



UNIVERSIDAD DE CHILE
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y HUMANIDADES
CENTRO DE ESTUDIOS CULTURALES LATINOAMERICANOS

Tesis para optar al grado de Magister en Estudios Latinoamericanos

Guerreros de los Andes.
Discursos sobre el guerrero andino en sistemas de registro y
comunicación andinos durante el período colonial
(siglos XVI – XVIII)

Estudiante:

Álvaro Durán Muñoz

Profesor Guía:

José Luis Martínez Cereceda

Santiago, 2023

A Daniela, mi amada esposa.

*Por siempre creer en mí,
incluso más que yo mismo.*

A mi abuela María Eugenia.

Quien siempre vuelve cuando pienso en el mundo andino.

Índice

Índice	1
Agradecimientos	3
Introducción	5
<i>La guerra andina en las crónicas europeas</i>	5
<i>Discursos andinos sobre la guerra</i>	6
<i>Sistemas de registro y comunicación andinos</i>	13
<i>Resumen de capítulos</i>	18
Capítulo 1: Violencia y Guerra andina: una propuesta conceptual	20
<i>Violencia y Guerra: ¿encuentro o desencuentro?</i>	21
<i>Violencia y Guerra en los Andes</i>	26
<i>Awqa Pacha Runa: la guerra andina</i>	33
<i>Violencia y Guerra andina: mi propuesta conceptual</i>	44
Capítulo 2: La guerra andina en los cronistas del Perú	47
<i>La guerra</i>	48
<i>El ejército inka</i>	51
<i>Estructura del ejército inka</i>	52
<i>El soldado profesional</i>	54
<i>Cadena de mando y rangos militares</i>	57
<i>Los Inkas guerreros</i>	60
<i>Pachakuti</i>	62
<i>Huayna Capac</i>	64
<i>Atahualpa</i>	64
<i>Armas andinas y accesorios para la guerra</i>	65
<i>La waraka</i>	69
<i>El champi y la chunta</i>	72
<i>El ayllu</i>	75

<i>Vestirse para la guerra</i>	76
<i>Accesorios para la guerra</i>	78
<i>Disciplina y entrenamiento</i>	81
<i>Estrategias tácticas</i>	85
Capítulo 3: Fauna combatiente y guerreros andinos	89
<i>Amaru (serpientes)</i>	90
<i>Uturunku (felinos)</i>	95
<i>Aves</i>	101
<i>Auquénidos y guerreros vencidos</i>	104
<i>Reflexiones finales del capítulo</i>	107
Capítulo 4: Agricultores y pastores: guerreros andinos	108
<i>Guerreros agricultores</i>	108
<i>Pastores combatientes</i>	118
Capítulo 5: Música en los Andes: una facción de la guerra	131
<i>Instrumentos musicales andinos</i>	132
<i>Zampoñas, flautas y antaras</i>	133
<i>Pututus</i>	136
<i>Instrumentos musicales humanos: otro tratamiento a los vencidos</i>	141
<i>La incompreensión de los españoles por la música andina</i>	148
<i>El ‘Desencuentro’ de Cajamarca</i>	152
<i>Música, baile y batallas en los Andes, una breve reflexión</i>	160
Conclusiones	172
Bibliografía	175
Anexo Imágenes	195

Agradecimientos

Una de las partes más difíciles de escribir en una investigación de este tipo son los agradecimientos. Sobretudo para esta tesis, ya que el tiempo que ha transcurrido desde que comencé a pensar en estos temas hasta la finalización del presente escrito ha sido de varios años y de una larga pausa. Muchas cosas han ocurrido en mi vida personal en estos años, de modo que varias personas han ayudado de alguna manera y estuvieron presentes en algún momento para hacer que esta tesis sea posible, a pesar del tiempo y la distancia.

Primero agradecer a mi esposa Daniela Palma, no solo por haber sido un sostén en lo personal y sentimental, sino también como artista y profesora que siente un interés y curiosidad intelectual por las imágenes andinas, sobre todo por los dibujos de Guamán Poma y la iconografía de los *qeros*. Sin su amor ni apoyo, esta tesis hubiese quedado para siempre incompleta y sepultada en los pendientes de la vida.

Agradezco a mis amigos del pregrado de Historia y Pedagogía de la Chile, Patricia, Daniel, Andrés, Náyade y Rodrigo; quienes antes, durante y ahora, de alguna manera, formaron parte de este proceso y cuyo aliento fue vital para que este trabajo llegase a buen puerto. Entre bromas y bromas, nunca dejaron de creer en mi.

También debo agradecer al equipo del Fondecyt 1130431, sobre todo al área de Etnohistoria y en especial a la Dra. María Carolina Odone, cuyas valiosas ideas y aportes se encuentran en este trabajo y con quien me siento en deuda. Parte de los materiales utilizados para esta tesis forman parte del Fondecyt en el cual tuve el privilegio de participar y de aprender.

Gracias al Centro de Estudios Culturales Latinoamericanos de la Universidad de Chile – CECLA, en donde estudié mi Magíster al cual se adscribe esta tesis. Muchas personas, compañeros y compañeras junto con las y los docentes en el tiempo que estuve en el programa, influyeron en este trabajo. Sin embargo, me siento particularmente en deuda

con Marieta Alarcón, cuya excelente disposición y ayuda también permitieron que este trabajo pudiera llegar a su fin. También le agradezco a la profesora Azún Candina y a Myriam Alarcón de la Escuela de Postgrado por la paciencia y buena voluntad que tuvieron, junto con Marieta, desde el ámbito más prosaico de lo administrativo.

