



COMPARANDO LAS CRÓNICAS Y LOS TEXTOS VISUALES ANDINOS. ELEMENTOS PARA UN ANÁLISIS

COMPARING CHRONICLES AND ANDEAN VISUAL TEXTS. ISSUES FOR ANALYSIS

José Luis Martínez C.¹, Carla Díaz², Constanza Tocornal³ y Verónica Arévalo⁴

Los queros, los vasos de madera coloniales grabados y pintados formaron un conjunto de textos visuales en los cuales los artesanos andinos registraron sus propias versiones de mitos y narraciones andinas. Estas narraciones, muchas de ellas dedicadas al recuerdo de la mitohistoria cuzqueña, contienen elementos y contenidos que no se encuentran en las crónicas, sobre todo en aquellas que fueron escritas por los europeos para uso de la nueva historia colonial. En este trabajo se estudia un conjunto de queros que relatan algunas de las guerras y conquistas realizadas por los inkas sobre otros pueblos andinos y se propone que en ellos es posible encontrar un tipo de narraciones diferentes a las registradas en las crónicas. En particular, se trata de relatos que integran, en las batallas, a los hombres, las divinidades y a otros seres, como las aves, que sirven para connotar valores, actitudes y categorías andinas sobre la guerra, la violencia y la relación con los pueblos conquistados.

Palabras claves: Crónicas andinas, siglos XVI-XVII, queros, Textos visuales, guerras andinas.

The colonial Andean wooden vessels named queros form a set of visual texts. In their painted or carved surfaces, Andean craftspeople recorded their own versions of myths and Andean oral narratives. These narratives, dedicated to Cuzco mythical history, contain elements not found in the chronicles written by Europeans. The present study analyses a number of queros that illustrate Inka wars and conquests over other Andean peoples, and shows that these narrations are different from those written in chronicles of the time. Many of these descriptions involve people, deities and animals, especially birds. The Andean artisans recorded the Inka stories using their own categories of war, violence, and political relationships with other dominated peoples.

Key words: Andean chronicles, XVIth-XVIIth century, queros, visual texts, Andean warfare.

Aunque el mundo andino sea ante todo un mundo de lo oral, nuestro conocimiento de su pasado se fundamenta básicamente en la documentación escrita, acumulada con el motivo de la colonización europea (Saignes 1986:21).

El texto del epígrafe, escrito a mediados de la década de 1980, es aún un desafío pendiente para los estudios etnohistóricos o históricos andinos y pese a los numerosos avances hechos hasta ahora, la pregunta acerca de cómo aumentar nuestro conocimiento acerca de la historia de las sociedades andinas, en especial de las prehispánicas y coloniales tempranas, incorporando fuentes no alfabéticas, requiere aún de muchas respuestas creativas. Sin embargo, la proposición de Saignes (1986) de que las sociedades andinas eran ante todo un mundo

de lo oral, también debe ser puesta en el contexto de esos años, en los cuales se pensaba aún en la dicotomía oralidad-escritura como la única o principal diferencia entre los medios de registro y los medios expresivos de las sociedades andinas y de las europeas colonizadoras. Hoy debiéramos agregar que el andino no solo era un mundo de lo oral, sino también de lo visual, de lo musical, de lo táctil, de los colores y los movimientos, de los olores, en fin, un mundo multisensorial y extremadamente sofisticado en sus lenguajes y sus sistemas de registro y comunicación. Sin olvidar, por supuesto, que también el mundo europeo cristiano recién llegado lo era igualmente, aunque con énfasis diferentes¹.

¿Y cómo se construye entonces un tipo de conocimiento que nos permita integrar lo oral, lo visual, lo táctil, en fin, esas otras formas de registro y comunicación, junto con lo escrito, de manera tal

¹ Centro de Estudios Culturales Latinoamericanos, Universidad de Chile, Santiago, Chile. jomarcerc@u.uchile.cl

² Departamento de Ciencias Históricas, Universidad de Chile, Santiago, Chile. anandalister@gmail.com

³ Programa de Magíster en Historia, Universidad de Chile, Santiago, Chile. conitocornal@yahoo.com

⁴ Programa de Magíster en Estudios Latinoamericanos, Universidad de Chile, Santiago, Chile. vero.arevalo14@gmail.com

que la escritura deje de ser la dominante y quede en la posición de un tipo de conocimiento específico, pero no del único o más importante?

En lo que sigue intentaremos interpelar algunos materiales documentales a partir de problemas planteados por materiales visuales. Para hacerlo recurriremos a las escenas grabadas y pintadas en las superficies de los queros² coloniales (Figura 1), los vasos de madera que durante ese período dieron continuidad a un viejo sistema de registro y de comunicación que antecedía al Tawantinsuyu y que alcanzó gran desarrollo durante el horizonte tardío como medio de expresión vinculado a las prácticas del poder y de la memoria en los Andes (Cummins 2004: capítulo II). Podemos hacerlo porque los queros coloniales constituyen un importantísimo *corpus* de textos visuales³ que contiene un conjunto narrativo sorprendentemente homogéneo. Se trata de textos visuales con fuertes paralelismos temáticos y narrativos con los relatos orales andinos (Martínez y Martínez 2013).

Los Queros como Soporte de Relatos Coloniales Andinos

Debido a que se trata de un material que ha sido escasamente utilizado en los estudios etnohistóricos



Figura 1. Quero colonial, pieza ML 400032 (Museo Larco, Lima). Colonial Quero, *artifact* ML 400032.

andinos, quisiéramos señalar, ante todo, que los queros constituyen un conjunto de varios miles de ejemplares⁴, de los cuales, hasta ahora, se desconoce a sus autores. Se trata, así, de textos anónimos que recogieron y difundieron en diversos lugares del sur andino y del altiplano, distintos relatos sobre el pasado prehispánico y acerca de la vida colonial. Los queros coloniales pueden ser asignados a distintas épocas de fabricación y de inscripción de las imágenes y escenas que analizaremos más adelante. Si dejamos fuera los queros inkaicos prehispánicos, podemos identificar tres grandes momentos de producción, relacionados con distintos eventos políticos y sociales ocurridos a las poblaciones andinas: un período de transición o pretoledano, que va desde la llegada de los europeos al Cuzco hasta el arribo en 1569 del virrey Francisco de Toledo a la misma ciudad; un segundo momento post toledano, que abarca probablemente gran parte del siglo XVII y, tal vez, los inicios del siglo XVIII, y un momento tardío, en el que los queros parecen haber sido utilizados como parte de la “guerra iconográfica” librada por las autoridades coloniales y las élites andinas, en especial la cuzqueña (Wuffarden 2005), que hemos denominado “queros del renacimiento inka”⁵.

Los textos visuales con los que trabajaremos aquí forman un conjunto más restringido al interior del conjunto de queros coloniales, y corresponde a escenas que reconstruyen una memoria acerca del pasado inkaico, tal como este era recordado y representado colonialmente. Estos queros empezaron a fabricarse durante el periodo post toledano –fueron contemporáneos a la redacción de las crónicas de Guaman Poma (1616) y Pachacuti Yamqui (1613), probablemente– y su elaboración continuó a lo largo del período tardío, del “renacimiento inka” del siglo XVIII.

Hasta ahora se ha propuesto la existencia de al menos dos grandes áreas de tradiciones narrativas, una más vinculada al área cuzqueña y otra, probablemente circumlacustre⁶, que pudieran corresponder igualmente a distintos momentos históricos en los cuales fueron elaborados los vasos y sus imágenes⁷. Las diferencias fundamentales entre ambas tradiciones, sin embargo, son sobre todo estilísticas y tienen relación también con los tipos de construcción narrativa que son los dominantes en cada una de ellas; ya que temáticamente ambas comparten muchos relatos.

Hay una característica que es propia de todos estos textos visuales, cualquiera sea la tradición a la

que se les asigne: las imágenes se ubican al interior de campos o bandas generalmente horizontales que, sobre todo en los queros más tempranos, recuerdan mucho de las lógicas organizativas de los tejidos andinos (Cereceda 1978; López et al. 1993). Sabemos ya que, en esos queros, las inscripciones del campo superior predeterminan las imágenes y significantes que se ponían en los otros campos o bandas, aun cuando hasta ahora no se haya podido establecer con claridad cómo funcionaba esa relación⁸. En lo que sigue, nuestra discusión se centrará básicamente en el análisis del campo o banda superior, en el que se inscribieron escenas figurativas.

En muchas de esas escenas es posible advertir determinados principios de ordenamiento y composición, que se repiten con bastante frecuencia. Observándolas, podríamos incluso atrevernos a proponer una cierta intertextualidad entre algunos de esos queros. Aunque no son los únicos, son precisamente las recurrencias, los principios compartidos y la intertextualidad, algunos de los aspectos que nos permiten intentar un análisis desde una perspectiva de lo narrativo. Nos estamos refiriendo, por ejemplo, a que en muchos casos los personajes de uno u otro grupo están dispuestos en conjuntos situados

a la izquierda o la derecha del espectador, lo que sugiere un principio de ordenamiento como los de *hanan-urin*⁹. También observamos que mientras algunos grupos humanos aparecen constantemente acompañados de objetos que hablan de una organización sociopolítica y ritual propia del Tawantinsuyu, otros fueron ubicados en medio de espacios como la selva, que aluden a los márgenes de la influencia cusqueña y por tanto fuera del ordenamiento social inka (Figura 2). Así, algunas escenas de los queros nos muestran hombres descalzos, vestidos con pieles, portando arcos y flechas, junto a monos y árboles frondosos; todo ello en una referencia conceptual a la no cultura, en contraposición a hombres cusqueños vestidos con las tradicionales camisas largas o *unkus*, tejidas y decoradas con finos diseños geométricos, o *toqapus*, portando hondas (*warakas*) y escudos o *pullkankas*, a veces ubicados alrededor o sobre un *ushnu*, una de las más conocidas edificaciones rituales cuzqueñas.

Un rasgo que requiere aun de mayor análisis es la aparente estabilidad de las versiones, que parece cruzar todo el período colonial. Algunos de los materiales que presentaremos fueron elaborados posiblemente en el siglo XVII o a finales



Figura 2. Quero VA 368 (Museum für Volkerkunde, Berlin). Tomado de Wichrowska y Ziolkowski 2000. Quero VA 368, in Wichrowska and Ziolkowski 2000.

del siglo XVI, pero otros son claramente del siglo XVIII¹⁰; a pesar de esto y de encontrarse a veces en diferentes soportes, es posible identificar algunas importantes continuidades, lo que plantea un fuerte cuestionamiento a la pretensión de estabilidad que se le asigna únicamente a la escritura alfabética por sobre los formatos andinos de registro y comunicación. Las narraciones visuales –al menos las registradas en los queros– también exhiben una significativa estabilidad. Esta continuidad temática y la estabilidad en los modos de narrar visualmente pudieran estar en relación con lo que proponemos llamar una Tradición de textos visuales andinos, en la que se puede advertir que distintos artesanos, en diferentes momentos epocales, retomaron constantemente producciones y materiales anteriores, produciendo nuevas propuestas y síntesis de los mismos temas conservando algunos hilos conductores que son, precisamente, aquellos que nos permiten identificarla.

Entre los queros coloniales, en especial aquellos que se confeccionaron a partir del siglo XVII, se pueden encontrar representadas diversas escenas; algunas correspondientes a la vida colonial de las poblaciones andinas, en tanto otras muestran aspectos de lo que parece ser el pasado prehispánico, particularmente el de los inkas. Es a este segundo grupo de escenas al que queremos dirigir la atención, puesto que varias de ellas parecieran tener algún correlato con los textos orales que los cronistas recogieron y fijaron en sus textos escritos. En este conjunto se encuentran imágenes que muestran a personajes de la élite cuzqueña, posiblemente inkas y coyas, participando en diferentes actividades y situaciones junto a otros grupos de personas. Algunas de esas escenas y temas han sido ya identificados y se ha propuesto, por ejemplo, que una de ellas, que representa un ritual agrícola, correspondería al ritual inkaico de Chacra Yapuy Quilla, también dibujado por Guaman Poma (Montibeller 1994); así como otra escena, en la que aparece un grupo de señores sosteniendo una larga y gruesa cuerda entre sus manos, mostraría el “baile de la sogá” con el que se celebró a Titu Cusi Yupanqui cuando le fue puesto el nombre de Wasqar Inka (Flores Ochoa et al. 1998:189; Garcilaso 1991 [1609]: Libro IX, cap. I; Molina 2010 [1575]:112). Sin embargo, las escenas que más destacan y que han llamado la atención de diversos investigadores son las que se refieren a momentos míticos o a pasajes de una narrativa oral, que se han identificado también en

las fuentes documentales escritas colonialmente. Por ejemplo, algunos momentos de la expansión del Cuzco hacia el Antisuyu (Cummins 1988:44; Flores Ochoa et al. 1998:182; Sandrón 1999; Ziólkowski et al. 2008:170); el del encuentro o brindis entre el Zapan Inka y el señor de los Qollas (Cummins 2004:335 y ss.; Flores Ochoa et al. 1998:177; Ramos Gómez 2008; Ziólkowski et al. 2008:164 y ss.); o el de la defensa del Cuzco frente al ataque de los chankas (Flores Ochoa et al. 1998:170 y ss; Ramos Gómez 2002). En nuestro *corpus* hemos identificado 178 queros pertenecientes a los períodos post toledano y del renacimiento inka (que corresponden a los momentos de elaboración de las temáticas que queremos abordar). De ellos, 22 (12,35%) muestran escenas de batallas o enfrentamiento correspondientes a alguno de los ciclos que narraban la expansión del Tawantinsuyu¹¹.

