

XVII Jornadas Interescuelas/Departamentos de Historia. Departamento de Historia de la Facultad de Humanidades, Universidad Nacional de Catamarca, Catamarca, 2019.

PRÁCTICAS SOCIALES ANDINAS Y CULTURA MATERIAL EN LAS ILUSTRACIONES DE GUAMAN POMA DE AYALA. UNA APROXIMACIÓN INICIAL A PARTIR DEL ANÁLISIS DE ESCENAS CON KEROS.

Paula Rossi.

Cita:

Paula Rossi (2019). *PRÁCTICAS SOCIALES ANDINAS Y CULTURA MATERIAL EN LAS ILUSTRACIONES DE GUAMAN POMA DE AYALA. UNA APROXIMACIÓN INICIAL A PARTIR DEL ANÁLISIS DE ESCENAS CON KEROS. XVII Jornadas Interescuelas/Departamentos de Historia. Departamento de Historia de la Facultad de Humanidades, Universidad Nacional de Catamarca, Catamarca.*

Dirección estable: <https://www.aacademica.org/000-040/23>

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

Mesa N°22: Sociedades indígenas y sistemas de dominación desde una perspectiva etnohistórica. Desde el Tawantinsuyu hasta la crisis del sistema colonial español.

Coordinadoras: Castro Olañeta Isabel (UNC), Oliveto, Lía Guillermina (UBA)

Prácticas sociales andinas y cultura material en las ilustraciones de Guaman Poma de Ayala. Una aproximación inicial a partir del análisis de escenas con keros

ROSSI, PAULA

Universidad Nacional de Mar del Plata

Rossi.paula28@gmail.com

Introducción

El propósito de este trabajo es abordar el estudio de la fuente de Felipe de Guaman Poma de Ayala: “Primer nueva crónica y buen gobierno” escrita en 1615, con el fin de contribuir al entendimiento de ciertas prácticas sociales andinas a partir del análisis de las ilustraciones que forman parte de la crónica. El valor documental de esta fuente para el estudio andino prehispánico y colonial radica, entre otras cosas, por su fecha de elaboración -un siglo después de la caída del imperio incaico-, el origen del cronista y la particular combinación de escritos y escenas gráficas como estrategia narrativa.

Se estima que Guaman Poma de Ayala nació unos años después de la invasión española (1532), en el actual distrito de Cabana (Perú). Si bien es difícil precisar su árbol genealógico, Rolena Adorno (2015) afirma que era descendiente de antepasados andinos –posiblemente de Huánuco- que habían sido reasentados por el Inka a grandes distancias de su lugar de origen (*mitimaes*). Él afirmaba ser descendiente de la dinastía Yarovilca de Huánuco por parte paterna; y de los Incas, por su madre. Además, Guaman Poma fue un negociador entre funcionarios coloniales y comunidades nativas, es decir, un administrador indígena local. Estas características que combinan su origen andino y su rol político en el siglo XVII le dan forma a la crónica, y la convierten en un documento con gran potencial para la investigación histórica pero también para la arqueología.

Las ilustraciones, fruto de su conocimiento como de su percepción sobre ciertas prácticas sociales, constituyen una fuente histórica documental que brinda la posibilidad del estudio de la cultura material en contexto. En este sentido, las imágenes no fueron

realizadas por Guaman Poma simplemente para graficar lo que escribió, sino que constituyen un elemento central de la fuente porque “pueden dar testimonio de aquello que no se expresa con palabras” (Burke; 2005: 38).

Por lo mencionado, en este trabajo las ilustraciones son entendidas como una construcción social y por tal, reflejo de un testimonio. Esto plantea la necesidad de analizar quién fue su autor, cuál fue el contexto de elaboración, cuáles fueron los objetivos que persiguió al escribir la crónica y quiénes serían sus destinatarios.

Desde una aproximación inicial, en esta ponencia se presenta el análisis de un conjunto de ilustraciones donde se grafican keros. Estos fueron objetos rituales incaicos con forma de vasos, hechos principalmente de madera o cerámica y estuvieron vinculados en el período incaico a figuras de la elite cuzqueña (Soldi; 1997). Partiendo de la premisa de que los objetos son mediadores de relaciones sociales, nuestro objetivo es determinar, a partir de los dibujos, en qué prácticas rituales estos vasos estuvieron involucrados, quiénes fueron los agentes –humanos y no humanos- que participaron y en qué contexto o espacio se desarrollaron dichas prácticas. Finalmente, los resultados alcanzados pretenden contribuir a la interpretación de contextos arqueológicos, desde una línea de investigación que establece interrelaciones entre Historia y Arqueología.

Felipe Guaman Poma de Ayala: origen y propósito de su obra.

La principal estudiosa de la vida y obra de Felipe Guaman Poma de Ayala es Rolena Adorno (2012; 2015). Sus trabajos son una referencia ineludible para conocer la trayectoria del cronista. Su edición de la crónica, junto con John Murra, en el año 1986 es la versión actualizada más difundida.

Según afirmaciones personales del cronista, él nació después del período incaico, aproximadamente entre 1530 y 1550. Se desconoce con exactitud su lugar de nacimiento; pero entre los sitios probables se mencionan San Cristóbal de Sondondo (Suntunto) en Lucanas, y la sierra central de Huánuco. Sin embargo, investigaciones recientes señalan al valle de Chupas, Huamanga como tercer -y más probable- lugar de origen. Esta propuesta se basa en el análisis de documentación topográfica, institucional y etnológica del siglo XVI; sumada a la revelación del litigio en donde él reclama la posesión de propiedades ancestrales heredadas en la ciudad colonial de Huamanga. Así mismo, se sabe que sus antepasados provenían de Huánuco y desde allí migraron y se instalaron en Huamanga durante el siglo XV (Adorno; 2015).

Un dato fundamental y no menor a considerar con respecto a la vida del autor era su linaje. Guaman Poma descendía de *mitmaqkuna*¹, es decir, de miembros de una comunidad étnica enviada por el inca a colonizar nuevas áreas lejos de su lugar de procedencia. Estos grupos cumplían el rol de ser los embajadores precolombinos y al mismo tiempo, tenían una misión imperial al ser reproductores del prestigio del inka. Con la llegada de los españoles el prestigio de los mitimaes decayó y pasaron a ser considerados como meros forasteros y advenedizos (Adorno, 2015; 2016).