A mis colegas profesores y amigos David Parada, Michael Fuentes y Katherine Melillan, por su genuino interés en mi trabajo, por sus buenos deseos y bendiciones para que esta investigación pudiera finalizarse en medio de la vorágine que implica ser profesor de colegio en nuestro país.

También agradezco a mis padres Emilio y María Eugenia, por apoyarme y creer siempre en mí, junto con fomentar hábitos de lectura y amor a los libros, requisito indispensable para cualquier estudioso de la Historia. Aprovecho de agradecer a la distancia a mi abuela María Eugenia, a quien siempre tengo presente cuando pienso en el mundo andino, no solo por el interés que tenía en estos temas sino por haber vivido algunos de sus años en Lima y en Cochabamba.

Sin embargo, mis agradecimientos van principalmente a mi profesor guía José Luis Martínez Cereceda, no solo por apoyarme durante todo este proceso, por compartir generosamente sus materiales y enseñanzas, además de leer y corregir varias veces el borrador de esta tesis con sus certeras, precisas e inteligentes apreciaciones. También le agradezco infinitamente por volver a recibirme después de todos estos años.

Introducción

La guerra andina en las crónicas europeas

En las crónicas¹ sobre los Andes escritas por europeos está muy presente el tema del enfrentamiento y el conflicto bélico, tanto de los mismos españoles contra los inkas y otros grupos étnicos (el relato de la Conquista) como entre los mismos españoles (las Guerras Civiles del Perú). Además, y bajo el propósito de construir una ‘historia inka’ plegada a una ‘historia universal’, los cronistas se interesaron en el pasado incaico y en la expansión del Tawantinsuyu, de modo que indagaron en la búsqueda de informaciones orales sobre la conquista cuzqueña de otros grupos como los chankas y los antis, entre otros (Pease, 2010: 34-35). También se encuentra muy presente en algunas crónicas el conflicto entre Huáscar y Atahualpa acaecido poco antes de que los españoles pusieran pie en los Andes y que concibieron como una ‘guerra civil’ (Prescott, 2006 [1848]: 216-217; Hemming, 2005 [1970]: 24).

Es sabido que en este proceso de construcción de una ‘historia incaica’ los cronistas discriminaron y seleccionaron información bajo criterios de ‘verdad’ y desecharon elementos míticos (tildados como ‘fábulas’), elaborando de esta manera un relato en base a hechos ‘verídicos’, ordenados secuencial y cronológicamente, siendo así inteligibles para los europeos (Pease, 2010: 91). Estos relatos, a su vez, sirvieron de base como ‘fuentes’² para un relato historiográfico en donde se reconstruye el pasado incaico y los hechos de la Conquista de los Andes (Prescott, 2006 [1848]; Hemming, 2005 [1970]).

¹ Entiendo crónica como todos los escritos de diversa índole producidos durante los siglos XVI y comienzos del XVII por individuos de condición y origen diversos, sean estos textos cartas relatorias, relaciones (informes) o crónicas (historias) propiamente tales (Mignolo, 1992: 59, 70, 75 – 77; Pillsbury, 2016: 45).

² Descarto la palabra ‘fuente’ ya que remite a un sistema de pensamiento decimonónico positivista en donde las ‘fuentes’ contienen una ‘verdad histórica’ la cual debe ser extraída por el historiador para conocer los ‘hechos’ (Collingwood, 2004: 154). Prefiero pensar en ‘materiales’ porque así se considera que cada discurso y su soporte (sea escrito, visual o multisensorial) están contruidos según un contexto específico y lógicas de discurso determinadas por distintos elementos (lugar de enunciación, contextos de producción, emisores específicos).

En estos relatos de las crónicas escritas por los castellanos y cuyo hilo central es la guerra, los cronistas centraron su atención en las tácticas empleadas por los ejércitos en combate y las armas utilizadas; dando cuerpo a un relato protagonizado por ‘grandes héroes’, Inkas³ y ‘capitanes’; bajo cuyas hazañas y estrategias el Tawantinsuyu alcanzó sus vastas dimensiones geográficas, construyendo de esta manera nuevas memorias coloniales sobre el pasado incaico (Martínez C., 2012b: 195-196). El guerrero andino en las crónicas adquiere, según Rowe⁴ (1946), un perfil ‘profesional’⁵ y disciplinado⁶, con un equipamiento apropiado (escudos y cascos de madera, armas muy eficaces a corta y larga distancia como lanzas, hondas y boleadoras)⁷, entrenamiento en tácticas militares⁸ y dividido entre un cuerpo de soldados permanentes (los ‘orejones’⁹ que se desempeñaban como capitanes) y el resto de los soldados que se obtenían por prestaciones de la *mit’a* (Rowe, 1946: 274-279; Murra, 2004: 61). En las crónicas escritas por castellanos el soldado andino, específicamente el cuzqueño¹⁰, es presentado como un ‘soldado profesional’¹¹.

Discursos andinos sobre la guerra

El principal objetivo de esta tesis es ver como los soldados andinos, en tanto figuras de discurso en una comunidad de sentido, tienen vínculos con otras figuras discursivas que escapan, aparentemente, de la guerra entendida en términos europeos. En los discursos sobre enfrentamientos presentes en sistemas de registro y comunicación andinos como los *qeros*,

³ Según Rowe, el Inka mismo combatía con mazas y macanas (1946: 276).