Si bien se trata de relatos visuales que a veces tienen un correlato en la escritura colonial, sobre todo en las crónicas, los estudios hechos por los autores ya mencionados muestran aspectos que permiten plantear que no se trata simplemente de representaciones visuales de lo ya narrado y recogido por los cronistas, sino de propuestas que exhiben cierto grado de autonomía y de formas propias de construcción que pueden ayudarnos a conocer otros aspectos de las formas andinas de narrar y de construir su propia memoria colonial sobre los tiempos anteriores a la invasión europea.

Las Guerras del Tawantinsuyu

Volvamos ahora, después de esta pequeña presentación de los queros, a nuestro propósito inicial, el del análisis de algunos textos visuales, hechos por andinos, teniendo como telón de fondo a la escritura alfabética colonial.

Uno de los temas que atrajeron mayor interés por parte de los cronistas y funcionarios europeos en el siglo XVI fue el de la historia inkaica (Pease 1995; Someda 1999). Y, dentro de ese gran conjunto, el relato de las expansiones y conquistas cuzqueñas ocupa un número muy significativo de páginas. Los personajes, las principales batallas y los grupos involucrados son una de las constantes de esos relatos, en particular en aquellos escritos por europeos y bajo lógicas ordenadoras igualmente eurocéntricas¹². Aunque los escritos hechos por indígenas o mestizos como Guaman Poma o Pachacuti Yamqui, así como obras como las de

Betanzos y Cieza de León –igualmente basadas en numerosos testimonios andinos– aportan una gran profusión de detalles sobre esos procesos, debemos reconocer que, en lo central, los estudios sobre las conquistas cuzqueñas se han centrado en la información entregada por los cronistas europeos y es fundamentalmente respecto de este último material que los textos visuales muestran su mayor autonomía narrativa.

Esas diferencias precisamente pueden ayudarnos tanto a enriquecer y complementar las lecturas de la documentación escrita colonial (y por ahí, a avanzar en los desafíos pendientes de complementación de los que ya hablamos), así como a plantearnos nuevas preguntas acerca de las formas en las que funcionaban las narrativas andinas y de cómo ellas fueron recogidas en la escritura colonial. Proponemos que en estos vasos es posible identificar textos que dan cuenta de un pensamiento que, usando lenguajes plásticos o visuales, reflexionó, en este caso en concreto, acerca del enfrentamiento, de la violencia y de las condiciones políticas de la dominación inka sobre otras sociedades de los Andes; junto con proponer una narrativa acerca de los procesos de expansión y conquista inkaicos que tiene énfasis y detalles distintos a los que encontramos en muchas de las crónicas escritas.

Se trata de un camino que recién estamos empezando a andar y, en él, tenemos más interrogantes que propuestas concretas. De lo que se trata, en este artículo, es de desplegar ante los lectores algunas problematizaciones posibles y discutir las.

¿Qué señalan esas crónicas sobre las batallas y enfrentamientos entre los inkas y sus rivales andinos, en términos de sus estructuras discursivas? Las citas que hemos elegido lo han sido al azar, puesto que se pueden encontrar prácticamente en cualquier crónica, más allá de la riqueza de nombres y matices de acontecimientos y categorías que unas tienen más que otras. Lo que nos interesa aquí es describir brevemente algunas de sus características como estructura narrativa para poder compararlas posteriormente con algunos textos visuales.

y estando todos puestos en arma aprovechó poco las vistas porque, encendiéndose más con las palabras que el uno al otro se dixerón, allegaron a las manos teniendo grandísima grita y ruydo, porque los hombres de acá son muy alharaquientos en sus peleas y más se tiene su grita que no su esfuerzo

por nosotros. Y pelearon unos con otros gran rato; y sobreviniendo la noche cesó la contienda, quedándose los chancas en sus reales y los de la cibdad por la redonda della, guardándola por todas partes porque los enemigos no los pudiesen entrar, porque el Cuzco ni otros lugares destas partes no son cercados de murallas.

Pasado el rebato, Astu Guaraca animava a los suyos esforçándolos para la pelea y lo mismo hazía Ynga Yupangue a los orejones y gente que estava en la çibdad. Los chancas denodadamente salieron de sus reales con voluntad de la entrar y los del Cuzco salieron con pensamiento de los se defender; y tornaron a pelear, adonde murieron muchos de entrambas partes; más tanto fue el valor de Ynga Yupangue que alcanzó la vitoria de la batalla con muerte de los chancas todos (Cieza de León 1986-87 [1550]:133-134; Segunda Parte, cap. XLV, la defensa del Cuzco contra los chancas). Fue en persona a esta guerra con muy grueso ejército, venciendo las dificultades de tan ásperos caminos como aquellos son, y las espesas selvas y arcabuces que dividen aquellas provincias yuncas de las de la Sierra. Peleó con los Chunchos y Mojos, gentes por extremo bárbaras e inhumanas (Cobo 1964 [1653], Cap. XIV:83, relatando la entrada de Thupa Inka Yupanqui a los Antis).

La estructura de los relatos escritos es relativamente simple. Hay un conflicto latente que se desata y conduce al enfrentamiento, normalmente a una batalla, en la que intervienen siempre al menos dos colectivos sociales: los cuzqueños y otro grupo. En esas batallas el Zapan Inka o el general cuzqueño correspondiente conducen a sus tropas, en tanto que su oponente lo hace con las suyas. Los combates pueden ser más o menos encarnizados y ser breves o prolongados. Las narraciones asumen, siempre, que se trata de combatientes masculinos y en ellas suele desaparecer el paisaje y muchos de los detalles de los participantes. La escritura colonial fue muy cuidadosa, por otra parte, en diferenciar y separar los “relatos históricos” (aquellos en los que intervenían los inkas y los hombres) de aquellos en los que intervenían divinidades u otras fuerzas no humanas, que fueron clasificados como “fábulas”

y por lo tanto falsos. Estos últimos constituyeron básicamente el material que ocuparon aquellos que escribieron sobre las religiones andinas, como Cristóbal de Molina o Cristóbal de Albornoz.

Así, en los relatos “históricos” son escasas las referencias a sucesos sobrenaturales ocurridos durante las batallas, las que quedaron reducidas a frases del tipo “Y al tiempo que en ella andaba dicen que granizó tanto sobre los Alcabisas, que fue parte para que fuesen tercera vez vencidos... (Sarmiento de Gamboa 2001 [1572]:68, relatando la batalla en la cual Mayta Cápac sofoca la rebelión de los Alcabisas, énfasis nuestro). De hecho, y si descontamos la *Relación de Antigüedades deste Reyno del Perú* de Pachacuti Yamqui, la excepción más notable y casi única de un relato en el que participan fuerzas no humanas, está en el ciclo de Pachakuti Inka Yupanqui y su enfrentamiento contra los chankas, en el que es la intervención de la divinidad Wiraqocha y de los *purum runas*, las piedras que caminan, lo que decide la suerte de la batalla. ¿En qué podrían diferenciarse los textos visuales de las crónicas escritas por europeos?

Para desarrollar nuestra interpelación a las fuentes escritas, queremos hablar de las aves andinas, de algunas de ellas al menos. Nuestra propuesta puede parecer algo insólita, pero nos resulta atractivo hacerlo porque nos permite hacer visible un contraste con lo escrito, nos permite hablar de los cortes que instauró la escritura colonial y de los silencios impuestos en los documentos a este tipo de relatos. ¿Cómo se puede

hablar de la violencia, de las maneras de entender las batallas, o de las negociaciones y la dominación inkaica, a partir de las aves? Ya es sabido que las aves ocupaban una posición importante en los rituales previos a las batallas. En la ceremonia denominada Cuzco Wisa o Walla Wisa se quemaban pájaros para hacer disminuir la fuerza de las *w'akas* o divinidades de los enemigos¹³.

Empecemos señalando que las aves son una presencia constante en muchas de las escenas que aparecen en los queros coloniales¹⁴. Se las encuentra, en general aisladamente, posadas en los hombros de algunos dignatarios cuzqueños, posiblemente de algún inka, o acompañando a las coyas, situadas dentro de un arcoíris; o volando sobre el lomo de algún felino, generalmente un puma, entre varios otros escenarios posibles. Aparecen también en lo que podríamos llamar “frases visuales”, ciertas articulaciones de signos visuales que, unidos en una determinada secuencia o conjunto, parecieran significar de manera económica un determinado espacio, como la selva por ejemplo. Un ave tropical (loro o guacamayo) posada en la copa o las ramas de un árbol frondoso o al lado de una palmera, generalmente acompañada de un mono, es con frecuencia una “frase visual” que permitía enunciar al Antisuyu como espacio (Figura 3)¹⁵.

En las bandas centrales de algunos queros, concretamente en el *chumpi*¹⁶ en el que se dibujan *toqapus* o figuras geométricas, aparece eventualmente un ave¹⁷. Lamentablemente, no todos los queros de

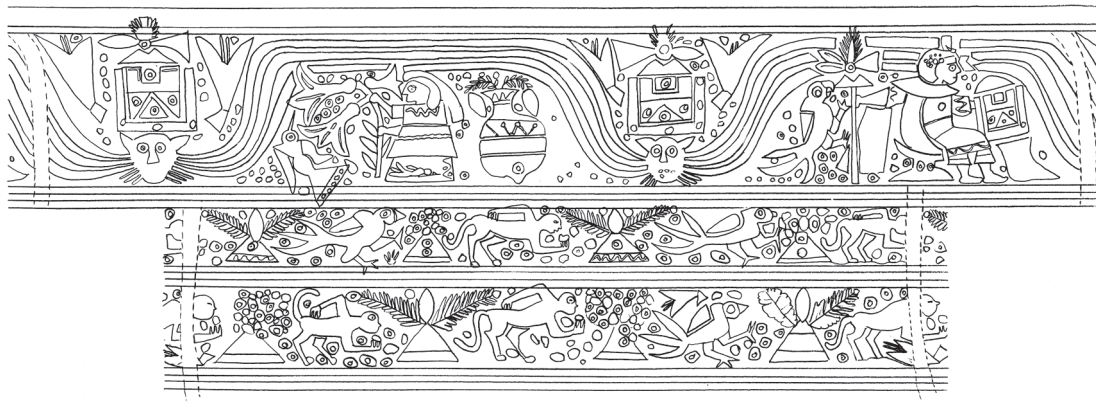


Figura 3. Quero 1020 Yábar (Museo Arqueológico, Universidad Nacional San Agustín, Arequipa). En el campo superior se observa un ave que se ubica a espaldas de un inka, sentado en su asiento ritual o tiana. En las bandas inferiores se repite una “frase visual” que articula a aves, monos y árboles tropicales. Dibujo de Clara Yáñez, Proyecto FONDECYT 1090110.

Quero 1020 Yábar (Museo Arqueológico, Universidad Nacional San Agustín, Arequipa). *In the upper section there is a bird behind the Inka, who is sitting in a tiana, or a ceremonial seat. In the lower bands the same “visual phrase” of articulating birds, monkeys and tropical trees is repeated. Drawing by Clara Yáñez, Grant FONDECYT 1090110.*

la muestra analizada poseen esa faja central con ese tipo de decoración, por lo que no hemos podido comprobar si la hipótesis de una posible correspondencia entre los *toqapus* figurativos –en este caso, un ave– y las temáticas –las guerras del Tawantinsuyu–, se corresponden, tal como lo ha formulado Ziolkowski et al. (2008) y Ziolkowski (2009).

Otras de esas aves, en diferentes conformaciones visuales, contribuirían a significar la fertilidad, como los colibríes, y aves que acompañan con frecuencia a las *qoyas* o inkas. La lista es larga. Entre las múltiples aves representadas se pueden encontrar cóndores y gallinazos, *corequenques* o *allqamaris*¹⁸, loros o *caques*, perdices o *yutus*, halcones o *wamanis* y muchas más que no hemos podido identificar junto a algunas que, probablemente, no tienen referentes específicos, sino que correspondían a seres o a entidades divinas más que a especies definidas. De las que hablaremos en este trabajo, sin embargo, es de algunas que aparecen participando o que están involucradas, al menos en las escenas de batallas entre soldados cuzqueños y sus enemigos, pertenecientes a otros grupos.

La Transformación de Guerreros en Aves y las Aves Combatientes

En uno de los queros analizados (MI 3896-58)¹⁹, probablemente del siglo XVII, se observa la siguiente escena (Figura 4).

Sobre las cabezas de dos grupos de guerreros que luchan entre sí, cuzqueños y chankas²⁰, se advierte

un ave con rostro humano en actitud de vuelo. Lleva un cinto en la cabeza o *pillu*, con los mismos colores de los combatientes de uno de los grupos en batalla, el de los chankas. Estos, los guerreros humanos, están vestidos con una camisa larga, o *unku*, de colores rojo y azul²¹ y en sus espaldas llevan unas alas con plumas café o grises con las puntas blancas, que van amarradas en bandolera sobre sus pechos. Hay otras aves, una sosteniéndose de pie y con la cabeza semiinclinada, también luce los colores de los trajes del mismo grupo de combatientes; otra, sin atributos humanos, pero con el mismo plumaje de todas las anteriores, parece pasar igualmente sobre las cabezas de los combatientes. Por sus características han sido descritas como gallinazos²². Estas aves y personajes no están ubicados al azar en la escena que describimos. Por el contrario, están agrupadas en un único sector, mostrando su condición de grupo, rodeados a su vez por otros guerreros, varios hombres y una mujer, con trajes y enseñas que los identifican como cuzqueños, junto a los cuales se ubica una sola ave, más parecida a un loro o *caque*. La victoria parece inclinarse al lado cuzqueño, ya que un guerrero chanka, degollado, yace en el suelo, mientras otro es agarrado por la cabellera por un soldado del Cuzco que se apresta a decapitarlo. Entre los cuzqueños no se advierten heridos o derrotados. Ambos grupos de combatientes están compuestos, entonces, por guerreros y aves, y estas últimas parecen participar activamente.

