel, R. (2007) Las muchas naturalezas en los Andes. *Revista Periferia, N°.* 7, 1-11.

Conlee, C. y Noriega, A. (2014) Cabeza trofeo nasca y sacrificio humano en La Tiza. *Arqueología y sociedad N° 27*, 49-58.

Danto, Arthur (1995) El final del arte. *El Paseante N° 22-23*, 1-16.

De la Torre, J. C. (2013) Hallazgo de una cabeza cercenada (“cabeza trofeo”) en el valle de Nasca (Perú): Detrás del ritual y la víctima. *Estudios Atacameños, Revista de Arqueología y Antropología Surandina N° 46*, 61 – 82.

Dean, C. (2006) The Trouble with (The Term) Art. *Art Journal, College Art Association Vol. 65, No. 2*, 24-32.

Dillehay, T., Ocampo, C., Saavedra, J., Pino, M., Scott-Cummings, L., Kovacik, P., Silva, C. y Alvar, R. (2019) New Excavations at the Late Pleistocene Site of Chinchihuapi I, Chile. *Quaternary Research, Cambridge University Press*, 1-25. doi:10.1017/qua.2018.145

Dillehay, T., Goodbred, S., Pino, M., Vásquez Sánchez, V., Rosales Tham, T., Adovasio, J., Collins, M.B., Netherly, P.J., Hastorf, C.A., Chiou, K.L., Piperno, D., Rey, I. y Velchoff, N. (2017) Simple Technologies and Diverse Food Strategies of the Late Pleistocene and Early Holocene at Huaca Prieta, Coastal Peru. *Science Advances Vol 3, N°5*. DOI: 10.1126/sciadv.1602778

Dillehay, T. & Núñez, L. (1988) “Camelids, caravanas, and complex societies in the South-Central Andes. Recent Studies in Precolumbian Archaeology, editado por N. Saunders y O. De Montmollin, *BAR International Series 421. British Archaeological Reports, Oxford*, 603-633.

Durán, E. (1976) Calabazas pirograbadas del Departamento del río Loa y sus correlaciones con áreas vecinas. Actas y Memorias, IV Congreso Nacional de Arqueología Argentina (Primera Parte). *Revista del Museo de Historia Natural de San Rafael (Mendoza), Tomo III (1/4)*, 119-126.

- Golte, J. (2014) La guerra de objetos contra los moche. *Antropología. Cuadernos de Investigación N°13*, 103-122. DOI: <https://doi.org/10.26807/ant.v0i13.60>
- Gordon, A. (1985) El potencial interpretativo de la fractura y perforación intencionales de “artefactos simbólicos”. *Revista Chungará de Antropología Chilena Vol. 15*, 59-66.
- Harris, O. (1983) “Los muertos y los diablos entre los laymi de Bolivia”. *Revista Chungará de Antropología Chilena N°11*, 135-152.
- Kemper Columbus, C. (1995) Madre-padre-criatura: el dios andino transcorriente, Wiracocha. *Anthropologica*, 13(13), 55-79.
- López Oliva, M. y Aguayo, E. (2005). *Actas del XVI Congreso Nacional de Arqueología Chilena*, 637-644.
- Magaña, E (2006) Astronomía de algunas poblaciones quechua-aymara del Loa Superior, Norte de Chile. *Boletín del Museo Chileno de Arte Precolombino Vol. 11, N° 2*, 51-66
- Maggard, Greg J. (2015) The El Palto Phase of Northern Perú: Cultural Diversity in the Late Pleistocene- Early Holocene. *Revista Chungará de Antropología Chilena Vol, 47 N°1*, 131-156.
- Mesía Montenegro, C. (2014). El período formativo en los Andes Septentrionales y sus relaciones con los Andes Centrales. *Arqueología y Sociedad N° 27*, 111-130.
- Montani, R. (2014). Escobar Ticio, La belleza de los otros: arte indígena del Paraguay. *Journal de la Société des Américanistes, Vol 100, N°1*, 288-294.
- Morales Chocano, D. (2007) Jaguar e ideología en las sociedades del Período Formativo: Pacopampa un caso en los Andes Centrales. *Investigaciones Sociales Año XI N° 18*, 139-150.
- Morcote-Ríos, G, Aceituno, F.J., Iriarte, J., Robinson, M., y Chaparro-Cárdenas, J. (2021) Colonisation and Early Peopling of the Colombian Amazon during the Late Pleistocene and the Early Holocene: New Evidence from La Serranía La Lindosa. *Quaternary International, Vol. 578*, 5-19.
- Murra, J. (1974). Los límites y las limitaciones del “archipiélago vertical” en los Andes. *Segundo Congreso Peruano del Hombre y la Cultura Andina*, 93-98.
- Nielsen, A. (1997-1998) Tráfico de caravanas en el sur de Bolivia: observaciones etnográficas e implicancias arqueológicas. *Relaciones de la Sociedad Argentina de Antropología XXII-XXIII*, 139-178.
- Núñez, L. & Briones, L. (2017) Tráfico e interacción entre el oasis de Pica y la costa arcaica en el desierto tarapaqueño (norte de Chile). *Estudios Atacameños Arqueología y Antropología Surandinas N° 56*, 133-161
- Orlove, B.S., Chiang, J.C.H, Cane, M. A. (2004) Etnoclimatología de los Andes. *Investigación y Ciencia N° 330*, 77-85.
- Paz, O. (1988). El uso y la contemplación. *Revista Colombiana de Psicología*. Universidad Nacional de Colombia. Bogotá, Nos. 5-6 AÑO CMXCVII, 133-139.