⁴ Rowe en su estudio, en la parte que le dedica a la guerra andina, cita a Bernabé Cobo, Francisco de Xerez, Felipe Guamán Poma, Martín de Murúa, Pedro Cieza de León, Pedro Sarmiento de Gamboa, Juan de Betanzos, Miguel Cabello Balboa y Juan de Santa Cruz Pachacuti.

⁵ Hay que usar esta palabra con precaución ya que ni los mismos conquistadores eran todos soldados profesionales porque provenían de diferentes capas sociales (Restall y Fernández-Armesto, 2013 [2012]: 83-84; Lockhart, 1986: 31-32).

⁶ Aunque Rowe señala que esta disciplina se ve más al marchar (desplazamientos) que en la batalla misma, en la cual muchas veces los soldados “rompían filas” (1946: 278).

⁷ Aunque la mayor debilidad del ejército incaico fue la ausencia de una caballería y de armas de asedio, según el mismo Rowe (1946: 274).

⁸ Como quemar un territorio, estrategia conocida como ‘tierra quemada’ o ‘arrasada’; o hacer emboscadas al enemigo.

⁹ Entendidos como integrantes de la élite cuzqueña y que fueron apodados así por los españoles ya que llevaban orejeras como símbolo de su rango (Pease, 2007: 108-109),

¹⁰ Más adelante lo específico.

¹¹ Entiendo soldado profesional como aquel cuya dedicación exclusiva es la guerra, el entrenamiento de las armas y el uso de tácticas militares; y que no posee otro oficio o labor. En el capítulo 2 vuelvo a este tópico.

arte rupestre y expresiones músico-coreográficas¹²; la guerra y el guerrero andino contienen elementos ausentes en las crónicas españolas. Estos discursos andinos coexistieron con los discursos coloniales situados en registros escriturales europeos (crónicas) y funcionaron en soportes distintos y de raigambre prehispánica, los cuales siguieron operando y circulando, pero en un contexto colonial e incluso republicano (Martínez C., 2020b: 86). Si bien los españoles, junto con la dominación militar y económica también buscaron ‘colonizar el imaginario’ mediante la imposición de la escritura alfabética y la pintura (Gruzinski, 1991: 23, 43), en los Andes se continuó utilizando sistemas de registro de origen prehispánico para dar cuenta de una nueva situación ‘colonial’ (Martínez C., 2009: 11).

En estos sistemas de registro y comunicación andinos que circularon durante el periodo colonial hay elementos ausentes en las crónicas. Un ejemplo de lo anterior es la presencia de aves en batallas que se encuentran representadas en *qeros* coloniales, como un ejemplar del siglo XVIII del Museo Inka del Cuzco que muestra una escena de enfrentamiento entre inkas y chankas, en la cual un ave va volando en picada hacia un personaje sentado en andas (Fig. 1). Esto se contrapone a las crónicas escritas por europeos en las que no se encuentra registrada la participación de aves o de otros elementos no humanos¹³ (Martínez C., *et. als.*, 2014: 94-96). Además, se verá que en el mundo andino los límites entre lo humano y la animalidad (o lo no-humano) se encuentran bastante difusos e inestables (Descola, 2005: 41). Uno de los objetivos de esta tesis es analizar el discurso del guerrero en tanto fauna que combate en batallas.

Otro aspecto presente en discursos andinos coloniales es que el guerrero tiene atributos pastoriles. En escenas de enfrentamiento en arte rupestre vemos a una figura ecuestre la cual es un conquistador español combatiendo con una figura humana de a pie, el cual sería un indígena y que tiene a un grupo de camélidos detrás (Fig. 2) (Martínez y Arenas, 2012: 310). Lo que me interesa de este cuadro no es tanto la figura ecuestre, la cual sí es

¹² Más adelante los defino.

¹³ Excepto los hechos atribuidos a una intervención divina por el lado español. En los hechos de la conquista los milagros y apariciones de santos o de la Virgen son recurrentes (Restall y Hernández-Armesto, 2013: 113), empero no se abordarán en esta tesis.

importante porque refleja una temprana asimilación del hecho colonial en la composición de un nuevo significante (el conquistador) en este sistema de registro (Arenas y Martínez, 2007: 2070); sino que quiero enfocarme en el otro, en el guerrero pedestre que combate al jinete (Fig. 3). Pues bien, de la misma forma en que el significante ecuestre es elaborado y utilizado para comunicar una nueva situación colonial (la invasión europea), la imagen del pastor de camélidos podría devenir en la imagen de un guerrero andino que combate al invasor en esta escena de enfrentamiento, lo cual ya nos da una semejanza a nivel semiótico entre el pastor y el guerrero. En los *qeros* la imagen de combatientes inkas con *warakas* u hondas¹⁴ (Fig. 4) se encuentra bastante difundida, siendo esta arma la más frecuentemente representada en este tipo de soporte (Liebscher, 1986: 62). Si bien es un instrumento de pastoreo para conducir el rebaño, también es un arma andina clásica¹⁵ (Platt, 1987: 86; Nielsen, 2007: 21). Indagar en este vínculo de la guerra con el pastoreo es otro objetivo de la presente tesis.