Por razones de espacio, nos vemos obligados a dejar de lado varios otros elementos de la escena,

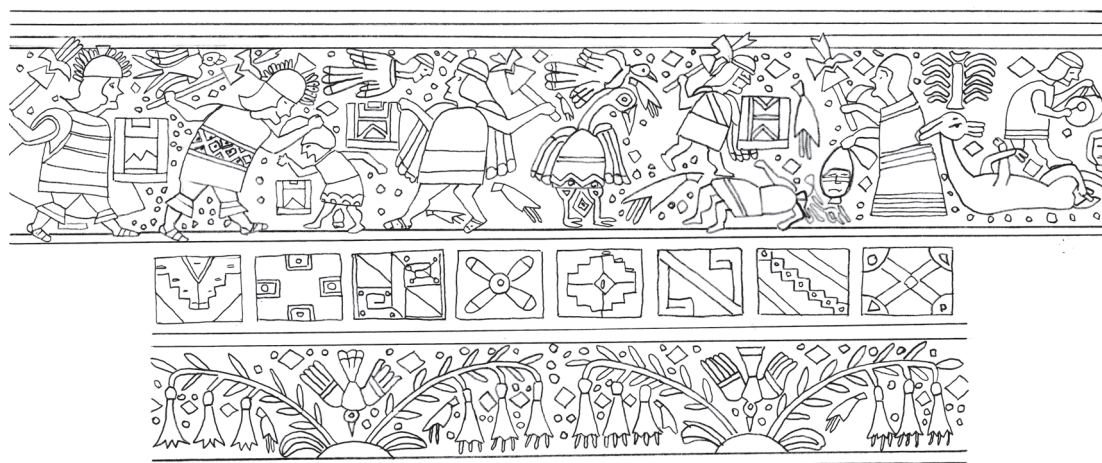


Figura 4. Quero MI 3896-58 (Museo Inka, Universidad Nacional San Antonio Abad, Cuzco); dibujo tomado de la publicación de Flores Ochoa et al. 1998:175. Dibujo de Clara Yáñez, proyecto FONDECYT 1090110.

Quero MI 3896-58 (Museo Inka, Universidad Nacional San Antonio Abad, Cuzco), in Flores Ochoa et al. 1998:175. Drawing by Clara Yáñez, Grant FONDECYT 1090110.

como la llama blanca en posición sacrificial o el guerrero que toca un tambor, sobre otra cabeza cercenada, igual o más importantes que los que queremos destacar aquí. Por ahora, fijémonos en que tanto la participación de las aves, como la presencia de un ser con cuerpo de ave y cabeza humana están absolutamente ausentes de cualquier relato que conozcamos en las crónicas sobre el ciclo de la guerra contra los chankas.

En muchos queros aparecen aves, en casi cualquier escena, sea esta de enfrentamiento o no. Las aves son, probablemente, el significante más recurrente en este tipo de imágenes coloniales. Las que nos interesan aquí son un tipo especial: se trata de aves o seres alados que combaten, que participan en las acciones bélicas a favor de uno u otro bando, que pueden ser victoriosas o derrotadas. Es un contexto de significación muy específico y este es el que queremos abordar.

Si se amplía un poco el universo de materiales visuales para este análisis, nos encontramos con que la configuración de aves combatientes o aves derrotadas, asociadas en este caso específico a la guerra entre los inkas y los chankas, parecía tener una cierta difusión, al menos en el entorno del Cuzco (Figura 5). Se encuentra igualmente en otro tipo de textos visuales. En cuadros que, a pesar de ser bastante tardíos, probablemente del siglo XVIII, muestran una fuerte continuidad narrativa con todo lo anterior. Los cuadros a los que nos referimos son bien conocidos. Uno muestra a una mujer que sostiene la cabeza degollada de un guerrero chanka, vestido con un *unku* oscuro y bandas cruzadas en el pecho (Ramos 2001). Su cuerpo aparece siendo pisado por la mujer, identificada en el cuadro como la “Gran ñusta Chañan Coricoca abuela de los doce

incas destes reinos del Perú”, lo que la ubica directamente en el episodio de la defensa del Cuzco contra la invasión chanka, ya que aparece mencionada en las crónicas de Pachacuti Yamqui y de Sarmiento de Gamboa como una “varonil defensora” (Pachacuti Yamqui 1993 [1613?]: f. 19v, p. 220; Sarmiento de Gamboa 2001 [1572]:88). En ese cuadro, Ramos (2001) ha llamado la atención a la figura de un ave, posiblemente un cóndor, que representado parcialmente, huye de la escena por el costado derecho. En el otro cuadro, titulado “Degollación de don Juan Atahualpa en Cajamarca”, al costado izquierdo y sin formar parte de la escena principal, aparece un guerrero cuzqueño blandiendo una espada o un arma alargada, pisando (igual que la ñusta) el cuerpo de un ave de plumaje negro; esta ave, un cóndor o un gallinazo, parece tener una cabeza humana, ya que no tiene la forma habitual²³.

¿Cóndores y gallinazos? o ¿cóndores o gallinazos? Si bien la presencia de esas aves podría guardar alguna relación identitaria con un determinado grupo étnico como las que se destacan en otro texto andino, en el Manuscrito de Huarochiri²⁴, queremos sugerir que también puede tratarse de un cierto tipo de enunciación no específicamente identitaria: son aves que luchan, que son derrotadas o que huyen. Enuncian actitudes y consecuencias. Esta posibilidad está señalada en la referencia que hace Garcilaso de la pintura que mandó a hacer Pachacuti Inka Yupanqui, precisamente para guardar memoria del sitio del Cuzco y de su victoria contra los chankas:

en una peña altísima que entre otras muchas hay en el paraje donde su padre paró cuando salió del Cozco retirándose de los chancas, mandó pintar dos aves que los indios llaman

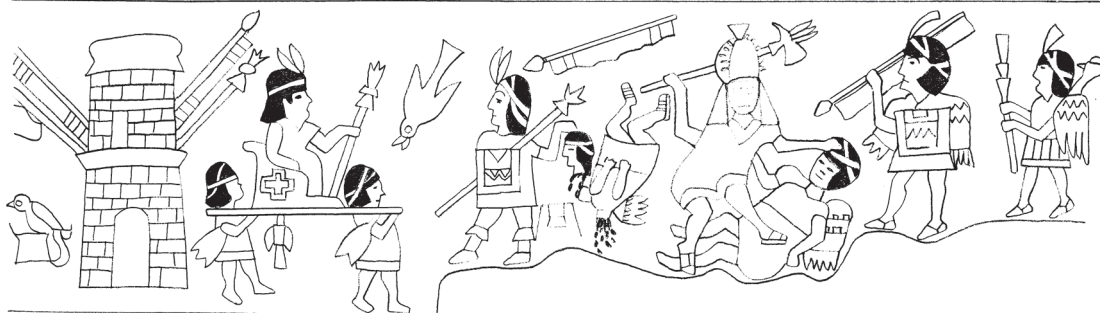


Figura 5. Batalla entre cuzqueños y chankas. Los chankas llevan plumas en sus espaldas. Quero de ubicación actualmente desconocida. Dibujo de Clara Yáñez, tomado de la publicación de Ramos 2002.

Battle between Cuzqueño and Chanka warriors. Chankans wear feathers on their backs. Current location of this quero unknown, published by Ramos 2002. Drawing by Clara Yáñez.

‘cuntur’ [...], la una con las alas cerradas y la cabeza baja y encogida como se ponen las aves, por fieras que sean, cuando se quieren esconder, fia cual] tenía el rostro hacia el collasuyo y las espaldas al Cozco. La otra mandó pintar en contrario, el rostro vuelto a la ciudad y feroz, con las alas abiertas, como que iba volando a hacer alguna presa. Decían los indios que el un *cuntur* figuraba a su padre, que había salido huyendo de] Cozco e iba a esconderse en el Collao, y el otro representaba al Inca Viracocha que había vuelto volando a defender la ciudad y todo su imperio (Garcilaso 1991 [1609]: Libro V, Cap. XXIII).

Una misma ave, en este caso concreto, sirvió para mostrar actitudes, no personajes. En la peña no aparecen ni los inkas ni los chankas; ni Wiraqocha Inka ni Thupa Inka Yupanqui; los cóndores no son “cuzqueños” en el sentido emblemático, sino que parecen formar parte de un lenguaje que los emplea para decir cosas acerca de la violencia, de los enfrentamientos, de los códigos morales, del valor o la cobardía. No conviene, sin embargo, ser demasiado taxativos al respecto. Algunas aves sí podrían estar marcando diferencias. Ya volveremos sobre ello.

En los diccionarios coloniales se recogieron algunas voces que podrían ayudarnos a aclarar mejor esta aparente indefinición entre uno u otro tipo de aves. “Cunturi es el Bueyre Curiquenque. Conturi”, señaló Bertonio (Parte 1, 1984 [1612]:353), agregando que así como el cóndor, también un águila podía ser llamada corequenque: “Águila más pequeña entreuerada de blanco, y negro. Curiquenque” (Parte 1, 1984 [1612]:29). El *corequenque* o carancho andino, es un ave que se caracteriza por los colores opuestos de sus plumas blancas y negras, un marcado contraste “claro/oscur” que se aprecia también con facilidad en las plumas pintadas de las aves sobre las que nos estamos interrogando aquí y que por eso era (y lo es aún hoy), denominado como *allqamari* (Cereceda 1990). Se trata de un término que remite a la noción de *allqa*, una estructura visual de colores que define un contraste óptico²⁵ y que permite clasificar igualmente a otros animales que poseen una combinación cromática similar en su pelaje, como las llamas o alpacas²⁶. Se trataría, entonces, que cóndores o águilas, o gallinazos para este caso, pueden compartir la denominación de

allqamari cuando las combinaciones de los colores de sus plumas forman un contraste pronunciado y queremos proponer que esa puede ser la lectura, la cromática y no la de una u otra especie definida de ave, la que nos están sugiriendo estos textos visuales.

Volviendo al quero 3896-58 del Museo Inka, se pueden, entonces, identificar (Figura 6): Distintos seres: hombres alados / aves humanizadas; una actitud: aves “combatientes” o participantes; distintas aves, diferentes para cada grupo. Hasta ahora, gallinazos o cóndores para los chankas y otra ave, no identificada, para los inkas.

¿Qué sabemos sobre los hombres alados? Un personaje muy similar al que aparece en la batalla, en parte ave, en parte humano, se encuentra también en las escenas visuales de otro ciclo, el de las guerras contra los chunchos o antis (Figuras 7 y 8)²⁷. En una primera lectura, siguiendo una sugerencia de Ramos (2002:880), supusimos que se trataba de una interesante continuidad del relato acerca de los chankas, ya que las crónicas señalan que estos huyeron hacia el Antisuyu, por temor al Inca Pachakuti. Una mirada más atenta, sin embargo, muestra que en este caso, el rostro pintado en bandas horizontales, el cabello largo y suelto y el tocado, vinculan claramente al ser alado con los mismos chunchos o antis y no con los chankas, así como tampoco con los cuzqueños. Hay un matiz que nos parece sugerente: el cuerpo del ave ya no es el de un gallinazo, sino que se trata de otra especie de ave, con una cola con plumas largas, que no hemos podido identificar concretamente. Una vez más, en los relatos escritos que nos han llegado hasta hoy, tampoco se hace mención a este tipo de personajes en ese ciclo mítico. En el caso de las entradas de los inkas al Antisuyu, sabemos de la transformación de hombres en serpientes o jaguares²⁸, pero no en aves. No se trata de seres cualquiera, puesto que se ha marcado intencionalmente su adscripción a grupos específicos, diferentes a los cuzqueños.

¿Quiénes son estos personajes alados? En otras narraciones andinas se menciona la posibilidad de la transformación de seres humanos en animales y, más específicamente en aves²⁹, por lo que como concepto no debiera llamar la atención. Polo de Ondegardo apuntó la existencia de un tipo de especialistas religiosos que “toman la figura que quieren y ban por el ayre en breue tiempo; y ven lo que passa, hablan con el demonio...” (Polo de Ondegardo 1916 [1571]:29). Serían estos personajes los que permitían a los inkas saber, en el mismo



Figura 6. Detalles del quero MI 3896-58, en los que se aprecia un hombre transformado en ave, y otra, un ave con atributos humanos. *Details of quero MI 3896-58, one features a man transformed into a bird, and the other features a bird with human attributes.*

día, los resultados de las batallas, y de los motines o alzamientos de sus enemigos³⁰. Cieza señala que, después de haber encerrado a Ayar Cachi en una cueva, por temor a su violencia (“Era tan baliente y tenía tan gran poder que con la honda que sacó, tirando golpes o lanzando piedras, derribaba los cerros”), lo “vieron venir por el ayre con alas grandes de plumas pintadas” (Cieza 1986 [1550] 2ª parte, cp. VII). Ayar Cachi, sin embargo, ha sufrido una transmutación en el proceso, no solo de humano se convirtió en una ave con grandes alas de plumas pintadas (nuevamente lo que destaca es el color), sino que de amenaza devino en protector de los inkas, al convertirse, finalmente, en el cerro Guanacauri. Cobo, por su parte, menciona que había una *wak’a*, *Racramirpay*³¹, quien fue un “indio en el aire” que se apareció para ayudar a Pachacuti Inka en una batalla (1964 [1653], t. II:170). Uno de los rasgos compartidos de esos seres alados, aliados de los cuzqueños, es el de su aparición en contextos de violencia, de enfrentamiento y por lo tanto, con contenidos tales como poder bélico, violencia, fuerza desmedida, amenaza y/o protección”. ¿Por qué, en cambio, en los queros aparecen esos personajes vestidos como integrantes de los bandos rivales a los cuzqueños, protegiéndolos a ellos y no a los inkas?, ¿acaso se trataba de derrotar no solo

a los combatientes humanos, sino también a sus otras ayudas? ¿Se trata de una manera diferente de entender y narrar las batallas?³² ¿Son acaso, estos seres, una forma de representar a las respectivas divinidades, también partícipes en los combates? Recordemos que Pachacuti Yamqui señala en varios pasajes de su *Relación* que los inkas debieron enfrentar a los dioses o *w’akas* de sus rivales. En una ocasión, fueron muchos los “ydolos y guacas que se huyeron como fuegos y vientos, y otros en figura de pájaros” de las burlas que les mandó hacer Manko Qhapaq, el fundador del Tawantinsuyu (Pachacuti Yamqui Salcamayhua 1993 [1613?]:206, f. 12v). Algo similar ocurrió con el enfrentamiento entre Pariacaca y Huallallo Carhuincho, divinidades o *wak’as* de la Región de Huarochirí. Amenazado, Huallallo Carhuincho “convertido en pájaro, alzó el vuelo [y huyó] de allí” (RTH cap. 16:10, en Taylor 1987:259).