Guaman Poma fue considerado “indio ladino”, es decir, un indio familiarizado con la cultura europea. Éste era un término con una connotación peyorativa utilizado por *españoles* para definir a aquellos nativos que asimilaban algunas características de la tradición y la religión católica. Esta definición, aunque un tanto arbitraria, nos muestra cómo era en aquel período la relación entre los indios, los españoles y los mestizos. El término puede ser considerado como una categoría mixta, que refleja la percepción sobre mezcla cultural y racial de la época.

Además, basándonos en fuentes externas a la crónica, el período de la vida de Guaman Poma que se conoce con más precisión es el que se enmarca entre los años 1594 y 1600.

En este tiempo, él sirvió como *intérprete* en las campañas de extirpación de idolatrías dirigidas por Albornoz y fue funcionario en la administración española. Son conocidos también los reclamos legales que Guaman Poma de Ayala hizo de unas tierras en Chiara contra los chachapoyas; al mismo tiempo estuvo implicado en diversas actividades con la Iglesia Católica (Adorno, 2015; Amaya Farías, 2012).

Habiendo considerado y destacado la posición social que el cronista mantenía a principios del siglo XVI y sus influencias culturales; es posible, desde una perspectiva crítica, preguntarnos cuáles fueron los objetivos perseguidos con la publicación y entrega a Felipe III de su manuscrito.

Este interrogante ha sido uno de los principales puntos de interés desde el descubrimiento del manuscrito por la comunidad erudita en el año 1912, pero principalmente desde la publicación del primer fascímil en el año 1936 por Paul Rivet. Algunos autores destacan a la hora de estudiar la fuente, la necesidad de comprender cuáles fueron las influencias del autor para la creación de las ilustraciones. Al respecto,

¹ Esta herencia, según Rolena Adorno (2015; 1016) es la que nos permite dar cuenta de por qué Guaman Poma relacionaba a sus ancestros con Huánuco, pero al mismo tiempo su historia familiar y el legado de sus ancestros era ubicado en Lucanas y Huamanga.

se pone en evidencia que en el documento se combinan la tradición oral andina con su formación europea para plasmar en su manuscrito la historia del mundo nativo, retomando la etapa imperial y “denunciando” la colonialidad (Martín Rubio, 2008; Adorno, 2015).

Otros estudiosos reconocen la particularidad sobre los orígenes del autor de la fuente para poder comprender la valoración de su denuncia por los malos tratos y la explotación a la que los nativos fueron sometidos en los campos rurales y en los centros mineros (Amaya Farías; 2012). Siguiendo esta perspectiva, Guaman Poma tenía la intención de evidenciar la terrible situación que estaban viviendo los indígenas con el fin de que Felipe III de España, después de recibir y leer el manuscrito, tomara cartas en el asunto y pudiera remediarlo con la implementación de una *reforma social* (Adorno, 2015, 2016). De esta manera, el autor de nuestra crónica se presenta como un consejero del Rey y como una figura cercana. Además, se valora a esta fuente como un documento histórico excepcional porque brinda u ofrece una visión completa y abarcadora de la lógica del mundo andino (Adorno; 2015) considerando que con la conquista lo que se produjo fue una confrontación cultural entre dos mundos (Amaya Farías; 2012). Amaya Farías destaca que para Guaman Poma “los pueblos andinos poseen una tradición histórica milenaria que se compara con la tradición judeo-cristiana bíblica” (Amaya Farías; 2012: 31). Continuando con este aporte, no está de más mencionar que a lo largo de la crónica se observa una división y una estructura dual en la crónica. Si bien la dualidad del mundo andino fue sumamente importante, no hay que perder de vista que el catolicismo también presenta en su lógica una organización dual de pensamiento. Además, podemos afirmar también que esta fuente presenta otra novedad: historiza la tradición incaica. Podemos reconocer en la fuente una división de esa historia en cuatro edades temporales continuadas. Esta linealidad del tiempo que muestra la idea de un principio y un fin, un antes y un después, es propio de la cultura occidental.

De esta manera y considerando que esta fuente es un gran aporte para los estudios andinos, destacaremos en nuestro estudio la importancia de ciertas ilustraciones del documento para una comprensión más abarcadora de las prácticas sociales del mundo andino.

Las ilustraciones como fuente de investigación: cultura material y prácticas andinas.

Las ilustraciones de la crónica bajo estudio son comúnmente utilizadas como una base documental para graficar temas andinos investigados a partir de otras fuentes; es decir, para “ilustrar las conclusiones a las que el autor ya ha llegado por otros medios” (Burke; 2005:12). A diferencia de ello, los trabajos que toman dichos dibujos como eje de análisis para el estudio de temáticas concretas, o como fuente para dar nuevas respuestas o para plantear nuevos interrogantes, son escasos. Entre los primeros se encuentran estudios sobre la muerte de Atahualpa, los tocapus y el perro precolombino sudamericano (Eeckout y Danis, 2003; Mendoza España y Valadez Azúa, 2004; Martín Rubio, 2008). En este trabajo buscamos analizar la crónica de Felipe Guaman Poma de Ayala desde una perspectiva analítica que estudia la escena graficada a partir de la articulación de los elementos que la componen, con la intención de interpretar en su contexto ilustrado el rol social que tuvieron ciertos objetos en las prácticas andinas. Esta perspectiva implica por un lado, considerar a las ilustraciones como una fuente de información en sí misma y por el otro, analizar a la cultura material como un agente de significación.

Hace aproximadamente 30 años, las disciplinas humanistas atravesaron un giro interpretativo; es decir, transformaciones teóricas y estudios sobre aspectos nunca antes considerados. La Historia y la Arqueología no son la excepción. Pese a que podemos resumir que la función disciplinar de la historia es comprender e interpretar la acción humana a lo largo del tiempo; esa *comprensión* de la acción implica una comprensión de los significados subjetivos, del interior de los acontecimientos (Hodder; 1994). De esta manera podemos afirmar que los caminos para alcanzar ese estudio fueron bifurcándose en estas últimas décadas.

Tal como afirma Burke, durante el último tiempo los historiadores han ampliado sus intereses hasta incluir no solamente tendencias políticas, sino también económicas, sociales, la historia de la vida privada (Ariès y Duby; 1985), y cómo no, la historia de la cultura material (Burke; 2005). Por tanto, cada vez es más necesario la utilización de fuentes documentales diferentes a las clásicas del oficio del historiador -como textos literarios, testimonios orales o fuentes políticas-. En este contexto, las imágenes pueden ser consideradas como una guía para el estudio de los cambios en los diversos campos de estudio; como puede ser la etnohistoria.