Otra arma bastante representada es el *champi*, la cual consiste en una vara de madera con una piedra o metal con forma de estrella en un extremo (Figs. 5 y 6), Un arma similar es la *chunta*, una vara con una piedra (Fig. 7) y que también es una herramienta para labrar la tierra:

“La chunta fue, en primer lugar, la punta de un palo duro que atan al escardillo [...] con la cual se labran los terrenos. Pero también encontramos chuntasitha, donde la herramienta de labranza se ha convertido en herramienta de guerra. En todos estos ejemplos, se trata de una transferencia de objetos diseñados para un uso pacífico y productivo [...] hacia un contexto bélico” (Platt, 1987: 85).

En el dibujo de Guamán Poma de Ayala del Inka Pachakuti, el cual posee un perfil de conquistador y fundador del estado Inka y quien además da el puntapié inicial a la expansión del Tawantinsuyu (Martínez S., *et als.*, 2011: 91-92), vemos que este personaje porta una *waraka* y un *champi* (fig. 8). De esta forma la actividad guerrera no sólo presenta

¹⁴ Descrita en el capítulo 2.

¹⁵ En el mito de los hermanos Ayar sobre el origen de los inkas, uno de ellos (Ayar Cachi) podía derrumbar cerros y hacer surgir quebradas con un solo tiro de su honda (Rostworowski, 2013 [1988]: 38).

un símil con el pastoreo sino también con la agricultura. Las herramientas de labores agrícolas y pastoriles son también armas, pero ¿dejan de ser herramientas para convertirse en armas? ¿Cómo se ve esta dualidad de las herramientas/armas, en cuanto significantes de un determinado sistema de registro? En esta tesis pretendo demostrar también este vínculo señalado entre la guerra con la agricultura y el pastoreo.

Otros sistemas de registro andinos, esta vez contemporáneos pero que poseen en sus narrativas discursos de larga data y de raigambre colonial y prehispánica, y en los cuales podemos ver discursos andinos sobre la actividad guerrera son las expresiones músico-coreográficas (Beyersdorff, 1999: 189-197; Burga, 1988: 49, 128). En los *tinkus* o batallas rituales registradas por la etnografía, una de las principales armas usadas son precisamente las *warakas* (Abercrombie, 2006; Platt, 1987, 1996; Burga, 2005). En este mismo contexto el guerrero es también un músico¹⁶, lo cual permite ver otra dimensión de la actividad guerrera. Si bien algunos cronistas como Cieza de León, Betanzos o el Inca Garcilaso mencionan y describen instrumentos y música, estos no son descritos como armas propiamente tales.

La conexión entre la actividad guerrera y la música también ha sido señalada para el caso del ‘encuentro de Cajamarca’ en donde músicos y soldados acompañaban a Atahualpa en su ‘ritual de desplazamiento’ hacia Cajamarca y en que el sonido también formaba parte de discursos no verbales respecto a la autoridad del Inka (Martínez C., 2003: 195). De hecho, un tipo de manifestación músico-coreográfica es la referida a los ‘ciclos incaicos’, en el cual uno de los más estudiados es el del Inka Atahualpa¹⁷ (Martínez S., 2019: 198).

Tomando en cuenta lo planteado anteriormente, ¿los músicos son a la vez soldados? ¿La música puede ser considerada un arma? Es por estas preguntas que uno de los objetivos

¹⁶ Uso el vocablo ‘músico’ de forma muy laxa ya que en los Andes música y danza se encuentran íntimamente relacionados, y la música no solo se escucha, sino que se percibe mediante los sentidos (su decodificación es multisensorial), de modo que también sería poco preciso hablar solo de ‘danzantes’ (Martínez, 2014, 90).

¹⁷ Se verá en el capítulo 5.

de esta investigación es indagar en los discursos sobre el guerrero-músico tanto en expresiones músico-coreográficas como en *qeros*.

En síntesis, esta tesis busca analizar los discursos andinos sobre la figura del guerrero en sistemas de registro y comunicación en los Andes como los *qeros*, el arte rupestre y las expresiones músico-coreográficas. Los discursos sobre el guerrero, a su vez, se encuentran centrados no en la ‘profesionalidad’ de la actividad guerrera sino en otras prácticas discursivas como la agricultura, el pastoreo y la música y el baile, en conjunto con seres no humanos que participan y combaten en batallas como las aves y felinos: además de divinidades o entidades no humanas como *purum awqas*¹⁸. A un nivel más conceptual, la guerra andina funciona no desde la perspectiva occidental como el ‘fracaso de la política’¹⁹ o del intercambio²⁰; sino lo contrario: es la unión de parcialidades enfrentadas (como las de un mismo *ayllu*), es la búsqueda de la convergencia, de la complementariedad y del equilibrio (como la manifestada en los *tinku*) (Platt, 1996: 68-70; 1987: 87). La guerra andina, en otras palabras, es encuentro y unión precisamente de contrarios.

Los discursos andinos circularon en los márgenes de la escritura impuesta por los invasores españoles, produciéndose, generándose y articulándose mediante un proceso de semiosis social (Verón, 1988: 125), la cual también es andina colonial al producirse precisamente en un contexto colonial de dominación y control de los discursos, los cuales no se encuentran anclados exclusivamente con la oralidad o la escritura sino que contempla también lenguajes performáticos y no alfabéticos (Mignolo, 1998: xvi, 7, 20). Este proceso de semiosis andina colonial también pudo conservar o cambiar discursos sobre ciclos narrativos y concepciones prehispánicas de la guerra y el guerrero andino (Martínez C., *et. als.*, 2016: 23).