En otro ejemplar del Museo de América (MAM 7564), junto a un soldado cuzqueño que sostiene del pelo a un *chanka* ya derrotado, aprestándose a decapitarlo, aparecen nuevamente dos aves con bolsas para piedras de hondas, *chuspas*, en sus picos (Figura 9). Los colores del traje *chanka*, así como sus adornos de alas sujetas a la espalda por dos bandas cruzadas en el pecho, son los mismos que

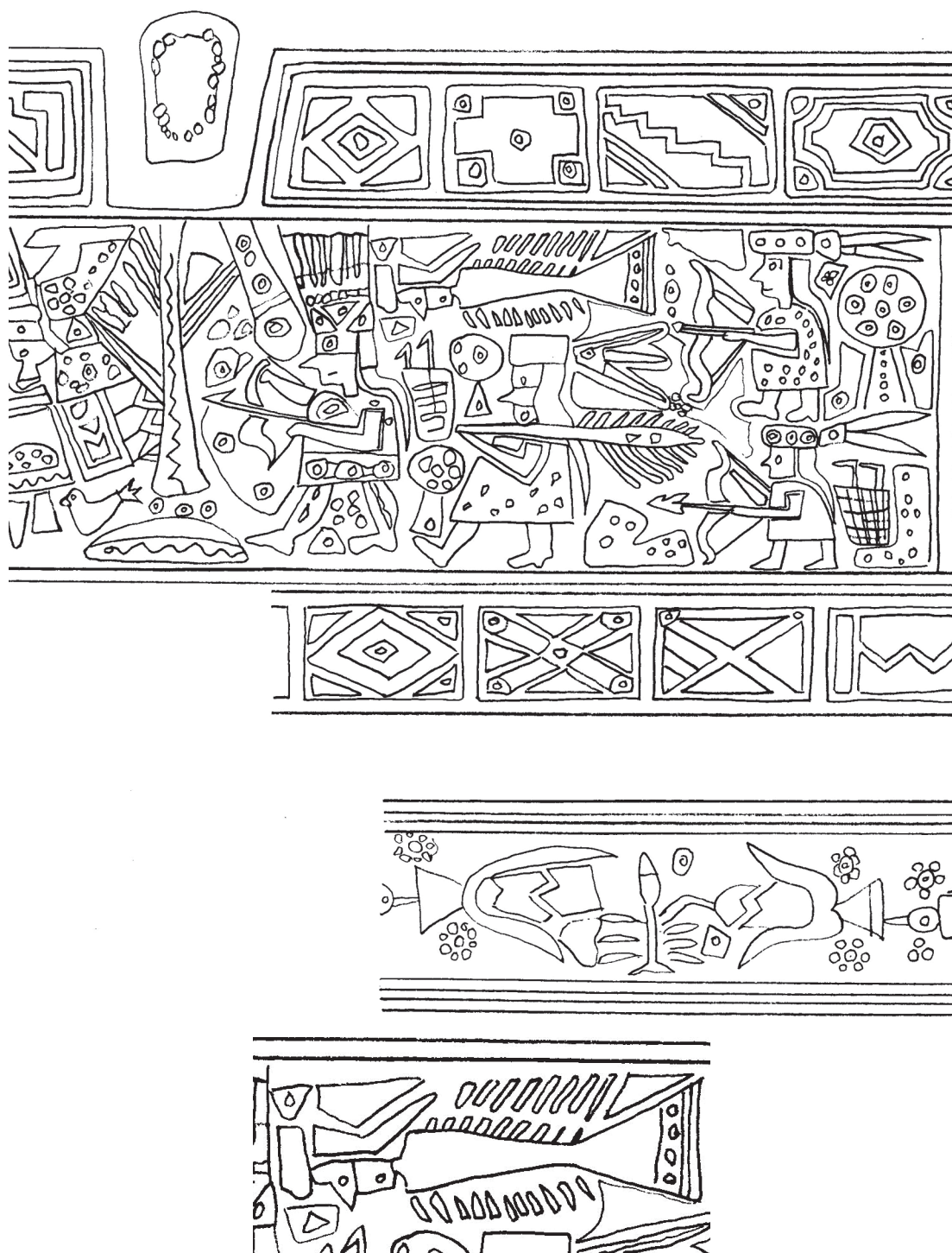


Figura 7. Detalle del quero cfb 3540 (Museo de metales Preciosos, La Paz). Sobre la cabeza de un guerrero anti, vuela un ave con cabeza humana con decoración facial similar a la del anti. Dibujo de Clara Yáñez, proyecto FONDECYT 1090110.

Detail of quero cfb 3540 (Museo de Metales Preciosos, La Paz). Over the head of an Anti warrior flies a bird with a human head with facial decoration similar to the Anti. Drawing by Clara Yáñez, Grant FONDECYT 1090110.

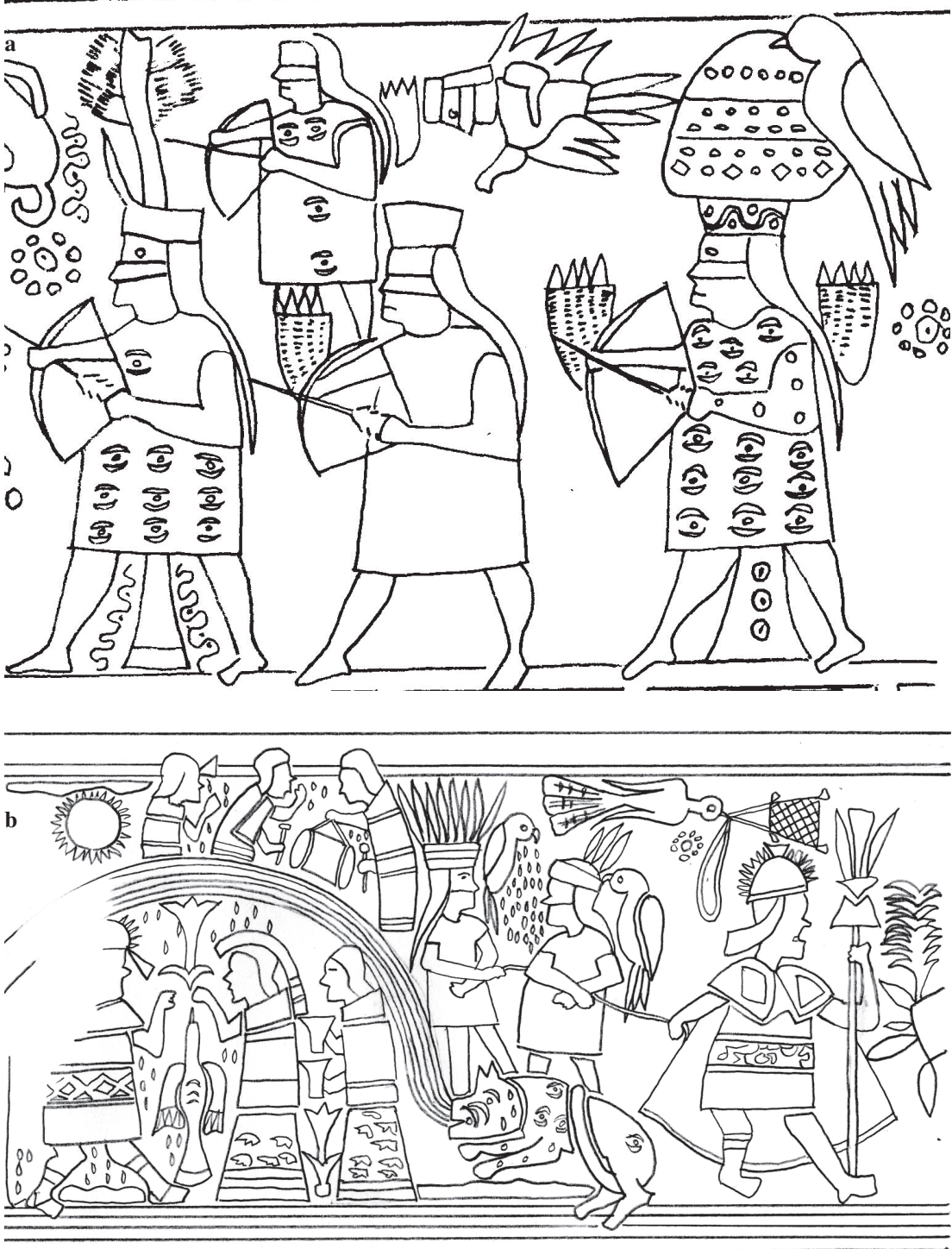


Figura 8. (a) Detalle del quero MAM 7511 (Museo de América, Madrid). Sobre la cabeza de un guerrero, vuela un ave con cabeza humana con decoración facial similar a la del anti. (b) Detalle del quero MAM 7521. Sobre un soldado cuzqueño se advierte un ave portando una honda y chuspa para piedras arrojadas. Dibujo de Amparo Moltí.

(a) Detail of quero MAM 7511 (Museo de América, Madrid). Over the head of a warrior flies a bird with a human head with facial decoration similar to the Anti. (b) Detail of quero MAM 7521. Above a Cuzqueño soldier a bird appears carrying a sling and a bag. Drawing by Amparo Moltí.

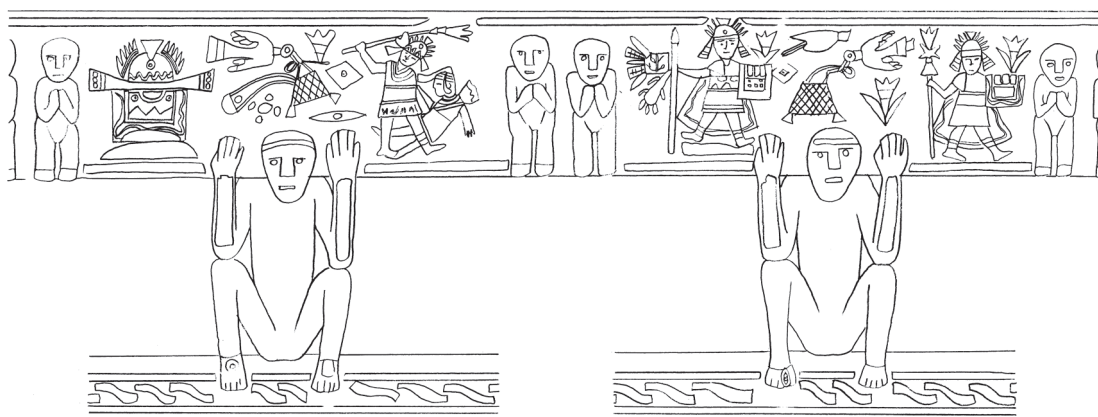


Figura 9. Vaso MAM 7564 (Museo de América, Madrid). Dibujo de Clara Yáñez, de acuerdo con dibujo de Amparo Moltí. *Vessel MAM 7564 (Museo de América, Madrid). Drawing by Clara Yáñez, inspired by drawing by Amparo Moltí.*

ya describimos inicialmente. Y las aves comparten con ellos el mismo tipo de plumas, negras con las extremidades blancas.

En otro vaso, del Museo Nacional de Arqueología de Bolivia (Munarq 1705), junto a un guerrero cuzqueño que pisa a un combatiente decapitado, se representaron dos aves (esta vez pueden ser cóndores por las crestas rojas en sus cabezas), que sostienen armas con sus picos; una tiene una honda y la bolsa para piedras, y la otra blande una lanza (Figura 10).