Reygadas, L. (2002) Producción simbólica y producción material: metáforas y conceptos en torno a la cultura del trabajo. *Nueva Antropología*, vol. XVIII N° 60, 101-119.

Romero, H. (2003) Llamas, mito y ciencia en el mundo andino. *Revista de Ciencias Sociales*, N° 13, 74-98

Ruiz Serna, D. y Del Cairo, C. (2016) Los debates del giro ontológico en torno al naturalismo moderno. *Revista de Estudios Sociales*, N° 55, 193-204.

Sarmiento Ramírez, I. (2007) Cultura y cultura material: aproximaciones a los conceptos e inventario epistemológico. *Anales del Museo de América*, N°15, 217-236

Sepúlveda, M. (2011). Arte rupestre y complejidad social durante el período intermedio tardío en la subregión del Río Salado (Norte de Chile). *Revista Chungará de Antropología Chilena* Vol. 43, N°1, 53-72.

Shady Solís, R. (1993) Del Arcaico al Formativo en Andes Centrales. *Revista Andina* Vol. 11 N°1, 103-132.

Standen, V. (2003) Bienes funerarios del cementerio Chinchorro Morro 1: Descripción, análisis e interpretación. *Revista Chungará de Antropología Chilena* N°35, 175-207.

Stehberg, R. & Sotomayor, G., & Prado, C., & Gatica, C. (2017). Caminos paralelos incaicos en Mapocho Norte, Chile. *Boletín Chileno de arte Precolombino*. Vol. 22, N°1, 151-162.

Stehberg R. & Sotomayor, G. (2012) Mapocho incaico. *Boletín del Museo Nacional de Historia Natural*, Vol. 61 pp. 85-149.

Tello, J. C. (1980) [1942] Origen, desarrollo y correlación de las antiguas culturas peruanas. *Revista Histórica Pontificia Universidad Católica del Perú* Vol. 4 N°1, 95-108.

(1923) Wiracocha. *Revista Inca* Vol. I N° 1, 93-320

UNESCO. (1982) Declaración de México sobre las políticas culturales. Conferencia mundial sobre las políticas culturales. México D.F. Recuperado de: <http://diversidadaudiovisual.org/declaracion-de-mexico-sobre-politicas-culturales-1982/>

Uribe, M & Adán, L. & Agüero, C. (2004) Arqueología de los períodos intermedio tardío y tardío de San Pedro de Atacama y su relación con la cuenca del río Loa. *Revista Chungará de Antropología Chilena*, N°36, 943-956. <https://dx.doi.org/10.4067/S0717-73562004000400032>

Uribe, M. (1999) La cerámica de Arica 40 años después de Dauelsberg. *Revista Chungará de Antropología Chilena* Vol. 31, N°2, 189-228.

Viveiros de Castro, E. (1998) Cosmological Deixis and Amerindian Perspectivism. *The Journal of the Royal Anthropological Institute* Vol. 4, No. 3, 469-488.

Tesis:

Angelo, D. (1999) *Tráfico de Bienes, Minería y Aprovechamiento de Recursos en la Región de los Valles del Sur Boliviano: Una Aproximación Arqueológica a los Chichas, Provincia Sur Chichas-Potosí*. Tesis de Licenciatura, Carrera de Arqueología Universidad Mayor San Andrés, La Paz.

Castro, V. (1997) *Huacca Muchay: Evangelización y Religión Andina en Charcas Atacama La Baja*. Tesis para optar al Grado de Magister en Historia, mención Etnohistoria. Facultad de Filosofía y Humanidades, Departamento de Ciencias Históricas, Universidad de Chile, Santiago.

Cortés Rojas, I. (2016) *Lo “heterogéneo” en los rituales andino-católicos: la Peregrinación del Señor de Quyllurit'i, Cusco, Perú*. Tesis para optar al grado de Magíster en Estudios Latinoamericanos. Universidad de Chile, Facultad de Filosofía y Humanidades, Santiago.

Páginas web:

REAL ACADEMIA ESPAÑOLA: Diccionario de la lengua española, 23.ª ed., [versión 23.4 en línea]. Recuperado de: <https://dle.rae.es>. [15-06-2021]

UNESCO. Patrimonio Cultural Inmaterial. Recuperado de <https://ich.unesco.org/es/que-es-el-patrimonio-inmaterial-00003> [27-06-2021]