¹⁸ En el capítulo 1 abordo el concepto de *purum awqa* y ‘promaucaes’.

¹⁹ “La guerra es la continuación de la diplomacia por otros medios”. La frase acuñada por el militar prusiano Carl von Clausewitz en uno de los tratados militares más famosos, *De la guerra*; resume, quizás de una forma bastante simplificada, aunque no por ello menos ilustrativa, el cómo se entiende la violencia y la guerra en las sociedades occidentales, esto es, como el fracaso de la política y de la diplomacia (Keagan, 2014: 17-19).

²⁰ Desde la antropología, la premisa de la guerra como el ‘fracaso de la política’ adquiere otro talante en el pensamiento de Claude Levi-Strauss, para quien la guerra es el fracaso del intercambio. Es de este modo que la economía es la alternativa de la guerra, y cuando el intercambio económico falla surgiría el conflicto, de modo que no se podría pensar la violencia de forma aislada en una sociedad (Clastres, 2009: 31 y ss.).

Es importante añadir que no pretendo hacer un compendio ni una revisión exhaustiva de *todas* las guerras del Tawantinsuyu ni de la ‘conquista’ europea, sino que busco estudiar discursos sobre distintos ciclos narrativos, desde las guerras de expansión incaica pasando por la invasión española e incluso las guerras de ‘reconquista inka’ (como el cerco del Cuzco en 1536 o la resistencia en Vilcabamba hasta 1572), debido a que estos conflictos serían una continuidad histórica del ‘ejército inka’ y del pasado prehispánico en un contexto colonial de dominación y de resistencia a dicho proceso (Guillén, 2005: 174, 415). Es por esto que el rango temporal de esta tesis (siglos XVI-XVIII) no está determinado por los ‘hechos’ (o ciclos narrativos), sino por la producción y circulación de discursos en diversos soportes andinos coloniales.

Voy a entender *discurso* como una práctica cuyo despliegue y funcionamiento se explica dentro de un contexto, tanto lingüístico como social²¹, siendo el contexto un aspecto crucial del análisis de discurso ya que distingue a los estudios discursivos de los netamente gramaticales²² (Calsamiglia y Tusón, 2012: 91-93, 98). A su vez, el contexto se entiende como un constructo subjetivo de la producción discursiva (ya que no es determinista), que es dinámico, que se actualiza en la misma interacción en una comunidad de sentido y que también controla al discurso al determinar los aspectos relevantes de la situación social, controlando su comprensión (Dijk, 2012: 38-41, 194). Una producción discursiva controlada, seleccionada y redistribuida en una comunidad de sentido ya había sido señalada antes por Michel Foucault (2008: 14) y aunque no voy a ahondar en el discurso como elemento del poder, si considero importante tener presente que cualquier discurso opera en un marco de reglas y prohibiciones que regulan su enunciación²³. En un contexto colonial de enunciación, este aspecto es importante para entender algunos sistemas de registro como el arte rupestre, el cual funcionó al margen de la escritura colonial (Martínez C., 2009). En general, hubo una circulación de discursos en diversos soportes andinos a pesar de la restricción y el control de

²¹ El principal aporte del concepto del contexto social proviene de la antropología (Calsamiglia y Tusón, 2012: 92)

²² Por ende, un discurso *es* una práctica social (Calsamiglia y Tusón, 2012: 1)

²³ El mismo Foucault lo señala casi al comienzo de su obra *El orden del discurso*.

las autoridades coloniales en los Andes como con el virrey Francisco de Toledo (Martínez C., 2012a).

La figura del *autor* en el discurso la voy a pensar no en el sentido de autor como individuo, sino como principio de agrupación, como un foco de coherencia y origen de la significación de un discurso enunciado (Foucault, 2008: 29-30). Esta perspectiva es sumamente útil para pensar no sólo la producción de discursos en sistemas de registro y comunicación andinos de forma colectiva dentro de una comunidad de sentido, sino también la misma producción escritural andina en la cual se ha puesto en tela de juicio la noción clásica de autor²⁴ (Rappaport y Cummins, 2012: 18). Como se ve, dentro de mi noción de discurso lo colectivo en el acto de enunciación es crucial.

Teniendo en cuenta lo planteado en los párrafos anteriores, las sociedades andinas, lejos de verse pasmadas por la desestructuración ocasionada por la invasión española, pudieron plasmar su experiencia en sus sistemas de registro y comunicación, pero en un contexto colonial, resignificando elementos para decir cosas nuevas, tanto en viejos como en nuevos soportes, o inventando nuevas formas de enunciación. El área de estudio de estos discursos y sistemas de registro y comunicación son los Andes centro-sur ya que el material con el que se pretende trabajar tiene su principal producción y circulación en estas zonas. Asimismo, el foco está puesto en el guerrero cuzqueño, tanto en el corpus documental escrito (crónicas) como en lo pictórico (*qeros* y arte rupestre), a pesar de que también se trabaja con discursos sobre guerreros de otros grupos étnicos como *antis*, *chankas* y *charkas*.