Ambas poseen lo que ya va siendo una constante en este tipo de aves: plumas de dos colores, contrastados, negras con puntas blancas (o grises con puntas blancas en el quero del Museo Inka). Su posición heráldica, con una pata levantada en actitud de sostener un casco cuzqueño, es la misma que la de otra pareja de cóndores, en el mismo vaso, que sostienen esta vez una *mascapaicha*, la conocida “corona” incaica. No se trata de un ejemplar único; las aves volando con armas en sus picos y aves heráldicas es una composición que aparece, con ciertas modulaciones diferentes, en otro quero (Posnansky 1945: plancha 42), también tardío (probablemente del siglo XVIII). En ese vaso hay dos parejas de aves, ambas con plumas negras y blancas. Del par que vuela, una lleva en su pico un escudo cuzqueño, o *pullqanqa* y una larga lanza con plumas en su extremo, un *suntur pauqar*; se trata de armas que la memoria andina colonial construyó como emblemas cuzqueños. La segunda ave porta la consabida honda con su piedra lista para ser arrojada y la *chuspa* para guardar las piedras. Por el collar blanco de sus cuellos parecen ser cóndores, en tanto que el otro par es claramente

identificable como una pareja de *corequenques*, en posición heráldica, sosteniendo un escudo de armas en el que aparecen insignias incaicas³³.

¿Son esas las mismas aves las que se pueden ver en algunas de las escenas que muestran batallas entre los cuzqueños y los antis? Conocemos varios ejemplares de queros en los cuales aparecen las aves combatientes, con bolsas de piedras o con hondas en sus picos³⁴. En estos casos, sin embargo, no es fácil identificar a qué bando pertenecen ellas. Dado que aparecen usualmente a espaldas de algún guerrero cuzqueño, volando sobre sus cabezas, se podría asumir que, esta vez, son aliadas de las tropas incaicas, pero eso es algo que habrá que contrastar con el análisis de nuevos ejemplares. Tampoco se trata del mismo tipo de aves. En esta oportunidad no son cóndores o gallinazos, sino aves al parecer más pequeñas, de colas con largas plumas y picos largos y estilizados. No parecen aves tropicales, como los loros y guacamayos, igualmente abundantes en las escenas de enfrentamiento entre los habitantes del Antisuyu y los cuzqueños. Las aves tropicales suelen aparecer, simplemente, en los hombros de los guerreros chunchos, o posadas en los árboles; no parecen intervenir directamente, aunque su significación emblemática es evidente (Figura 11).

Las aves a las que nos referimos ahora, algunas de las cuales llevan incluso una piedra en su honda, dispuestas a dispararla contra un enemigo³⁵, muestran posiciones activas y dinámicas, vuelan entre los combatientes y al menos en dos casos³⁶ tienen plumas negras y rojas; en un caso el cuerpo rojo y parte de las alas negras; en el otro, cuerpo negro

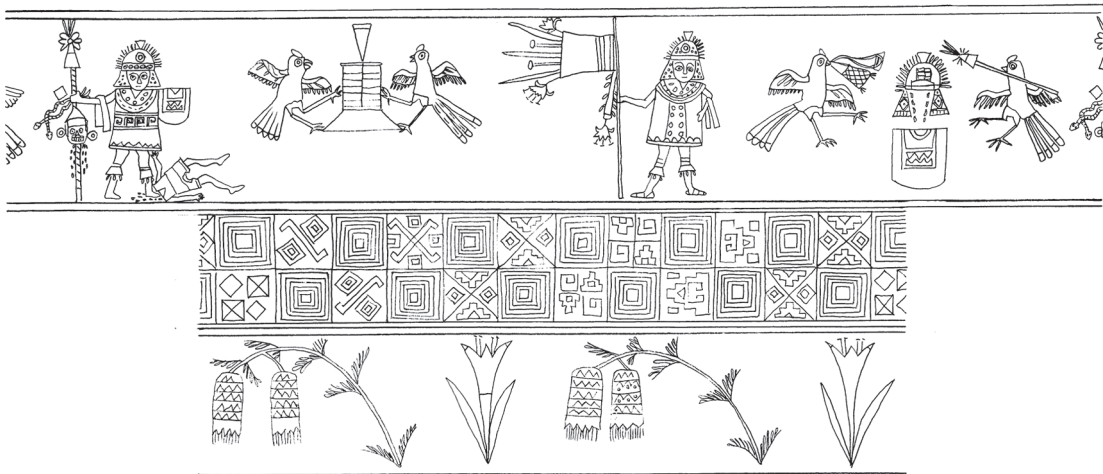


Figura 10. Quero MNA 1705 (Museo Nacional de Arqueología, La Paz). Ambas aves, en posición heráldica, están junto a un escudo cuzqueño, pullqanqa, y a un casco o chucu. Dibujo de Clara Yáñez, proyecto FONDECYT 1090110.

Quero MNA 1705 (Museo Nacional de Arqueología, La Paz). Both birds, in heraldic position, are near to a Cuzqueño shield, pullqanqa, and helmet (or chucu). Drawing by Clara Yáñez, Grant FONDECYT 1090110.

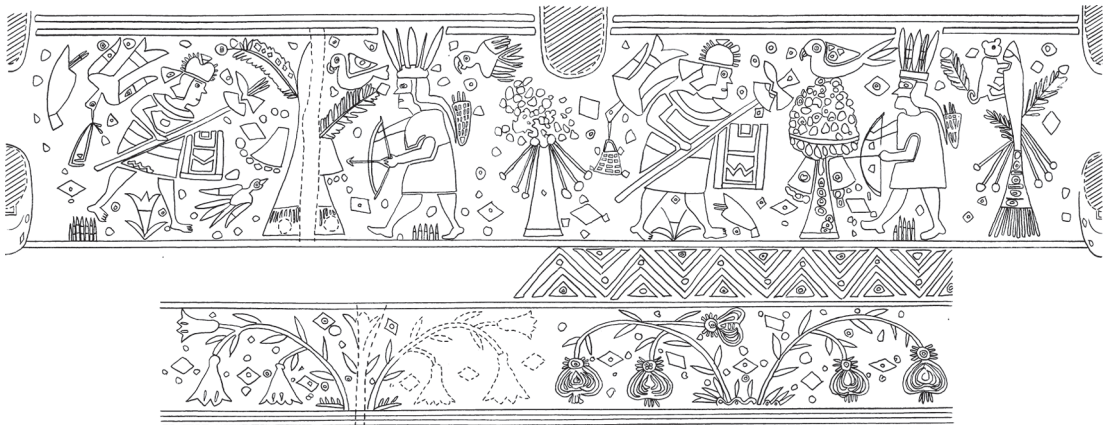


Figura 11. Quero Mo 10396 (Museo nacional de Arqueología, Antropología e Historia, Lima). A las espaldas de dos soldados cuzqueños se advierten aves portadoras de hondas o *chuspas* para piedras arrojadas. Las aves tropicales no aparecen en actitud de intervenir en la refriega. Dibujo de Clara Yáñez, proyecto FONDECYT 1090110.

Quero Mo 10396 (Museo nacional de Arqueología, Antropología e Historia, Lima). On the backs of two Inka soldiers, birds are noticed carrying slings, or bags (*chuspas*) with throwing stones. The tropical birds do not appear to be willing to intervene in the scuffle. Drawing by Clara Yáñez, Grant FONDECYT 1090110.

con plumas de la cola rojas. Vuelve a ser sugerente, para nosotros, el que el traje esta vez del soldado cuzqueño, también tenga los mismos colores rojo y negro, sugiriendo las mismas pautas de pertenencia que ya advertimos en casos anteriores. No hemos podido identificar aún si se trata de una especie determinada o es un tipo de ave sin un referente natural específico. Lo que nos parece más importante es su contraste, que recuerda el *allqa* de los *wairuros*³⁷. Así como las plumas blancas y negras

de los cóndores, gallinazos y corequenques también conformaban un *allqa*.

El *allqa*³⁸ es una categoría visual que expresa un contraste óptico y que, en los lenguajes plásticos andinos, permite manifestar, en primer término, una oposición, una diferencia entre dos colores/posiciones extremas. Una ruptura. En ese sentido, lo *allqa* es también *awka* (Bertonio 1984 [1612] t. I:140), tanto en un sentido de enemigo (su significado más popularizado) como de aquello que no puede estar

junto³⁹. Es una de las condiciones de la violencia y una de las caracterizaciones de una batalla o una guerra. Pero *allqa* y *awka* son conceptos que expresan tanto una condición, lo opuesto, separado y, a veces enfrentado, como también una necesidad, la de buscar la articulación de esos opuestos, expresada en varias categorías de intermediación, de las que la *k'isa*⁴⁰ es el concepto más conocido.

Que las aves sean combatientes a favor de uno u otro grupo o que pudieran ser empleadas para enunciar contextos de violencia y enfrentamiento, es una posibilidad que conocemos ya en los relatos de los ciclos míticos de Huarochirí. Recordemos que, cuando Huallallo Carhuincho huía de Pariacaca, subió al cerro Pumarauca:

allí hizo surgir a un loro llamado caque y lo hizo amenazar a Pariacaca con sus alas apuntadas como lanzas pensando que así iba a crear una barrera para impedir que Pariacaca pasara más allá.

Sin esfuerzo, Pariacaca le quebró un ala y convirtió al caque en piedra; así lo venció [a Huallallo] (RTH, cap. 16:21-22, en Taylor 1987:263).

Nos parece, entonces, y en un análisis aún preliminar, que los relatos de batallas andinas no solo daban cuenta de los acontecimientos o los hechos, tales como fueron recogidos en las crónicas y otros documentos escritos, sino que presentaban de manera simultánea un universo de participantes que no se restringía a los humanos, junto con transmitir una filosofía política acerca de los estados o momentos de enfrentamiento proponiendo de esta manera también un camino de cierre o solución, a través de la integración mediada por procedimientos de incorporación de lo diferente. Y esos son elementos

que quedaron fuera de los registros escritos, al menos, de muchos de ellos.

Un aspecto que nos parece muy sugerente es que, tratándose de textos visuales sobre batallas y enfrentamientos que las crónicas recogieron como parte de los ciclos de la expansión del Tawantinsuyu, el diálogo que establecen con la escritura colonial se encuentra sobre todo en los textos sobre la religión andina. Y la explicación para ello es que la escritura de la “historia” inkaica anotó aquello que los europeos entendieron como historia de los gobernantes y del estado, separándolo como ya lo señalamos de las “fábulas”, entendidas como relatos no reales en los que aparecían involucradas las *wak'as* y otras entidades no humanas. Los textos visuales, así, representan una posibilidad para aproximarnos a las narraciones orales en nuevas dimensiones.

La Mitad de un Halcón y el Dominio Inka

Hay más aves, activas y dinámicas, y nos interesó ver si algunos de los principios y prácticas de construcción de las narraciones que acabamos de revisar eran aplicables igualmente a otros textos visuales presentes igualmente en algunos queros. El conjunto que pareciera más prometedor es el de las escenas que corresponden a lo que se ha denominado como “brindis con el sol” o, más frecuentemente, “encuentro entre Wiraqocha Inka y el Chuchi Qhapaq o señor de los Qollas” (Gisbert 1980). Por los relatos recogidos en las crónicas, ellas podrían poseer un trasfondo bélico o de potencial confrontación, e implicaron, también, la representación de dos unidades étnicas o grupos diferentes. Pachacuti Yamqui describió uno de los encuentros entre Wiraqocha y Chuchi Qhapaq en el que este último adopta un tono casi desafiante, para explicitar su igualdad ante el Inka:

Can Cuzco capaca
ñuca Colla capaca
hupyasun
micusu
rimasu
ama pi rina
ñuca coll tiya
can chuqui tiya
can uiracocha
pachayachachi muchha
ñuca Inti muchha

Tu eres soberano del Cuzco
 Yo soy soberano del Qollao
 Brindemos
 Comamos
 Conversemos
 Que nadie más hable
 Me siento sobre plata
 Tú te sientas sobre oro
 Tu adoras a Wiraqocha
 Tu reverencias al Hacedor
 Yo adoro al sol

Hay diversas variantes en los textos visuales que muestran esta escena u otras muy similares y no en todas ellas los dos conjuntos pertenecen a grupos étnicos o señoríos andinos distintos (Ziólkowski et al. 2008). Es por eso que nuestro análisis se concentrará únicamente en un número relativamente reducido de queros en los cuales la identidad de cuzqueños y qollas está suficientemente clara⁴¹.

En este conjunto más restringido, la escena muestra dos grupos, de cuzqueños y qollas. En ella aparecen dos personajes, claramente autoridades o dirigentes de cada uno de ellos, sentados en una *tiana*, la silla baja de las autoridades andinas, o incluso sobre una piedra. Ambos sostienen uno o un par de queros con los brazos extendidos, en actitud de brindar con el otro. Se trata de una escena muy compleja, con muchos elementos en su composición, que ha dado lugar a varios trabajos interpretativos (Cummins 2004:335 y ss.; Flores Ochoa et al. 1998:177; Gisbert 1980: lámina 28; Liebscher 1986:36; Ramos 2008; Ziólkowski et al. 2008:166) sobre los cuales, nuevamente por motivos de espacio y tiempo, no podemos detenernos (Figura 12).

Esta vez no hay un conflicto evidente entre ambos grupos, no hay batallas y por consiguiente las aves tampoco portan armas de guerra. Ni hay seres alados o aves antropomorfizadas. ¿Es otra la significación?

En un primer impulso, las aves presentes se podrían interpretar como parte de la significación

global de la escena: aves en un contorno ecológico de alta puna, con el nudo del Vilcanota y los cerros con vicuñas y plantas salvajes como telón de fondo. Básicamente un signo que contribuiría a denotar la oposición entre los espacios de lo social y de lo no socializado, que es evidente en todas esas escenas. Pero ya sabemos que las aves son polisémicas, que no solamente denotan, sino que también connotan, y que fueron usadas para elaborar enunciados complejos.