Cuando nos referimos a imágenes incluimos allí fotografías, ilustraciones, mapas, pinturas; todas ellas son fuentes históricas, y por lo tanto, construcciones sociales

cargadas de significación, que no necesariamente complementan un documento escrito, sino que son una vía de análisis en sí mismas.

En los últimos años el estudio de las fotografías ha adquirido relevancia histórica, arqueológica y antropológica para el estudio de ciertos procesos históricos y culturales considerando a la fotografía como el resultado de una construcción subjetiva que tiene una intencionalidad tanto para el fotógrafo como para el fotografiado. No existen registros completos sobre el pasado; porque pese a que en la imagen hayan quedado grabados sus rostros, sus gestos, su vestimenta; todo ello puede haber sido modificado, alterado o inducido por el fotógrafo porque la *subjetividad* del operador está presente en el momento de la toma fotográfica. Es imposible estudiar las imágenes sin establecer una vinculación entre la imagen y la construcción de miradas hacia el *otro* (Fiore; Fiore y Varela, 2009; Burke, 2005; Costilla. et.al; 2008). Fiore y Varela estudian, a partir de aproximadamente 1000 fotografías, la construcción de la representación y el ideario fotográfico de los nativos fueguinos. Consideran que los sujetos fotografiados son agentes activos en el acto fotográfico y; por tanto, sus pautas culturales pueden ser rastreables en las fotografías (Fiore y Varela; 2009).

Esta misma perspectiva crítica puede ser aplicada/traspolada al estudio de las ilustraciones de la fuente de Guaman Poma de Ayala, con el fin de generar información sobre las prácticas sociales andinas, considerando la necesaria carga subjetiva del autor en ellas. Planteamos hacer foco en el estudio de los agentes que protagonizan las escenas graficadas. Esto implica estudiar la agencia de la cultura material presente en la mediación de interacciones entre agentes humanos y no humanos (i.e seres míticos).

Para un estudio acabado sobre lo mencionado anteriormente, debemos tomar posición y explicar a qué nos referimos cuando hablamos de *materialidad*. Los debates arqueológicos y antropológicos sobre la materialidad comenzaron a partir de la década de 1980 y funcionaron como una alternativa crítica a las miradas procesualistas o funcionalistas, dominantes en el ámbito académico. Nos enmarcamos en una postura posprocesual, sin dejar de considerar que dentro de ella existen diferentes perspectivas teóricas sobre el mundo material.

La expresión más obvia y mundana sobre materialidad podría hacer referencia a la expresión más clara del término material: un artefacto, un objeto tangible que cumple una funcionalidad determinada. Sin embargo, esta definición tan concreta se rompe cuando consideramos el alcance que la materialidad posee: lo efímero, lo imaginario, lo

teórico y lo biológico (Miller; 2005). Cuando nos referimos a la cultura material, no retomamos únicamente un estudio de las “cosas”, sino que la propuesta superadora está signada por dos claves analíticas centrales:

1. Entender que las prácticas sociales son condicionadas por los marcos que implican el contexto de acción.
2. Que aquel contexto que funciona como un ambiente exterior que al mismo tiempo nos habitúa y nos impulsa, es en sí misma la *cultura material*.

De esta manera podemos ver cómo la importancia de los objetos se distancia del sentido común de cosa tangible, para radicar en que los objetos manipulan nuestra conducta cuanto menos conscientes somos de su agencia (Miller; 2005). De esta manera, entendemos la imposibilidad de separar las relaciones sociales y la humanidad de la materialidad; porque todo lo que somos puede ser considerado como un reflejo o una reflexión de nosotros mismos (Miller, 2005; Hegel, 1977).

Esta lógica idealista circular abre la posibilidad de definirnos a partir de la historia de la materialidad, al mismo tiempo que da vida a un **proceso dialéctico de objetivación**: es decir, que todo aquello que creamos se convierte en ajeno a nosotros y a nuestra individualidad. Dicho de otra manera, en el proceso de *creación* hay una transformación tanto de la forma del objeto como de la autoconciencia de aquel que la tiene, lo que influye y transforma a las personas (Gosden; 2005). A partir de la comprensión de este proceso es que podemos entender cómo la materialidad juega un rol activo para el análisis de la realidad social, ya que es aquella la que define y establece las redes de relación.

De esta manera, la solución y o la propuesta teórica no reside únicamente en comprender que los objetos pueden o son *agentes*, sino que es necesario ir todavía más allá de esa afirmación para entender que **las prácticas y las relaciones que se forjan en aquellos contactos crean una apariencia tanto de los sujetos como de los objetos a través de la dialéctica de la objetivación**.

En este sentido, desde la perspectiva mencionada planteamos estudiar las ilustraciones de la crónica como una fuente histórica que habilita el análisis de ciertas prácticas andinas a través del estudio de la cultura material en contexto.

Caso de estudio: los vasos rituales en la fuente de Guaman Poma.

Abordaremos el estudio de los dibujos de la fuente retomando la propuesta de Barthes (1985). En su análisis de las fotografías él señala la presencia de dos ejes: por un lado su carácter denotativo; y por otro lado su mensaje connotado. La condición puramente denotativa de la imagen, su “objetividad”, corre el riesgo de ser interpretada, es decir, de ser connotada, tal como afirma Costilla (2015), reflejando su anhelo de realidad. En este sentido vemos la importancia de considerar el mensaje que portan los objetos, su *lenguaje simbólico*: por un lado lo que se presenta en términos observables; y por otro, destacar aquello que se puede inferir de su estudio contextual.

Comúnmente solemos contribuir con la lógica binómica entendiendo a los objetos y los sujetos como separados y en relación unos con otros. Sin embargo, el verdadero desafío de este trabajo está en considerar y entender la agencia que reside detrás del hecho o el evento (Miller; 2009:8) y no el sujeto y el objeto como dos polos opuestos. Específicamente nos limitaremos a analizar las prácticas sociales andinas graficadas en la fuente en las que aparezcan como intermediarios los *vasos rituales* andinos. Éstos reciben denominaciones y categorías diferentes teniendo en cuenta los materiales con los que están elaborados. Hay numerosas variables: existieron de madera (*keros*), de cerámica, de oro y plata (*aquilla*) y de piedra, con tamaños igualmente variables. Su forma, semejante en todos los casos, parece haberse originado en el sur andino durante el Horizonte medio (Martínez C; 2005). Tal como afirma Cummins (2007), el material con el que estaban hechos los keros también determinaban el estatus sociopolítico de sus portadores. Tal como detallan Cummins (1998) y Martínez (1995), la mayoría de ellos eran un emblema de las autoridades del Tawantinsuyu y, siempre de a pares, eran parte de los rituales andinos, y en ellos se encuentra materializada la lógica *recíproca*.