Por lo expresado en el párrafo anterior es que, a nivel léxico, también voy a trabajar con diccionarios tanto quechuas como aymaras, para indagar en cómo se piensan determinados conceptos y/o prácticas. Sin embargo, con los lexicones hay que tener en cuenta que no son meros instrumentos de traducción, sino que fueron producidos en un contexto colonial, lo cual implica un proceso de intervención de visiones andinas al ‘traducir’ distintas

²⁴ Como en el Manuscrito de Huarochirí y otros textos andinos coloniales (Martínez S., 2001).

categorías y de crear conceptos en aymara y en quechua, para poder ser comprendidos por los europeos (Pillsbury, 2016: 412).

Dentro de la estructura de género en los Andes, hay más de dos géneros (hombre – mujer), sin embargo, la perspectiva de género ha sido pasada por alto en los estudios andinos (Artzi, 2022: 54, 73). A pesar de que no hay un capítulo específico sobre la participación de las mujeres en la guerra, esta idea se encuentra desarrollada de manera transversal en toda esta investigación ya que las mujeres también combaten. Por un vicio del idioma español, he hablado de guerrero en masculino cuando habría que pensar en esta categoría sin distinción de sexo/género. En el mundo andino existe la mujer guerrera como arquetipo, como por ejemplo Mama Huaco en el mito de los hermanos Ayar, la cual estaba armada con boleadoras, era capitán de su propio ejército y fue clave en la ocupación del territorio que después se transformaría en el Cuzco (Rostworowski, 2015: 53). También está Chañan Curi Coca, defensora del Cuzco en el contexto de la guerra contra los chankas y que ha sido representada pictóricamente con una cabeza decapitada en una de sus manos (Ramos, 2001: 172; Martínez C., 2012b: 205). Pues bien, a pesar de estar silenciadas en las crónicas europeas, en las cuales todos los guerreros son hombres, en otros sistemas de registro, sobre todo en las expresiones músico-coreográficas como los *tinku*, las mujeres ocupan un lugar principal en estas batallas rituales. En síntesis, la figura del guerrero no se centraría solamente en los hombres ni asociado a ‘lo viril’, sino que las mujeres también participan de la guerra.

Sistemas de registro y comunicación andinos

En las páginas anteriores he hablado de los *qeros* y el arte rupestre como sistemas de registro y comunicación andinos que siguieron circulando durante el periodo colonial, pero ¿qué son exactamente? Los *qeros*²⁵ son vasos ceremoniales de libación (Fig. 9) que fueron usados durante el Tawantinsuyu para beber ritualmente en contextos de reciprocidad y redistribución y que siguieron usándose durante el período colonial en donde el acento en

²⁵ Usaré esta grafía por la fonética cuzqueña y por ser esta área el principal foco de elaboración de *qeros* (Martínez y Martínez, 2012: 43), a pesar de que también se trabajará iconografía de *qeros* estilo Omasuyo (lago Titicaca) y Charazani (Martínez C., *et. als.*, 2016).

una imaginería pictórica de carácter figurativo (*qeros* pintados en vasos de madera) da cuenta del nuevo contexto colonial en donde estos objetos circulan, con un nexo entre la imaginería pictórica y el contexto ritual de uso (Cummins, 2004: 163, 187, 226, 255, 377-379; Flores Ochoa, *et. als.*, 1998: 26 y ss.; Liebscher, 1986: 16-19). Además, en este tipo de soporte la iconografía²⁶ con reminiscencias del pasado incaico, como lo son precisamente los guerreros y las batallas (Fig. 10), es recurrente y contribuyó a ser vehículo y depositario de identidades andinas durante el período colonial (Flores Ochoa, *et. als.*, 1998: 75-76, 166). También hay *qeros* de distintas formas, tanto de vaso troncocónico como los *qeros* cefalomorfos con formas humana y felinas (Flores Ochoa, *et. als.*, 1998: 54) (Fig. 11). Otro significativo es el tamaño, ya que hay *qeros* grandes y pequeños (Fig. 12). Además, también poseen semióticas complejas ya que no solo se ‘miran’ los diseños representados en los vasos, sino que también son usados en contextos rituales: los *qeros* se usan para brindar con el Inka o alguna otra autoridad (Cummins, 2004: 163).

Los mismos españoles que tuvieron los primeros encuentros previos a Cajamarca, vivieron esta experiencia de brindar con *qeros* de distintos tamaños y materiales, como lo relata el cronista temprano Francisco de Xerez:

“Atabalipa se rió y *dijo que bebiesen*; los capitanes dijeron que ayunaban, por defenderse de beber su brebaje. Importunados por él, lo aceptaron. Luego vinieron mujeres con vasos de oro en que traían chicha de maíz. Como Atabalipa les vido, alzó los ojos a ellas sin les decir palabra, se fueron presto, e *volvieron con otros vasos de oro mayores*, y con ellos les dieron a beber.” (1968 [1534]: 225. Cursiva es mía).