¿Por qué todas esas aves? ¿qué nos dicen? Lo primero que nos llama la atención es que no hay una única especie de ave. Podemos reconocer *quentis* o picaflores (en los queros UNSA 158 y MI momac 257); probablemente halcones o *wamanis* (queros MAM 7523; VA 63959)⁴²; tal vez un *corequenque*; alguna que no hemos podido identificar a partir del dibujo⁴³; y al menos una claramente tropical (quero UNSA 158), posiblemente un loro o *caque*, lo que nos lleva a pensar que no todas las aves presentes están allí para significar la ecología del lugar en el que se desarrolla la escena. A diferencia, entonces, de las escenas de enfrentamiento, en las que usualmente lo que pareciera haber es una única o a lo sumo dos especies; aquí, en una misma escena puede haber una mayor diversidad.

Nuevamente son los colores los que podrían proporcionar una pista, aunque muy discutible aún por el tamaño de la muestra: varias aves, que parecen ser de especies distintas y que se encuentran

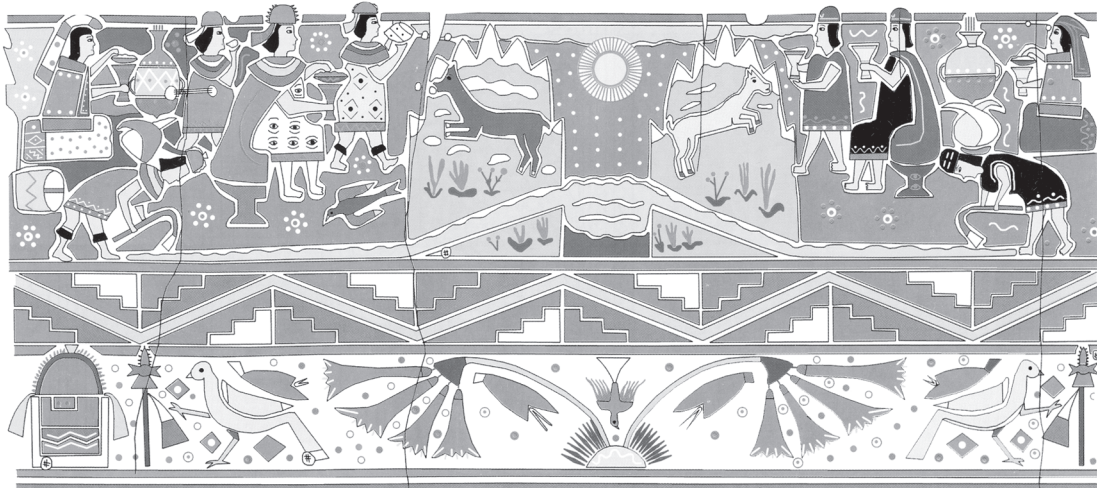


Figura 12. Quero VA 63959 (Museum für Volkerkunde, Berlin). Tomado de Wichrowska y Ziolkowski 2000. En el círculo y a los pies del inka sentado en una *tiana*, se ve un ave en actitud de vuelo.

Quero VA 63959 (Museum für Volkerkunde, Berlin), in Wichrowska and Ziolkowski 2000. In the circle, at the Inka's feet, who is seated in a *tiana*, there appears to be a bird flying.

pintadas en diferentes vasos, llevan colores rojo y verde, usualmente el cuerpo y una parte de las alas en rojo y los extremos de las plumas en verde⁴⁴. Esa oposición cromática es, una vez más, un *allqa*. Pero ocurre que algunas de esas mismas aves tienen también plumas de otros colores en su cola. Y hay otras, al menos dos de ellas, de tonos cafés. Aparentemente el texto visual es mucho más complejo y no estamos aún en condiciones de leerlo. ¿Qué hacer entonces?

Lo que quisiéramos retener aquí de esa escena es la actitud de las aves, ellas aparecen volando, entremezcladas con los participantes de uno u otro de los grupos y, como en el caso anterior, no es posible adscribir una especie únicamente a uno u otro grupo identitario. De los ocho ejemplares que hemos podido revisar, solo en uno de ellos no aparecen las aves; en los otros restantes se ubican ya sea por igual en ambos grupos (tres casos), solo entre los cuzqueños (tres casos) y solo entre los qollas (un caso). En los casos en que las aves están por igual en ambos grupos, las especies son diversas y sus colores también. Pero en el caso en el que aparecen junto a solo uno de ellos, se trata de aves únicas y, hasta donde nos lo han permitido ver los materiales, aparentemente de colores no contrastados, básicamente café⁴⁵. No hay más en las escenas, como remarcando una significación diferente respecto del otro subconjunto.

Si revisamos los tres ejemplares de queros en los cuales las aves están del lado cuzqueño, aparecen algunas constantes sugerentes: (i) se trata, en todos los casos, de una única ave, sin compartir la escena con otras; (ii) están volando ya sea a los pies de un inka sentado en la tiana o sobre su cabeza, en medio de las *achiwas*, los quitasoles de plumas que formaban parte de las insignias del poder⁴⁶; (iii) se trata, por eso, de aves que se podría interpretar como directamente vinculadas al poder, al Inka específicamente, más que a los cuzqueños.

En su trabajo sobre el pensamiento político aymara, Platt (1987) llamó la atención al uso simbólico, por parte de los inkas, de los *wamanis* o halcones, para significar el pacto político entre ellos y los grupos vencidos mediante el cual estos últimos aceptaban la dominación. Su fuente para este tema proviene de Cristóbal de Albornoz; veámoslo:

cuando iban los incas conquistando,
dexaban alguna uña cortada suya o alguna
pieça de bestido suyo o pieça de armas o

alguna ala de halcón. Desta ala de halcón usa dicha cirimonia, que a los que vencía, escogía a uno a quien dexava en su lugar y le dezía: –hazid desta ala de halcón bivo y tirad della hasta que saqueis– queda el ynga con la una y al que nombrava con la otra, y dezíale: –mirad como esta ave es la más noble y leal de las aves, ansi lo has de ser tu conmigo, que me fío de ti (Albornoz, 1989 [158...?]:165; el énfasis es nuestro).

Las alas del halcón, entonces, simbolizaban la dominación; un estado político diferente de la confrontación y la batalla que vimos anteriormente⁴⁷. Y eran directamente el inka y el dirigente vencido o dominado los que se relacionaban con esa ave. ¿Podría tratarse de textos visuales que, junto con narrar algunos momentos de la relación entre los inkas y los qollas, reflexionaran además sobre las formas de la dominación y sus prácticas?⁴⁸

Debe entenderse que nuestra propuesta no es cerrada y no clausura ni reemplaza, por lo tanto, otras proposiciones interpretativas que se han planteado anteriormente. Aquí nos hemos limitado a sugerir que en los textos visuales pueden encontrarse materiales para interpelar a las crónicas y documentos escritos coloniales desde puntos de mirada distintos a los que se han usado habitualmente, para sugerir que es posible construir un camino de diálogos entre escrituras e imágenes andinas.

Cierre

Abordar el tema de textos andinos coloniales, en especial los visuales, a pesar de los grandes avances que se han hecho sobre la identificación de sus soportes y relatos⁴⁹, sigue siendo una tarea difícil. Nos referimos sobre todo a los trabajos que se han abocado al análisis de las escenas de los queros y del arte rupestre colonial. Por una parte, porque aunque hay permanentemente nuevos análisis, las lecturas e interpretaciones que se proponen son, demasiado a menudo, discrepantes y también en algunas ocasiones, antojadizas. En algunos casos, para evitar elucubraciones, algunos autores permanecen en el plano de lo descriptivo, lo que termina por resultar frustrante, o se arriesgan a la lectura e interpretación, lo cual muchas veces termina siendo polémico. Pero ¿cómo evitar la atracción y el desafío que nos plantean las escenas

grabadas y pintadas en las superficies de los queros, en las que se puede identificar aparentemente sin mayores esfuerzos a personajes vestidos como cuzqueños, a un inka incluso? ¿Cómo ignorar que esas y muchas otras escenas fueron hechas por manos andinas y son expresión, por lo tanto, de sus propias categorías de pensamiento y de memoria? ¿Cómo pueden ser leídas y analizadas? El principal problema, por cierto, es que se trata de fuentes visuales y que sus autores ya no nos pueden enseñar qué dicen esas imágenes.

En esa encrucijada, resulta muy atractiva la posibilidad de acudir por ayuda a las fuentes escritas coloniales para buscar en la escritura alfabética algunas pistas que pudieran sugerir claves de interpretación. En este camino son varios los trabajos que se han elaborado asumiendo una estrecha relación entre textos escritos y visuales, identificando personajes concretos, por ejemplo, en las escenas pintadas en los queros: Mama Rawa Oqlllo, la ñusta Chañan Qori Quqa; Thupaq Inka Yupanqui y otros más⁵⁰. En esta perspectiva, los textos visuales serían un complemento visual de una oralidad que quedó fijada en las páginas de los documentos coloniales. Otros investigadores, sin embargo, han optado por distanciarse de ese tipo de lecturas, planteando que se trataría más bien de representaciones categoriales, más cercanas a un posible pensamiento andino, y que las escenas debieran ser leídas no buscando la correspondencia directa entre el relato oral y el relato visual, sino las categorías internas que surgen de las composiciones visuales (los ordenamientos de los grupos a la izquierda o la derecha de las escenas, por ejemplo). En esta segunda posición se trataría de textos visuales independientes, en los que no sería posible identificar personajes concretos. El conocimiento que nos entregan sería otro, acerca de las sociedades coloniales y de cómo ellas usaron imágenes de un supuesto pasado andino para hablar de su presente colonial.

Creemos que ambas posiciones tienen aciertos y elementos que deben ser considerados y que, si bien no parece adecuado buscar una correspondencia directa entre los relatos orales y los visuales, tampoco se los puede descartar por completo. Nuestra propuesta es que, por una parte, los textos visuales andinos, tanto los que se encuentran en los queros como en otros sistemas de registro y comunicación (pensamos aquí en el arte rupestre colonial), mantenían importantes vínculos con los relatos orales, al tiempo de poseer igualmente un

grado de autonomía respecto de estos que aun debe ser determinado.

Uno de los aspectos relevantes de esta revisión es que nos ha permitido aproximarnos algo más a un tipo de narrativas en las que el relato de las acciones de los inkas implicaba también las realizadas por las divinidades u otros seres que participaban a igual título en ellas. Un tipo de relatos que, como señalamos al inicio, fue depurado por algunos cronistas, arrebatándoles precisamente esa condición de involucrar simultáneamente a los hombres, los dioses y los animales. Además, y esto nos parece más importante aún, se trata asimismo de un tipo de narraciones en las cuales las categorías valóricas también jugaban un papel en su construcción. Sería precisamente este tipo de materiales, como las categorías a partir de las cuales se piensa la guerra, la violencia la dominación o las alianzas, lo que también quedó fuera de los relatos rescritos por los europeos.

Lo que hemos hecho aquí no ha sido sino abrir preguntas, interrogar a nuevos materiales, interpelar a algunos documentos escritos. Todo incipiente y sujeto a una y otra revisión. Dejamos fuera muchas otras aves, pasivas o activas, emblemáticas o no ¿cómo modifican ellas lo que hemos entrevisto hasta aquí? No lo sabemos. Los textos visuales, sobre todo los inscritos en los queros, nos muestran puertas que nos invitan a abrirlas. Para construir, precisamente, ese tipo de conocimiento que integrando lo oral, lo visual, lo táctil y que se sustente en los sistemas andinos de registro y comunicación, nos permita complejizar las voces que narran y recuperar para ellas un papel más igualitario respecto del predominio que, hasta ahora, ha ejercido la escritura.

Agradecimientos: Este trabajo es resultado del Proyecto FONDECYT 1090110. Una primera versión fue presentada en el 54° Congreso Internacional de Americanistas (Viena, 2012). Agradecemos a la Dra. Liliana Regalado y al Dr. Hidefuji Someda su invitación para presentar este trabajo. Los queros analizados aquí fueron fichados gracias al proyecto VID SOC 09/15-2, de la Universidad de Chile. Nuestro reconocimiento va para los y las colegas y colaboradores del proyecto FONDECYT 1090110, por sus ideas y constante apoyo. Debemos agradecer especialmente a todas las directoras y directores de los museos que nos permitieron estudiar sus colecciones: Museo de América (Madrid); Museo Nacional de Arqueología, Antropología e Historia del Perú

(Lima); Museo Inka de la Universidad San Antonio Abad del Cuzco; Museo de Metales Preciosos, del Sistema de Museos de la H. Alcaldía Municipal de La Paz; Museo Nacional de Etnografía y Folklore (La Paz); Museo Nacional de Arqueología (La Paz); Museo Larco (Lima); Museo Chileno de Arte Precolombino (Santiago) y Museo Arqueológico de

la Universidad Nacional San Agustín (Arequipa). Agradecemos, finalmente, al Museo de América por su autorización para publicar sus materiales. Agradecemos, igualmente, a los revisores del manuscrito, que nos permitieron mejorar el texto y hacerlo más claro y preciso.

Referencias Citadas

Fuentes primarias

Biblioteca Nacional, Madrid. Manuscrito 3169, *Tratado y relación de los errores, falsos dioses y otras supersticiones y ritos diabólicos en que vivían antiguamente los yndios de las prouincias de Huaracheri, Mama y Chaclla y oy tambien viven engañados con gran perdicion de sus almas, recogido por el Doctor Francisco de Ávila...* año 1608.

Fuentes secundarias

Albornoz, C. de 1989. Instrucción para descubrir todas las guacas del Pirú y sus camayos y haciendas [158...?]. En *Fábulas y Mitos de los Incas*, editado por H. Urbano y P. Duviols, pp. 161-198. Historia 16, Madrid.

Bertonio, L. 1984 [1612]. *Vocabulario de la Lengua Aymara*. Ed. facsimilar. CERES-IFEA-MUSEF, La Paz.