Uno de los problemas de las descripciones europeas existentes con respecto a los mencionados objetos rituales, es que olvidan o desconocen sobre los diversos cambios que experimentaron los vasos a lo largo del tiempo, principalmente a partir del siglo XVII (Martínez; 2005). No podemos dejar de mencionar que los keros (vasos de madera) han sido objeto de numerosos estudios en donde son considerados como un sistema de soporte (Lizárraga Ibáñez, 2009; Cummins, 1998; Martínez, 2018) que, como el resto de la cultura andina, sufrió enormes transformaciones tras la llegada de los españoles al continente. Consideramos que la categorización *sistema de soporte de memoria*, relacionando su funcionalidad con su simbología, entiende que los keros son

portadores de un lenguaje diferente al alfabético que permitió comunicación de enunciados propios (Martínez, 2008; Lizárraga Ibáñez, 2009).

Por más de que Guaman Poma no grafique a los keros de esta manera y con esta intencionalidad, al ilustrarlo como parte de las prácticas andinas, sus significados y su rol ritual están implícitos.

A continuación sistematizaremos la información relevante con respecto a las ilustraciones de la fuente en cuestión que serán analizadas para nuestro estudio.

La crónica de Felipe Guaman Poma de Ayala está compuesta por 398 ilustraciones. De todas ellas, son 11 en las que se observan los *keros* y se encuentran dispersas en diferentes secciones de la fuente. De ellas seleccionamos 6 que representan prácticas previas al período colonial, que el cronista ubica en los capítulos anteriores a la octava edad del mundo, definida como “España en Indias”.

Tal como afirma Franklin Pease G Y. en el prólogo a la edición de 1980 de la crónica, una primera parte de la crónica relata las edades del mundo andino, que tienen su correlación con las edades y periodizaciones judeo cristianas; y una segunda parte que es la que denomina como “el buen gobierno”.

Las ilustraciones a analizar en este trabajo serán enumeradas arbitrariamente del 1 al 6, pero siguiendo el orden de la crónica, considerando: su epígrafe, el número presente en la ilustración y el número de página correspondiente a la edición de 1986.

- 1 - El quinto Inga Cápac Yupanqui / reinó hasta la provincia de Aymara, Quischiua; 100; pág. 72.
- 2 - El tercero capitán, Cusi Uanchire / hasta Tambo Inga; 149; pág 107.
- 3 - Junio / Haucaicusqui / bebe con el sol en la fiesta del sol; 246; pág. 172.
- 4 - Agosto / Chacrayapuy Quilla / tiempo de labranza Hayllirmi inga; 250; pág. 174.
- 5 - Capítulo primero, entierro del Inga / Inga Illapa Aya difunto / pucullo [casita, tumba] illapa [rayo] / difunto; 287; pág. 204.
- 6 - Entierro de Collasuyo / Ayan otapa / entierro; 293; pág. 208.

Identificamos tres *temas* representados en estas ilustraciones: 1. **brindis con el sol**, 2. **trabajo agrícola** y 3. **culto a los ancestros**.

Con respecto a la primera imagen, encontramos al Quinto Inga Cápac Yupanqui, que reinó hasta la provincia de Aymara, Quischiua. Él, tal como afirma Guaman Poma, “inventó a brindar a su padre el sol” (Guaman Poma de Ayala; 1986: 101). Esta ilustración se encuentra en lo que Guaman Poma define como el Primer capítulo de los Ingas. Allí describe cada uno de los 12 incas más importantes, todos descendientes de Noé pero al mismo tiempo, descendientes del *sol*. La escena está protagonizada por el inka que está representado con sus atuendos de poder -tocapu, capa, tocado, orejeras, escudo, bastón de mando- mientras brinda con el dios sol. Como intermediario del brindis observamos una imagen que no responde a la iconografía andina prehispánica sino que tiene semejanza con las representaciones demoníacas del arte europeo, que fue extrapolada al imaginario americano. (Rossells; 2011). El brindis se lleva a cabo a través del uso de dos vasos que, por su forma y tamaño, interpretamos que son keros.

La segunda imagen, en la que se ilustra al tercer capitán Cusi Uanchire, forma parte del mismo capítulo que la ilustración anterior. Guaman hace referencia a él como un valeroso capitán que logró incorporar nuevos territorios al imperio, “... *dejaron amojonadas todas las tierras de su distrito el cual reinaba su padre...*” (/150). En la narrativa se evidencian las tensiones y conflictos presentes entre capitanes inkas; sin embargo lo destaca a él por haber salido victorioso en el enfrentamiento. En la ilustración se lo representa brindando con el sol, ritual que se realizaba antes de dar inicio a las campañas: “...*para dar la batalla primero había de beber con el sol su padre.*” (/150). En este acto, nuevamente se grafican dos vasos rituales, de igual morfología que en el dibujo anterior sólo que en esta oportunidad no hay intermediarios en el brindis entre el sol y el capitán, por ello el escudo y el bastón de mando se encuentran en el piso.

Las siguientes dos imágenes a analizar integran el *capítulo primero de los años*. Éste se divide en los doce meses del año -forma occidental moderna de periodizar el año- con una ilustración para cada mes, mostrando cuáles son las actividades principales de cada uno de ellos. Como señala el cronista, el objetivo de este capítulo está en representar los años, meses, domingos y días “que contaban los Ingas en este reino, que los filósofos y astrólogos antiguos contaban la semana diez días, y treinta días y un mes ...” (235 [237]).

La imagen corresponde al mes de junio. Este mes Guaman Poma lo vincula con *Haucaicusqui*, lo que en quechua significa tiempo de ocio, ... observamos que es la

“fiesta del sol”. En la imagen que ilustra este mes encontramos a un inka (reconocido a partir de su vestimenta) bebiendo con el sol en la fiesta del sol “la moderada fiesta del Inti Raymi” (247 [249]), con los vasos rituales. Nuevamente en esta imagen observamos que los keros se observan de a pares, habiendo cuatro de ellos. Además del sol y Haucaicusqui, observamos la presencia de una mujer, *mamakuna* (distinguido a partir de su topu/topo) llenando uno de los keros con la chicha de su aríbalo. En esta imagen, al igual que en la figura uno, aparece la imagen del diablo como intermediario en la ceremonia. Nuevamente esta ilustración podemos enmarcarla en un espacio abierto. Consideramos como fundamental destacar la relación entre el culto al sol y las actividades productivas (cosecha y labranza).