Los *qeros* también forman parte de la reciprocidad, ya que se regalan, además de utilizarse como ajuares de enterramiento (Cummins, 1997: 307). El hecho de que sean fabricados en pares (Fig. 12) da cuenta de la dimensión ritual del *qero* como objeto de intercambio y que participa en la reciprocidad dentro de una jerarquía (Cummins, 2004: 163,

²⁶ Entiendo iconografía como una imagen que es contemplada e interpretada en sus significados (Burke, 2001: 44)

170). Además, son manipulados de modo que no solo se ven, sino que se tocan. Mientras que algunos *qeros* son completamente lisos, otros tienen una función táctil debido a las incisiones en el vaso y al material según el cual cada vaso está fabricado²⁷ (Fig. 13) y que también es un significativo, además de ser elementos para elaborar una cronología de los *qeros* (Rowe, 2003: 313-314, 320). También el sentido del gusto interviene ya que se usan para brindar con chicha porque en el mundo andino la bebida predomina por sobre la comida en rituales y fiestas (Cummins, 2004: 70).

A pesar de la materialidad de los *qeros* descrita anteriormente, el elemento visual sigue siendo muy importante ya que tuvo cierto grado de autonomía (Martínez C., *et. als.*, 2014: 94), sobre todo durante el período colonial en donde el despliegue de una imaginería pictórica de carácter figurativo (*qeros* pintados) da cuenta del nuevo contexto colonial en donde estos objetos circulan y en que los españoles también participan de su uso (Cummins, 2004: 187, 236, 255). En este trabajo voy a trabajar con la iconografía de los *qeros*, aunque también haya referencias a la materialidad de este tipo de soporte.

En segundo lugar, en esta tesis voy a trabajar con el arte rupestre. Solo quisiera destacar aquí que este sistema de registro y comunicación, el cual tiene una gran tradición en la región andina y que los inkas no fueron sino continuadores (Martínez y Arenas, 2012: 299: 301), siguió siendo un sistema de registro utilizado durante la colonia y que fue capaz de transmitir nuevas ideas vinculadas a la nueva situación colonial (la invasión española) (Fig. 2), adaptando nuevos significantes (como la figura ecuestre) o resignificando otros (como los camélidos) para dar cuenta de una nueva realidad en un mismo soporte (el panel rocoso) (Fig. 3), y así seguir comunicando ideas al margen de la escritura y del control colonial hispano

²⁷ En los diccionarios quechuas (González Holguín, 2007 [1608]; Santo Tomás, 1560; Torres Rubio, 1619) las voces para los distintos tipos de *qeros* según el material con el cual están fabricados, son las siguientes:

Vaso de barro: *saño*

Vaso de madera: *quero*

Vaso de calabaza: *mati*

Vaso de plata: *aquilla*

Vaso de oro: *ccori aquilla /cori upiana*

(Martínez C., 2009: 11). Un ejemplo es la representación²⁸ que mandó a hacerse de sí mismo Manco Inka en Inkapintay, Ollantaytambo, en lo alto de una pared rocosa para que fuese visto tanto por los andinos como por los propios castellanos (Martínez C., 2020a, 59) (Fig. 14). Una de las principales características de este soporte es que el material rocoso en el que se plasma sirve de puente para dialogar con las divinidades (Berenguer, 2004: 98), además de que el lugar en donde está ubicado un panel rupestre en la medida en que sujetos interactúan y socializan en un espacio cargado de significación (Martínez C., 2009: 10-11; Gheco, *et. als.*, 2019: 150).

Si bien ambos sistemas de registro y comunicación son multisensoriales, en el sentido de que utilizan múltiples lenguajes para ser decodificados tanto de forma visual como táctil, performativa e incluso gustativa (como los *qeros*) (Martínez C., 2012b: 176) o cuya espacialidad también está revestida de significación (como el arte rupestre) (Martínez C., 2009: 11); este trabajo se enfocará en el aspecto iconográfico de los soportes mencionados. Para el caso de los *qeros* el elemento visual tuvo cierto grado de autonomía y formas propias de construcción con respecto a la escritura colonial (Martínez C., *et. als.*, 2014: 94), lo cual me permite abordar su dimensión visual. A pesar de las restricciones a los sistemas de registro y comunicación andinos como los *qeros* y el arte rupestre²⁹ durante la administración del Virrey Francisco de Toledo, estos soportes siguieron circulando en los márgenes de la escritura y del control de las autoridades coloniales (Martínez c., 2012a: 193). Me centraré, dentro de lo que es la imagen, en su dimensión netamente figurativa, es decir, que busque una semejanza visual formal con su referente³⁰.

Es importante establecer la distinción entre sistema de registro y sistema de comunicación. Mientras que el sistema de registro hace alusión al soporte, al objeto material en el cual se inscriben significantes, (como una hoja de papel en blanco o una pared rocosa),

²⁸ Entiendo ‘representación’ como una imagen que exhibe y sustituye a un objeto o elemento ausente (Chartier, 1992: 57-58)

²⁹ Definidos en la Introducción.

³⁰ Para el caso del arte rupestre colonial véase Martínez y Arenas (2009: 129 y ss.). Para el caso de los *qeros* véase Cummins (2004: 180 y ss.).

el sistema de comunicación aborda lo material, pero con información ya inscrita y posible de ser decodificada por un grupo humano (es decir, dotada de sentido).