Betanzos, J. de 1987 [1551]. *Suma y Narración de los Incas*. Edición a cargo de Mari Carmen Martín Rubio. Ediciones Atlas, Madrid.

Cereceda, V. 1978. Semiologie des tissus andins: les talegas d'Isluga. *Annales Economies Sociétés Civilizations* 33 (5-6):1017-1035.

--- 1987. Aproximaciones a una estética andina: de la belleza al tinku. En *Tres Reflexiones sobre el Pensamiento Andino*, editado por T. Bouysse Cassagne, O. Harris, T. Platt y V. Cereceda, pp. 136-231. HISBOL, La Paz.

--- 1990. A partir de los colores de un pájaro... *Boletín del Museo Chileno de Arte Precolombino* 4:57-104.

--- 2010 [1978]. Semiología de los textiles andinos: las talegas de Isluga. *Chungara Revista de Antropología Chilena* 42:181-198.

Cieza de León, P. 1986-87 [1550]. *Crónica del Perú*. Universidad Católica del Perú, Lima.

Cobo, B. Fr. 1964 [1653]. *Historia del Nuevo Mundo*. Biblioteca de Autores Españoles, t. 91-92. Ediciones Atlas, Madrid.

Cummins, T. 1988. *Abstraction to Narration: Kero Imagery of Peru and the Colonial Alteration of Native Identity*. Ph.D. Dissertation. Ann Arbor, Michigan.

--- 1998. Let me see! Reading is for them: Colonial Andean images and objects 'como es costumbre tener los caciques Señores'. En *Native Traditions in the Post Conquest World*, editado por E. Boone y T. Cummins, pp. 91-148. Dumbarton Oaks Research Library Collection, Washington D.C.

--- 2004. *Brindis con el Inca. La Abstracción Andina y las Imágenes Coloniales de los Querós*. Universidad Nacional Mayor

de San Marcos – Universidad Mayor de San Andrés – Embajada de los Estados Unidos de América, Lima.

--- 2007. Querós, Aquillas, Uncus, and Chulpas: The Composition of Inka Artistic Expression and Power. En *Variations in the Expression of Inka Power*, editado por R. Burger, C. Morris y R. Matos M., pp. 267-311. Dumbarton Oaks, Harvard University Press, Washington D.C.

Estenssoro, J.C. 1993. La plástica colonial y sus relaciones con la Gran rebelión. En *Mito y Simbolismo en los Andes. La Figura y la Palabra*, compilado por H. Urbano, pp. 157-182. Centro de Estudios Regionales Bartolomé de Las Casas, Cusco.

--- 2005. Construyendo la memoria: la figura del inca y el reino del Perú, de la conquista a Túpac Amaru II. En *Los Incas, Reyes del Perú*, coordinado por N. Majluf, pp. 93-173. Banco de Crédito, Lima.

Flores Ochoa, J. 1978. Classification et dénomination des camélidés sud-américains. *Annales Economies Sociétés Civilizations* 33 (5-6):1006-1016.

Flores Ochoa, J., E. Kuon y R. Samanez 1997. Vasos de madera. Región del Lago Titicaca. *Arkinka* 25:102-111.

--- 1998. *Qeros. Arte Inka en Vasos Ceremoniales*. Banco de Crédito del Perú, Lima.

Garcilaso de la Vega, Inca 1991 [1609]. *Comentarios Reales de los Incas*. Índice analítico y glosario de Carlos Aranibar. Fondo de Cultura Económica, México.

Gentile, M. 1998. Rimani, quellcani, yuyani. Notas sobre las formas de registro, conservación y uso de datos durante el Tahuantinsuyo. *Sequitao* 12:43-64.

Gisbert, T. 1980. Iconografía y mitos indígenas en el arte. Gisbert y Cía. Editores, La Paz.

Guamán Poma de Ayala, F. 1616. *Nueva Corónica y Buen Gobierno*. Biblioteca Real de Copenhague. <http://www.kb.dk/permalink/2006/poma/info/es/frontpage.htm>

Liebscher, V. 1986. *La Iconografía de los Querós*. GH. Herrera, Lima.

López, J., W. Flores y C. Letourneux 1993. *Laymi Salta*. PAC Potosí- Ruralter editores, La Paz.

López-Baralt, M. 1979. La contrarreforma y el arte de Guamán Poma: notas sobre una política de comunicación visual. *Histórica* III (1):81-95.

Martínez C., J.L. 1986. El 'personaje sentado' en los keru: hacia una identificación de los kuraka andinos. *Boletín del Museo Chileno de Arte Precolombino* 1:101-124.

- 2011. *Gente de la Tierra de Guerra. Los Lipas en la Tradición Inca y el Imaginario Colonial*. Pontificia Universidad Católica del Perú, Lima – Centro Barros Arana DIBAM, Santiago.
- 2012. El virrey Toledo y el control de las voces andinas coloniales. *Colonial Latin American Review* 21:175-208.
- Martínez C., J.L. y P. Martínez 2013. Narraciones andinas coloniales. Oralidad y visualidad en los Andes. *Journal de la Société des Americanistes* 99 (2), en prensa.
- Mercado de Peñalosa, P. 1881 [15?]. Relación de la provincia de los Pacajes. En *Relaciones Geográficas de Indias*. Editado por M. Jiménez de la Espada. vol. II: 51-64 Ministerio de Fomento. Madrid.
- Molina, C. de (el Cuzqueño) 2010 [1575]. *Relación de las Fábulas y Ritos de los Incas*. Ed. de Paloma Jiménez del Campo. Vervuert-Iberoamericana, Madrid-Frankfurt.
- Montibeller Ardiles, M. 1994. *Tarpuipi llahuaira haylli. La Canción de la Siembra en la Iconografía de los Qeros*. Instituto de Investigaciones Pacha Illary - Qosqo, Lima.
- Oesterreicher, W. 2011. Estudio introductorio. En *La Conquista del Perú*, editado por A. Borregán, E. Stoll y M. de las N. Vázquez, pp. 11-58. Iberoamericana-Vervuert, Madrid-Frankfurt.
- Ondegardo, P. de. 1916 [1571]. *Informaciones acerca de la Religión y Gobierno de los Incas*. Editado por Horacio Urteaga. Colección de libros y documentos referentes a la historia del Perú, t. III., Lima.
- Pachacuti Yamqui Salcamaygua, J. de Santa Cruz 1993 [1613?]. *Relación de Antigüedades deste Reyno del Perú*. Estudio etnohistórico y lingüístico de Pierre Duviols y César Itier. IFEA-Centro de Estudios Regionales Andinos Bartolomé de Las Casas, Cusco.
- Pease G.Y., F. 1995. *Las Crónicas y los Andes*. Fondo de Cultura Económica- Universidad Católica del Perú, Lima.
- Platt, T. 1987. Entre ch'axwa y muxsa. Para una historia del pensamiento político aymara. En *Tres Reflexiones sobre el Pensamiento Andino*, editado por T Bouysse-Cassagne, O. Harris, T. Platt y V. Cereceda, pp. 61-132. HISBOL, La Paz.
- Posnansky, A. 1945. *Tihuanacu: la Cuna del Hombre Americano*. J.J. Augustin, New York.
- Ramos Gómez, L. 2001. Mama Guaco y Chañan Curi Coca: un arquetipo o dos mujeres de la Historia Inca (reflexiones sobre la iconografía de un cuadro del Museo de la Universidad de San Antonio Abad del Cuzco). *Revista Española de Antropología Americana* 31:165-187.
- 2002. El choque de los Incas con los chancas en la iconografía de las vasijas lígneas coloniales. En *El hombre y los Andes. Homenaje a Franklin Pease G.Y.*, editado por J. Flores Espinoza y R. Varón, tomo II, pp. 871-885. Universidad Católica del Perú, Lima.
- 2006. Aproximación a las escenas del 'Inca y la coya bajo el arco iris' de las vasijas andinas de madera de la época colonial. En *Escrituras Silenciadas en la Época de Cervantes*, editado por M. Casado, A. Castillo, P. Numhauser y E. Sola, pp. 315-331. Universidad de Alcalá, Alcalá de Henares.
- 2008. La escena del "Brindis con el Sol" en los queros o vasos de madera andinos de época colonial. *Revista Española de Antropología Americana* 38:139-166.
- Saignes, T. 1986. En busca del poblamiento étnico en los Andes bolivianos (siglos XV y XVI). *Avances de Investigación* 3. Museo de Etnografía y Folclore, La Paz.
- Sandron, M. 1999. Un intento de lectura pictográfica e ideográfica de unos queros coloniales del Museo de América. *Anales del Museo de América* 7:141-155.
- Sarmiento de Gamboa, P. 2001 [1572]. *Historia de los Incas*. Miraguano Ediciones - Ediciones Polifemo, Madrid.
- Someda, H. 1999. *El Imperio de los Incas. Imagen del Tahuantinsuyu Creada por los Cronistas*. Universidad Católica del Perú, Lima.
- Taylor, G. 1987. *Ritos y tradiciones de Huarochiri. Manuscrito quechua de comienzos del siglo XVII*. Versión paleográfica, interpretación fonológica y traducción al castellano de Gerald Taylor. Instituto de Estudios Peruanos-Instituto Francés de Estudios Andinos, Lima.
- Topic, J.R. y T.L. Topic 1997. Hacia una comprensión conceptual de la guerra andina. En *Arqueología, Antropología e Historia en los Andes. Homenaje a María Rostworowski*, editado por R. Varón y J. Flores, pp. 567-590. Instituto de Estudios Peruanos-Banco Central de Reserva del Perú, Lima.
- Vásquez de Espinoza, A. 1948 [1630]. *Compendio y Descripción de las Indias Occidentales*. Smithsonian Institution, Washington D.C.
- Wuffarden, L. 2005. La descendencia real y el "renacimiento inca" en el virreinato. En *Los Incas, Reyes del Perú*, coordinado por N. Majluf, pp. 175-252. Banco de Crédito, Lima.
- Wichrowska, O. y M. Ziolkowski (eds.) 2000. Iconografía de los Keros. *Andes, Boletín de la Misión Arqueológica Andina* nº 5. Universidad de Varsovia, Varsovia.
- Ziolkowski, M. 2000. Los keros del Museo Estatal de Etnografía de Varsovia. En *Iconografía de los Keros*, editado por O. Wichrowska y M. Ziolkowski, pp. 123-143. *Andes, Boletín de la Misión Arqueológica Andina* nº 5. Universidad de Varsovia, Varsovia.
- 2009. Lo realista y lo abstracto: observaciones acerca del posible significado de algunos tocapus (t'uqapu) 'figurativos'. *Estudios Latinoamericanos* 29:307-334.
- Ziolkowski, M., J. Arabas y J. Szeminski 2008. La historia en los queros: apuntes acerca de la relación entre las representaciones figurativas y los signos 'tocapus'. En *Lenguajes Visuales de los Incas*, editado por P. González y T. Bray, pp. 163-176. BAR International Series 1848, Oxford.
- Zuidema, R.T. 1995 [1964]. *El Sistema de Ceques del Cuzco*. Pontificia Universidad Católica del Perú, Lima.