En relación con el segundo tema caracterizado y señalado, **trabajo agrícola**, observamos que en la imagen que representa el mes de agosto se observa el arado de la tierra. *Chhacra yapuy camayoc*, según el diccionario de la lengua quechua de González Holguin se define como el que se alquila para arar, oyapuchicuk mincachicuk. En esta imagen observamos la presencia del sol y de la luna, pero ninguno de los dos se encuentran involucrados en un brindis como en las ilustraciones anteriores. Observamos a los labradores, a mujeres en el suelo y a otra mujer con dos keros, uno en cada mano. Según la descripción que realiza Guaman Poma de la imagen, en este mes también “sacrificaban en los ídolos, uacas, pobres de este reino con lo que podían, con cuyes, y mullo y zanco, y chicha, y carneros, algunos ofrecían en cada pueblo a sus ídolos con sus hijos o sus hijas” (251[253]).

Las imágenes seleccionadas como 5 y 6 responden al tema definido como el **culto a los ancestros**. Ambas imágenes forman parte del capítulo de la crónica titulado *entierro del Inga*. La primera de ellas, la imagen 5, da inicio al capítulo ilustrando el entierro del Inga Illapa Aya difunto. Guaman Poma destaca las diversas ofrendas que los familiares y los integrantes de la panaca entregaban en el ritual. Además, durante el primer mes los familiares realizaron diferentes ritos y celebraciones, “y acabado el mes enterraban y lo llevan a la bóveda, que llaman pucullo...” (288[290]). Posteriormente a la categorización del entierro del inka, Guaman Poma distingue los entierros de los indios Chinchaysuyos, de los Andesuyos, los Collasuyos, el de los Condesuyos; y también el de los indios de las yungas. En cada uno de ellos encontramos diferencias en torno a las prácticas y los rituales concretos realizados. Por su parte, en la imagen número 6 se grafica el entierro de Collasuyos en donde se observan: dos esqueletos en una chulpa.

Además, participan tres personas en el ritual: dos de ellas mujeres (diferenciado y reconocido por los topus en sus tapados), que portan keros incaicos. Una de ellas en la ilustración vuelca chicha dentro de una de las tinajas. En relación con los escritos de Guaman Poma en la crónica, vemos que esto representa parte del ritual y culto a los difuntos que implica que primero eran vestidos, y en el primer día se lo lloraba. Después de eso en los cinco días lo enterraban “asentado con mucha vestidura y vajillas de oro y de plata, y de barro si es indio pobre” (294/ 296). Toda la familia se reunía en torno al difunto y también llevaban comidas y bebidas. El ritual duraba hasta los diez días siguientes, y en el décimo día “los queman y dicen que cuando la llama del fuego da sonido dicen que lo reciben los difuntos y que van derecho a Puquinapampa y a Corocona, que allí se ajuntan” (Ibídem). En aquel nuevo espacio al que son enviados y en el que tendrán relaciones con otros difuntos, deberán trabajar mucho, y pasarán hambre, sed y frío; es por eso lo importante de dejar bebidas y comidas como ofrendas. En ambos casos observamos la presencia de una *tinaja* para hacer chicha y ser parte de la festividad del ritual.

En síntesis y retomando las descripciones principales de las imágenes, destacamos la ausencia de menciones de Guaman Poma con respecto a los keros, pero su presencia en las ilustraciones de las prácticas rituales.

Metacomentario sobre las ilustraciones de la crónica, la cultura material y las prácticas andinas

Habiendo considerado algunas constantes y realizando una serie de caracterizaciones sobre las ilustraciones, podemos definir algunas disposiciones generales con respecto a los objetos rituales en cuestión:

- Por un lado los *vasos rituales*, entre ellos los keros, son parte central de una serie de ceremonias de la cultura incaica.
- Éstos vasos siempre aparecen y se presentan de a pares, lo que materializa la lógica recíproca y dual (Martínez; 2005).
- Como consideramos anteriormente, las prácticas sociales en las que aparecen son muy variadas, (como el trabajo agrícola o el culto a los ancestros) y en ellas intervienen diferentes actores mediadores de las relaciones.

- Éstos objetos rituales figuran, en algunas de las ilustraciones, como intermediarios entre el sol y el inka, entre los vivos y los muertos; entre la tierra y el “mundo celeste”. De esta manera, pasan a tener un rol protagónico por intervenir en esas relaciones.

Guaman Poma, en su crónica, no se propuso de manera intencional ilustrar a los keros sino que él graficó ciertas prácticas y naturalizó su presencia. Por esto mismo nunca son mencionados en sus descripciones (a diferencia del caso de los tocapus). Consideramos que allí radica la importancia de estudiar estos objetos, porque él mismo en sus ilustraciones los puso en una posición jerárquica. Al mismo tiempo, parte del *oficio del historiador* es poder interpretar e inferir cosas que el propio creador de la ilustración no sabía que estaba diciendo (Burke; 2005). De la misma manera que consideramos la importancia de las imágenes por ser una fuente documental cargada de información y significación, es que destacamos la importancia de estos objetos pese a que estén ausentes en el desarrollo escrito de la crónica. Al mismo tiempo, reconocemos que no debemos limitarnos al uso de las imágenes como un “testimonio admisible” de veracidad de ese pasado andino que Guaman Poma ilustró, sino que son simplemente una guía para comprender el poder que tienen las representaciones visuales en la vida política de culturas y sociedades pasadas (Burke; 2005). Toda imagen transmite un mensaje de lo real, de la escena en sí misma a partir de una estructura diferente a la de la lengua (el texto). Podemos retomar la propuesta de Barthes en la que considera que entre el objeto y su imagen no es necesario disponer de un código (como las palabras en el texto), sino que es en sí misma un *analogon* de la realidad (Barthes; 1982). Es decir, las imágenes conllevan un mensaje que es continuo y *denotado* (que es ese mismo *analogon*); es “exacto” y analógico: muestra una escena, un paisaje, un objeto... Pero al mismo tiempo transmiten su mensaje *connotado*, es decir, la opinión social y las interpretaciones que se ofrecen sobre el mensaje analógico. Este segundo mensaje comprende dos planos: el de la expresión y el significado del mensaje y el del contenido que subyace en el mensaje; su *significante* (Barthes; 1982).