Notas

- 1 Recientemente, Oesterreicher (2011) ha propuesto la expresión de “competencia escrita de impronta oral” para referirse a gran parte de los procesos de escritura colonial, particularmente en los Andes, lo que permite recuperar las dimensiones orales de la comunicación europea colonial en los Andes. Diversos investigadores han destacado, igualmente, la gran importancia que tenían los lenguajes visuales al interior de la cultura cristiana premoderna llegada a los Andes (Estenssoro 1993, 2005; López-Baralt 1979).
- 2 qero o qiru, en quechua. Aquí mantendremos el término castellanizado.
- 3 Usamos el concepto de texto en su acepción de un soporte físico que contiene una información destinada a comunicar algo a alguien y que, por lo tanto, ha sido producido para ello y que sigue un conjunto de reglas o procedimientos socialmente conocidos por una determinada comunidad de intérpretes.
- 4 Cummins (2010) menciona una cantidad sobre 4.000 ejemplares que engloba tanto a los qeros inkaicos prehispánicos y a los coloniales (comunicación personal). Para este análisis hemos utilizado una muestra de 579 qeros, de los cuales 367 son ejemplares coloniales a los que hemos tenido acceso directo o que hemos podido consultar en publicaciones de otros colegas, siempre y cuando los temas estudiados estuvieran completamente desarrollados. Véase Martínez et al. 2013, en prensa.
- 6 Flores Ochoa et al. (1997) fueron los primeros en proponerlo. Un análisis de las procedencias de qeros actualmente existentes en el Museum für Volkerkunde (Berlín) y en el Estatal de Etnología (Varsovia), muestra que gran parte de esas piezas procede de comunidades del área de Escoma, Carabuco y Sampaya, todas en el borde oriental del lago Titikaka.
- 7 Vázquez de Espinoza (1948 [1630]) señaló que en La Plata (la actual ciudad de Sucre) también había un importante centro productor de qeros, lo que fue recogido por Cummins (2004:308 y ss.). Recientemente, en el 54º Congreso Internacional de Americanistas (Viena, julio de 2012), Ana María Presta presentó un trabajo en el que se informa de un número importante de hombres y mujeres que, en la misma ciudad de La Plata, testaban como parte de sus riquezas, algunos pares de qeros y mates pintados (“Prácticas, representaciones y materialidades. La producción histórica del colonialismo tras las consumidoras indígenas. Charcas, Siglos XVI-XVII”). Lamentablemente, en los museos de esa ciudad no existen ejemplares de esos qeros y de los que se conocen en otros museos ninguno tiene esa procedencia, por lo que es muy difícil identificar una tradición distinta a las otras dos ya postuladas.
- 8 Quien más ha avanzado en esta dirección ha sido Ziolkowski (2008 y 2009), con sus análisis sobre los vínculos entre tocapus, escudos y personajes de los campos superior e intermedio de los qeros. Véase también Martínez 1986.
- 9 Recuérdese que *hanan* y *urin*, los términos más comunes para expresar las estructuras duales andinas, no remiten necesariamente solo a posiciones de arriba (*hanan*) - abajo (*urin*) o alto/bajo, sino que también esos mismos conceptos simbólicos se podían expresar horizontalmente y entonces la derecha representaba lo alto y la izquierda, lo bajo.
- 10 Para esta periodificación seguimos lo propuesto por uno de nosotros (Martínez 2012), respecto de que los qeros con escenas serían fundamentalmente post toledanos, de las postrimerías del siglo XVI y, sobre todo, del siglo XVII y parte del XVIII. Nos basamos, para ello, tanto en las temáticas representadas, como en un conjunto de rasgos tales como las técnicas usadas, los tipos de lenguajes visuales presentes y las lógicas representacionales.
- 11 En su estudio sobre los qeros, Cummins (1988:34) identificó un 15,3% que correspondían a lo que denominó “motivo batalla o presentación”. Lamentablemente, no diferencia entre el sub tema de la presentación, que no implica la batalla sino un momento aparentemente posterior, en el cual los prisioneros vencidos son llevados ante un inka, y el de los combates propiamente tales, que son los que estudiamos aquí.
- 12 En otros trabajos (Martínez 2011) ya nos hemos referido a las consecuencias de estas lógicas sobre las narrativas andinas, sobre todo en lo que se refiere al ordenamiento de los relatos de acuerdo a un desarrollo cronológico lineal y en la búsqueda de una única versión, “verdadera” de los relatos.
- 13 Polo de Ondegardo, *De los errores...* cap. XIII, 1916 [1571], 38. Agradecemos a Kerstin Nowack el habernos recordado este dato.
- 14 Aparecen, fundamentalmente, en las escenas que representan el pasado prehispánico, y en muchas de las que corresponden a situaciones coloniales, especialmente las de bailes y algunas de caza. Están ausentes, por el contrario, en aquellas que muestran escenas de arriería, de rituales de agricultura o de marcación del ganado, todos en contexto colonial. De los 367 ejemplares coloniales usados en este estudio y que incluyen aquellos en los que por sus temáticas no contienen aves, 112 (30,5%) las muestran en sus escenas.
- 15 La misma asociación se encuentra en el texto de Huarochirí: “Había también en aquella época un pullao que crecía en ese cerro de Llantapa y que se enlazaba con otro que crecía en un cerro llamado Huichoca, formando un arco. Este pullao era un árbol muy grande. *Sobre sus ramas se encontraban monos, caquis y todas las variedades de pájaros*” (énfasis nuestro), RTH, Capítulo 5. “Aquí empezará el relato del origen de Pariacaca”, en Taylor 1987:41. Gerardo Moranos ha llamado la atención a una cita, muy similar, esta vez de Ávila, que repite la misma idea, en una redacción más europeizada: “... avía una como puente que era de un grande árbol que se dezia pullao y salía de la una punta de los cerros dichos y del otro salía otro y ambos se venían a encontrar y entretejer y hazían un hermosísimo arco, donde andavan huacamayas, papagayos, y otra diversidad de aves y micos...” (Ávila 1608, Manuscrito 3169, f. 126r).
- 16 Seguimos en esto la propuesta de Ziolkowski (2009:309), que utiliza una terminología textil para definir la banda central decorada -“en la cintura”- de los qeros.
- 17 Identificada como Figura Base 051 por Ziolkowski (2009, figura 4b).
- 18 Corresponde al carancho andino.
- 19 Fue dibujado por Chávez Ballón (ca. 1970) y reproducido por Flores Ochoa et al. 1998:175; y ha sido citado y estudiado igualmente por Ramos Gómez 2002. Véanse, además, los qeros Munarq 1705 (Museo Nacional de Arqueología,

- La Paz) y MAM 7564 (Museo de América, Madrid) y los publicados por Ramos Gómez.
- 20 A partir de algunas descripciones de las crónicas y otros textos coloniales (Betanzos, Cristóbal de Molina) se ha propuesto que serían chankas; ver Ramos 2002. Para un análisis más detallado del conjunto de queros en los que aparece esta escena de enfrentamiento, véase el sugerente trabajo de Ramos 2002. Flores Ochoa et al. (1998:170 y ss.) también proponen una asociación similar. En este estudio hemos usado los siguientes queros: Munarq 1705; MAM 7564; MI 3896-58; y dos queros reproducidos por Ramos (2002), cuya ubicación actual es desconocida.
- 21 Para este trabajo únicamente pudimos tener a la vista la reproducción del quero, hecha por Chávez Ballón y citada en Flores Ochoa et al. 1998:175. Como ya se ha hecho notar en otros trabajos, la identificación y reproducción de algunos colores de las pinturas en los queros puede ser muy imprecisa por la pérdida de las pátinas originales y el desgaste que han tenido las superficies de los vasos.
- 22 Flores et al. (1998:175) proponen que el ave antropomorfa sería un cóndor y la que está de pie, en posición bípeda, sería una *pariwana* (flamenco). Esta última asignación es bastante discutible, ya que luce las mismas plumas que las aves en vuelo. Ramos (2002) ha propuesto que, tal vez, podría tratarse de cóndores hembras, por el tipo de plumaje y la ausencia de la característica cresta de esos vulturidos.
- 23 Hay un notable quero de madera, hecho probablemente en el Cuzco en el período de las guerras de la Independencia o inmediatamente después, que muestra un soldado independentista pisando a un derrotado soldado español mientras un ave abandona la escena (Flores Ochoa et al. 1998:271). Creemos que se trata de la misma estructura plástica y categorial que estamos revisando en los materiales coloniales y que muestra, asimismo, la existencia de esa “Tradición de textos visuales” a la que nos referimos inicialmente.
- 24 En ese manuscrito se señala claramente que ciertas aves, en este caso, tropicales, eran parte de un determinado tiempo o *pacha* y que, en consecuencia, corrían la misma suerte que la divinidad respectiva: “En aquel tiempo, los pájaros eran todos muy hermosos, los loros y los caquis [deslumbrantes de] amarillo y rojo. Cuando más tarde apareció otro huaca llamado Pariacaca, esos [pájaros] fueron expulsados, junto con todas [las demás] obras [de Huallallo Carhuincho] hacia [la región de] los Antis” (RTH 1:11-12), en Taylor 1987:47-49).
- 25 “El lugar que ocupa el negro [en el tejido de las talegas aymaras] es llamado el lugar del *allqa*. *Allqa* en una primera definición designa el encuentro entre la sombra y la luz, en general, y en este caso, de esta máxima oscuridad que es el negro y la máxima claridad de la banda, casi siempre blanca, que la acompaña, como si fuese su par. El negro es, pues, la sombra del *allqa* mientras el blanco (o el color más claro de que disponga la tejedora) representa su luz” (Cereceda 2010 [1978]:188 y ss.).
- 26 Flores Ochoa identifica 26 variedades posibles de denominaciones de acuerdo a las formas de esas combinaciones en los camélidos (1978, 1010 y ss.).
- 27 Véase los queros MAM 7511 y MMP cfb 3540.
- 28 Es el caso del capitán Otorongo Achache, por ejemplo, en Guaman Poma 1616, f. 155; en <http://www.kb.dk/permalink/2006/poma/info/en/frontpage.htm>
- 29 Ver el análisis que hace Ramos 2002 sobre este aspecto.
- 30 “Estos sirven de adivinos, y de decir lo que pasa en lugares muy remotos, antes que venga ó pueda venir la nueva, como aun después que los Españoles vinieron an sucedido que en distancia de más de dozientas y trezientas leguas se an sabido de los motines, de las grandes batallas, y de los alçamientos, y muertes assi de los Tyranos como de los que eran de la parte del Rey, y de personas particulares, el mesmo día y tiempo que las tales cosas sucedieron, o el día siguiente, que por curso natural era imposible saberlas tan presto” Polo de Ondegardo 1916 [1571]:29.
- 31 Correspondía a la segunda *wak'a*, del segundo *ceque* de Chinchaysuyu. Los ceques eran agrupaciones de lugares sagrados en el Cuzco y sus alrededores, que eran recorridos ritualmente por los *ayllus* reales encargados de su custodia y conservación. A veces se los describe como líneas (Zuidema 1995 [1964]).
- 32 Cummins (2004:39 y ss.) ya hizo notar que, en este tema específico, la narración andina poseían énfasis y miradas diferentes a las recogidas en las crónicas, aunque él lo planteó fundamentalmente a partir del relato que hizo Titu Cusi Yupanqui sobre el encuentro de Atawallpa con los españoles en Cajamarca.
- 33 Algunos de estos emblemas fueron utilizados igualmente por los españoles. Véase, por ejemplo, el escudo del colegio de caciques de los jesuitas, en el Cuzco, que tenía en uno de sus cuarteles, el mismo casco o *chucu*.
- 34 Estos queros forman parte de un grupo mayor, de 18 queros en los que hemos podido identificar aves combatientes o que portan y sujetan armas. A los ya citados para el tema de la guerra contra los chankas, véanse los queros Mo 10396, Mo 0075, del Museo Nacional de Arqueología, Antropología e Historia (Lima); MAM 7521y 7511, del Museo de América (Madrid); la pieza IV-2-3-0022, del Museo de Arte de Lima; BM 42.149 y BM 64.210.3, del Brooklyn Museum (Nueva York); cfb 3540, del Museo de Metales Preciosos (La Paz), el keru 11, de Copacabana, publicado por Posnansky (1945:plancha XXLVIIb); y los queros 6, 7 y 8 (los N^{os} 6 y 8 pertenecen al Museum für Völkerkunde, Berlin; y el N^o 7 es de la colección particular del Sr. E. Poli), reproducidos por Liebscher 1986, 60.
- 35 Véanse los queros MNAAH 0075 y MNAAH 01036, ambos del Museo nacional de Arqueología, Antropología e Historia, Lima.
- 36 Son los que hemos podido revisar personalmente los vasos.
- 37 Los porotos (judías) negro con rojo que, aun hoy se venden para la suerte en muchos mercados andinos. Polo cita su empleo como objetos adivinatorios durante la colonia, 1916 [1571]:33.
- 38 En lo que sigue nos remitimos a los sugerentes trabajos de Verónica Cereceda sobre esta categoría (1987, 1990).
- 39 En esto seguimos el trabajo y las ideas de Cereceda 1990.
- 40 *k'isa* es otro concepto cromático, usado recurrentemente en los textiles andinos. Véase Cereceda 1987.
- 41 Se trata de los ejemplares MI 3891-53; MI momac 257; UNSA 158; MAM 7523; Colección privada; Ramos 2008; VA 63959; MKSL 400. En todos ellos nos guiamos por el traje de los qollas, tal como fue descrito por Mercado de Peñalosa (1881 [15?]), en especial el capirote o *palta*, que llevan las mujeres y los *unkus* (camisas largas) listados, típicos de los hombres. En la mayoría de los casos,

- el tocado masculino, el *chucu*, también es claramente diferenciador.
- ⁴² Por su diseño, casi exactamente igual, parecen tratarse de un par, hoy separado en museos diferentes.
- ⁴³ En la pieza MI 3891-53, publicada por Gisbert 1980, lám. 28, y por Liebscher 1986, 36. Ambas dibujan la misma ave de manera completamente diferente.
- ⁴⁴ Véase, por ejemplo, el vaso UNSA 0158, del Museo Arqueológico de la Universidad Nacional San Agustín, en Arequipa, y el par de queros MI-momac 257 y 258, del Museo Inka de la Universidad Nacional San Antonio Abad, del Cuzco.
- ⁴⁵ Dos de los ejemplares con los cuales estamos trabajando, han sido publicados por Wichrowska y Ziolkowski (2000) y no los hemos podido estudiar directamente o revisar fotos, sino las reproducciones hechas por los autores del estudio. En todo caso, el quero VA 63959, que es uno de esos dos ejemplares, parece con toda verosimilitud, ser par del quero MAM 7523 (como ya lo hizo notar Ramos 2008), de allí que debieran tener los mismos colores.
- ⁴⁶ Destaca su diferencia con las escenas en las que hay varias aves en ambos grupos; en esas otras, aparecen volando, indistintamente, sobre las cabezas o entremedio de los diferentes participantes del brindis ritual.
- ⁴⁷ El tema de las alas, en sí mismas, es extremadamente sugerente. Recuérdese que las plumas del corequenque, que adornaban la frente del Sapan Inka, “tenían que ser hermanas, una de un ala y otra de la otra”, Garcilaso 1991 [1609]:387, Libro VI, capítulo XXVIII.
- ⁴⁸ Topic y Topic (1997) hacen un interesante análisis sobre algunas de las dimensiones simbólicas y conceptuales de las guerras andinas que, pensamos, complementan las ideas que estamos presentando aquí.
- ⁴⁹ Distintos estudiosos han desarrollado diferentes aproximaciones, véase Ramos (2001, 2002, 2006, 2008); Cummins 1988, 1998, 2004, 2007); Flores Ochoa et al. (1997 y 1998); Ziolkowski (2000, 2009); Ziolkowski et al. 2008; Wichrowska y Ziolkowski 2000, por mencionar algunos de ellos.
- ⁵⁰ Para una posición similar, pero en el arte rupestre, véase Gentile 1998.