La condición puramente *denotada* del mensaje de las imágenes, su objetividad, corre el riesgo de ser mítica. Hay una enorme posibilidad de que el mensaje fotográfico esté *connotado* (Barthes; 1982). Consideramos que esta paradoja estructural que se materializa en el mensaje fotográfico de las ilustraciones, es consecuencia de una paradoja ética: cuando uno quiere ser neutral se esfuerza en copiar la minuciosidad de lo

que “es real”, creyendo que la analogía es la resistencia ante el “cerco” de los valores (Barthes; 1982).

En base a lo expuesto anteriormente, y retomando nuestro objetivo de determinar en qué prácticas rituales estos vasos estuvieron involucrados, quiénes fueron los agentes que participaron de ellos y en qué contexto o espacio se desarrollaron, destacamos que intervinieron en distintas prácticas, generalmente vinculados a actividades tales como *brindis con el sol* en diferentes fechas. El estudio de las imágenes analizando la cultura material que interviene y toma partido en ella, nos permite situar a los objetos en su contexto social y cultural de origen. Es decir, son fiables en lo que a los pequeños pero importantes detalles se refiere (Burke; 2005).

Con respecto a las imágenes previamente analizadas, las dos primeras ilustran al quinto Inga y al tercer capitán respectivamente. Ambas figuras (el Quinto Inga y el Tercer Capitán) tuvieron un destacado rol político en el Tahuantinsuyo; ésto es evidenciable a partir de lo expresado por Guaman Poma de manera escrita, pero también atendiendo a los objetos y vestimenta observables en los dibujos: por un lado los cascos, los tocapus, el hacha o el escudo y claramente, los *keros*. En el período incaico, estos vasos rituales eran asociados a figuras de elite (Lizárraga Ibáñez; 2009). Por su parte las imágenes tres y cuatro (que forman parte del capítulo primero de los años) hacen referencia a la vida productiva y a la relación que los andinos establecían entre su contexto natural y sus creencias religiosas. En íntima consonancia con esto y atendiendo a la imagen número tres, la celebración del *inti raymi* es una clara manifestación en donde la vida productiva converge con la adoración al dios Sol.

En base a las imágenes 1 y 3 podemos observar en ambas la presencia de un intermediario entre el espacio terrenal y el Sol. A simple vista es una representación que puede asociarse con la figura del *diablo*, pero que no responde a representaciones andinas sino, como afirma Rossells, demonios del imaginario mesopotámico. En ellos las alas estaban presentes, sumados a ciertos atributos como garras, cuernos y colas largas (Rossells; 2011). Sin embargo, ¿por qué el traslado a una ilustración de Guaman Poma de Ayala? Entendemos al período de la Conquista como un destabilizador para las culturas americanas en todos los campos de acción. El daño en la religión, las creencias, los mitos y las prácticas rituales no fue menor. En este contexto de evangelización y coerción, las religiones nativas fueron consideradas como demoníacas

y los demonios “se convirtieron en una especie de obsesión representativa de lo pecaminoso y lo condenable” (Rossells; 2011: 57).

Finalmente en las últimas dos imágenes en donde se representa el culto a los ancestros, podemos reconocer una nueva utilidad de los vasos rituales: contenedores de chicha e intermediarios en medio de las celebraciones en honor a los difuntos.

Sumado a esto, Guaman Poma dibujó a todos los vasos rituales sin ninguna decoración en su superficie, cuando sabemos que todos presentaban simbologías o, dicho de otra manera, mensajes en su contorno (mulvany, 2004; martínez, 2008; lizárraga ibáñez, 2009). No es necesario que estén presentes las simbologías en los keros para reconocer su importancia. Sabemos por estudios que además de contener chicha era un soporte de comunicación y de **memoria** que no se mantuvo estático frente a los estímulos de la pintura europea, sino que mostró importantes cambios iconográficos con el paso del tiempo y el período colonial (Lizárraga Ibáñez; 2009). Al considerarlos como *soportes de memoria*, afirmamos que evocaban al pasado con sus imágenes y “relatos” de la memoria social andina.

En el texto de Cristóbal de Albornoz son definidos como **objetos idolátricos que retenían memoria motivando el recuerdo de los ritos del pasado**. En resumen, y entendiendo los aportes del posprocesualismo con respecto a los objetos y las prácticas sociales, vemos la importancia de analizarlas a partir de la materialidad ritual con el fin de alcanzar una comprensión más acabada de estas prácticas. Reconociendo las limitaciones de nuestra investigación, apostamos a que pueda ser un aporte tanto para la Historia como para la Arqueología sabiendo de la presencia de estos restos materiales en contexto y considerando la escasez de fuentes disponibles. Creemos que éste análisis nos permite generar interpretaciones al respecto entendiendo que la cultura material “es sobre todo acción y práctica en el mundo” (Hodder; 1994: 138).

ANEXO: Ilustraciones de Guaman Poma de Ayala.

Imagen n° 1.



Imagen n° 2.



El tercero capitán, Cusi Uanchire / hasta Tambo Inga.

Imagen n° 3

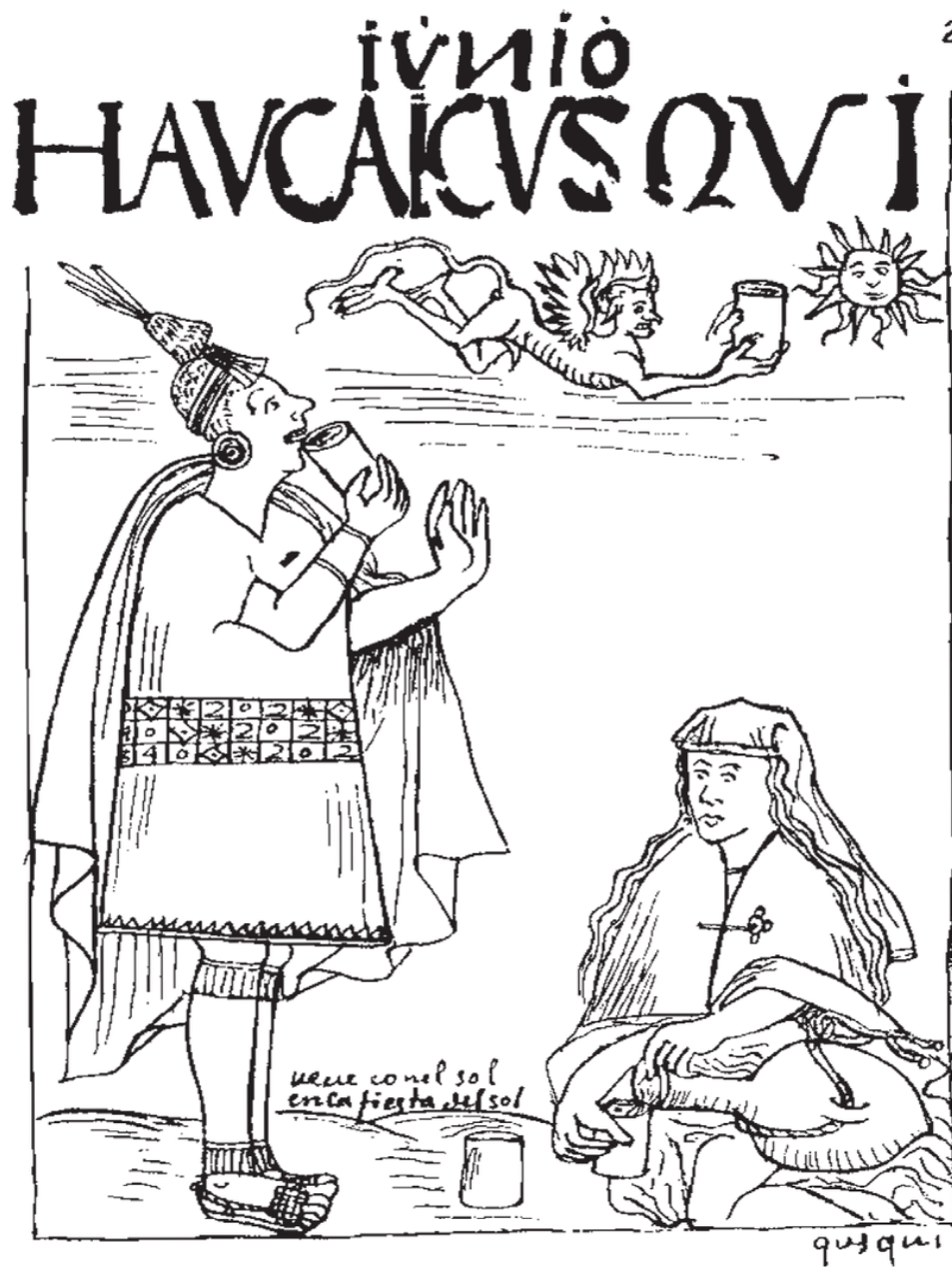
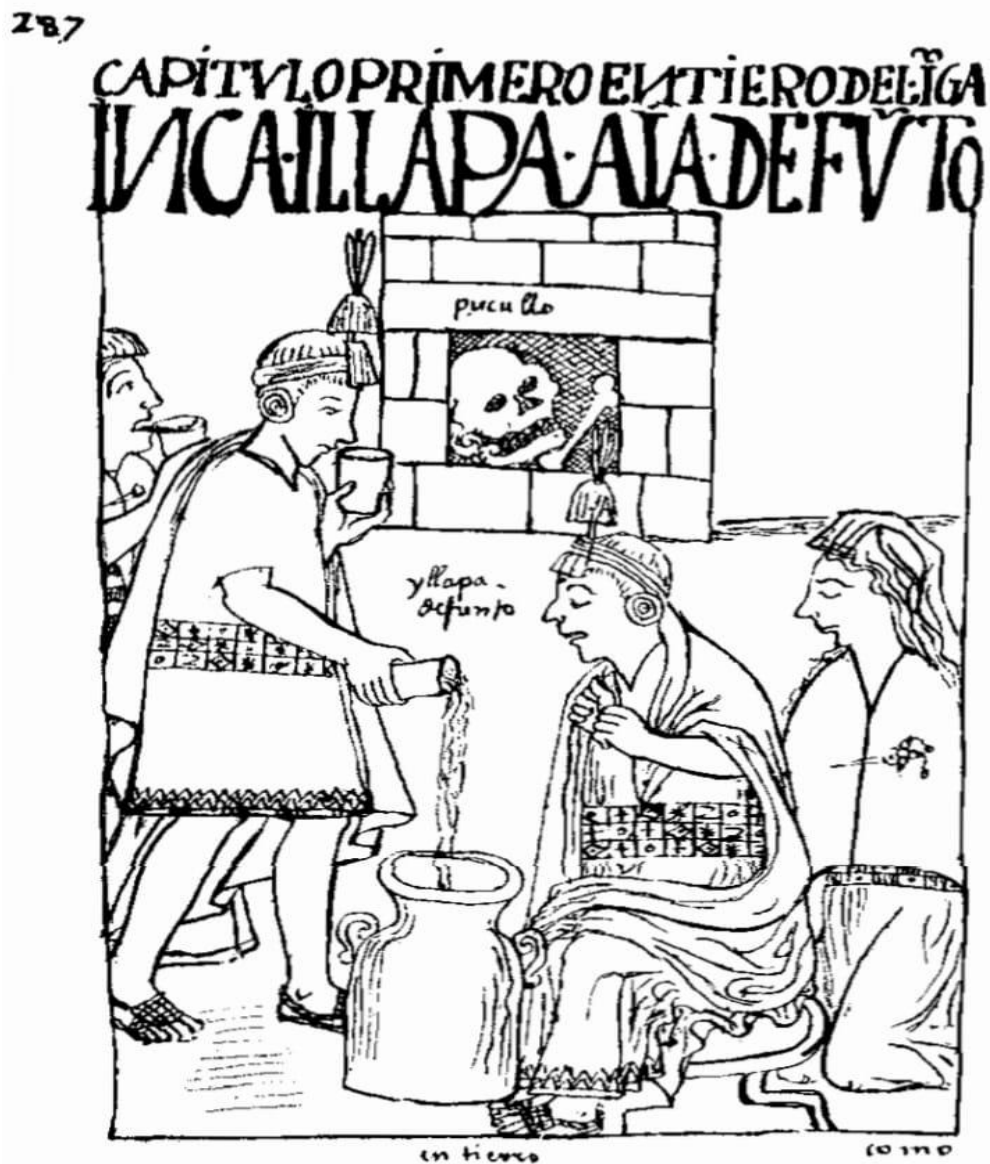


Imagen n° 4



Agosto / Chacrayapuy Quilla / tiempo de labranza Hayllirmi inga.

Imagen n° 5



Capítulo primero, entierro del Inga / Inga Illapa Aya difunto / pucullo [casita, tumba] Illapa [rayo] / difunto.

Imagen n° 6

293

ENTIERRO DE COLLASVIOS



Entierro de Collasuyos / Ayan otapa / entierro.

208

Bibliografía consultada y utilizada:

- Adorno; R. (2016) “Guaman Poma de Ayala, Felipe (ca. 1535-1550-ca. 1616)” en: Pillsbury; J. (2016) *Fuentes documentales para los estudios andinos, 1530-1900. Volumen II*. Lima: Fondo Editorial PUCP. Pp. 1181-1204.
- Adorno; R. (2016) “Nueva introducción a la Nueva Corónica y Buen Gobierno y su *teoría sobre el fin de la historia*” en: Bernand; C (et.al). (2016) *Letras incaicas*. CABA: Biblioteca Nacional Mariano Moreno. Pp. 5-81.
- Amaya Farías; F. (2012) The andean colonial conflict and theological mediation in Guamán Poma chronicles. *Perífrasis*: Bogotá. Vol N°3. Pp. 7-34,
- Appadurai; A. (1986) “Introducción: Las mercancías y la política del valor” en Arjun Appadurai (1986) *La vida social de las cosas*. Cambridge: Cambridge University Press. Pp. 17-87.
- Burke; P. (2005). *Visto y no visto. El uso de la imagen como documento histórico*. Barcelona: Crítica.
- Costilla, J; Drigo, A; Estruch, D; Hopp, V y Matera; S. (2008). La fotografía como fuente antropológica: una aproximación al análisis de la producción visual de las campañas etnográficas y arqueológicas al Noroeste Argentino (1880-1930). *IX Congreso Argentino de Antropología Social*. Facultad de Humanidades y Ciencias Sociales – Universidad Nacional de Misiones, Posadas.
- Duviols; P. (1983) Guaman Poma, historiador del Perú antiguo: Una nueva pista. *Notas y documentos*. *Revista Andina*. N°1.
- Eeckhout; P. y Danis; N. (2004) Los tocapus reales en Guaman Poma: ¿Una heráldica incaica? *Boletín de Arqueología PUCP*. N°8. Pp. 305-323.
- Fiore, D; Varela, M L. (2009) *Memorias de papel. Una arqueología visual de las fotografías de pueblos originarios fueguinos*. Editorial Dunken. Introducción. Pp. 11-46.
- Gell; A. (1998) “The Theory of the Art Nexus” en: Gell; A. (1998) *Art and agency. An anthropological Theory*. Clarendon Press: Oxford. Cap 2. Pp. 12-27.

- González Vargas, C; Rosati Aguirre, H; Sánchez Cabello. (2001) Sinopsis del estudio de la iconografía de la nueva coronica y buen gobierno escrita por Felipe Guaman Poma de Ayala. *Historia (Santiago)*. Vol. 34. Santiago de Chile.
- Gosden, C. “What Do The Objects Whants?” en *Journal of Archaeological Method and Theory*. Vol. 12, N° 3. Sept 2005.
- Guaman Poma de Ayala; F. (¿1615-32?) Primer nueva corónica y buen gobierno.
- Hodder; I. (1994) *Interpretación en Arqueología. Corrientes actuales*. Edición ampliada y puesta al día. Crítica: Barcelona.
- Hodder, I. (2014) “The Asymmetries of Symmetrical Archaeology” en *Journal of Contemporary Archaeology* 1.2.
- Ingold; T. (2010) “Bringing things to life: Creative entanglements in a world of materials” en *Realities working papers* N° 15.
- Kopytoff; I. (1986) “La biografía cultural de las cosas: la mercantilización como proceso” en Arjun Appadurai (1986) *La vida social de las cosas*. Cambridge: Cambridge University Press. Pp. 89-122.
- Lizárraga Ibáñez; M A. (2009). “las élites andinas coloniales y la materialización de sus memorias particulares en los ‘queros de la transición’ (vasos de madera del siglo XVI)”. *Boletín del museo chileno de arte precolombino*. Vol 14. N° 1. Pp. 37-53.
- Lizárraga Ibáñez; M A. (2016) *Del Amaru al Dragón. El componente Clásico y Renacentista en la Construcción del Imaginario Andino Colonial puesto en los Llimpiscaqueros (vasos pintados de madera de los siglos XVI al XVIII d.C) en: Inka llaqta. Revista de Investigaciones Arqueológicas y Enohistóricas Inka*. Año 4. N°4. Lima- Lima. Pp. 53-84.
- Martín Rubio, M. C. (2008). *La muerte de Tupac Amaro, según las ilustraciones de Guaman Poma de Ayala*. UNMSM/IIHS, Lima.
- Martínez; José Luis. (1992) *Textos y palabras. Cuatro documentos del siglo XVI*. Estudios Atacameños. N° 10. Pp. 135-150.

- Martínez, José Luis. (2005) “Imágenes y soportes andinos coloniales. Notas preliminares” en Revista chilena de antropología visual. Santiago de Chile. N°5. Pp. 113-132.
- Martínez, José Luis. (2018) “Los sistemas andinos de comunicación durante los períodos incaico y colonial: el caso de los Queros” en. Muñóz; M. (2018) Interpretando huellas. Arqueología, etnohistoria y etnografía de los Andes y sus tierras bajas. Cochabamba: Bolivia. Cap. 24. Pp. 447-467.
- Mendoza España, V; Valadez Azúa, R. (2003). Los perros de Guaman Poma de Ayala: Visión actual del perro precolombino sudamericano. AMMVEPE. Vol. 14. N°2. Marzo-Abril, 2003. Pp. 43-52.
- Miller; D. (2005) “Materiality: an introduction” en Daniel Miller (ed.) *Materiality*. Duke University Press, NC: Durham. Pr. 1-50.
- Mulvany; E. (2004). “Motivos de flores en keros coloniales: imagen y significado”. Chungara, Revista de antropología chilena. Vol. 36. N° 2. Pp. 407-419.
- Guaman Poma de Ayala; F. Pease GY; F. (1980) *Primer nueva corónica y buen gobierno*. Caracas: Biblioteca Ayacucho.
- Rossells; B. (2011). “El imaginario demoníaco: de la Mesopotamia a América”. Domínios da Imagem, Londrina. Año V. N°9. Pp. 51-66.
- Tarragó; M. (2000) “Chakras y pukaras. Desarrollos sociales tardíos” en Tarragó; Myriam. (2000). *Nueva Historia Argentina. Tomo I*. Bs. As: Editorial Sudamericana. Pp. 257-300.
- Viereck Salinas; R. (2009) *Nueva Crónica y buen gobierno de Felipe Guaman Poma de Ayala (1615)*. Ministerio de Ciencias e Innovación de España.
- Yarrow; T. (2003) “Artefactual Persons: The relational capacities of persons and things in the practice of excavation” en *Norwegian Archaeological Review*. Vol. 36 N°1. Pp. 65-73.