A pesar de que hay referencias a cerámica figurativa inka, el estudio iconográfico estará centrado solo en los soportes mencionados. No voy a incluir textiles en este trabajo. Esto a pesar de su extraordinaria relevancia en el mundo andino, tanto por las lógicas de tejido, es decir, con el sustrato simbólico que se encuentra en la factura ‘técnica’ textil la cual fue ignorada por los españoles como por una memoria cultural que se expresa técnicamente (Desrosiers, 1997). Los textiles, como por ejemplo las talegas de Isluga, a su vez poseen múltiples discursos, tanto por su hechura como por sus colores, que permiten pensar en su condición de ‘seres vivos’ a nivel simbólico (Cereceda, 2010). La razón para dejar de lado los textiles es solo con el fin de acotar el análisis, de lo contrario, equivaldría a una investigación de una envergadura mayor. He privilegiado el trabajar con materiales más específicos más que hacer un compendio erudito de todos los sistemas de registro y comunicación andinos.

También en este trabajo me valdré de algunas imágenes de las crónicas de Felipe Guamán Poma de Ayala y de Martín de Murúa³¹, iconografías ampliamente trabajadas pero que no se ha hecho un análisis sistemático de las imágenes de Guamán Poma con iconografías de *qeros*, las cuales están muy relacionadas (Martínez C., 2019: 40). De todas formas, las ilustraciones de Guamán Poma y de Murúa arrojan luces sobre el planteamiento que quiero desarrollar aquí sobre discursos andinos de la guerra. Para el caso de Guamán Poma (también en Murúa), las imágenes funcionan como evidencia documental y social de lo que se está representando (Cummins, 2004: 236-237), además de referirse a la región sur peruana que es de donde proceden las iconografías de los *qeros* polícromos (Liebscher, 1986: 13). De ahí la importancia que revisten las imágenes en ambas crónicas para cualquier trabajo que aborde

³¹ No está demás mencionar que se ha establecido que Guamán Poma es el autor de las imágenes de la crónica de Murúa, aunque posean convenciones pictóricas distintas (uso del espacio como categoría) (Cummins, 2004: 242-243), lo cual determina que se trabaje necesariamente con las iconografías de ambas crónicas. Aprovecho el pie de página para agregar que la crónica de Murúa con la que trabajo en esta tesis, tanto la parte escrita como las iconografías, son del Manuscrito Galvin de 1590. Para más información sobre los distintos manuscritos de Murúa véase la obra de Joane Pillsbury (editora), *Fuentes documentales para los estudios andinos 1530 – 1900*.

iconografías andinas coloniales. Por último, quisiera aclarar que no usaré todas las imágenes de ambos cronistas que remitan a la temática del presente escrito, como tampoco de un nutrido corpus iconográfico de *qeros* o arte rupestre. Sin embargo, las imágenes de *qeros* y arte rupestre, además de las ilustraciones presentes en la obra de especialistas, forman parte de los registros de los Proyectos Fondecyt N° 1061279, 1090110, 1130431 y 1200637, cuyo Investigador Responsable fue el Dr. José Luis Martínez Cereceda, profesor guía de la presente tesis.

Resumen de capítulos

Esta tesis consta de 5 capítulos, junto con la presente Introducción y una Conclusión al final. El primer capítulo consiste en una aproximación conceptual sobre la guerra y la violencia en los Andes. A pesar de que se busca reflexionar sobre una noción no-occidental de la guerra, haré el ejercicio inverso: indagaré primero en una noción de la guerra a partir de la filosofía política para después ver como se piensa este concepto en los Andes. No hay que dejar de lado que la violencia se desplegó en sociedades colonizadas, en las cuales más que haber un ‘sustrato’ andino bajo un ‘barniz’ occidental de la violencia, ambas coexistieron en las sociedades andinas.

En el segundo capítulo hay una revisión de algunas crónicas escritas por europeos con el fin de rastrear cómo se enuncia la guerra, el guerrero y temas afines como la disciplina y las armas en discursos escritos por autores castellanos. Específicamente, mi intención es rastrear las estrategias discursivas para referirse a la guerra bajo un prisma europeo sobre la guerra andina, no como una ‘fuente histórica’ sino como ‘discursos sociales’ al ser construcciones discursivas en relación con el contexto de producción y el lugar de enunciación y que hace que en una sociedad distintos actores puedan enunciar con categorías similares sobre un mismo objeto (Martínez C., 2011: 30).

En el capítulo 3 pretendo indagar en algunos animales que aparecen en escenas de enfrentamiento en *qeros* como las serpientes, los felinos y las aves, los cuales serían animales combatientes y con una raigambre en la tradición andina pero que no son mencionados en las

crónicas, más allá de relatos pertenecientes al género de la ‘fábula’ y que no forman parte de un relato verídico, es decir, ‘histórico’. Es por esta razón que en este capítulo abordaré a estos animales y su presencia en discursos andinos sobre la guerra. Para ello me valdré de sistemas de registro y comunicación andinos como *qeros*, junto con arte rupestre; además de las crónicas tanto hispanas como andinas. A pesar de que en las crónicas castellanas hay una distinción entre humanos y animales, precisamente quiero dar cuenta de esta separación patente entre historia y fábula.

En el capítulo 4 busco rastrear los vínculos entre la guerra con la agricultura y el pastoreo, ya que a pesar de que en las crónicas hispanas se enuncian como oficios separados, en los *qeros* y el arte rupestre hay significantes compartidos entre el soldado andino con el agricultor y el pastor, de la misma manera en que se difunde la guerra propiamente tal con las herramientas para arrear camélidos y prácticas agrícolas.

Finalmente, en el capítulo 5 se verá en concreto la relación de la guerra con la música y los bailes en los Andes. Una de las maneras de aproximarse a la música andina es a través de las crónicas andinas y castellanas, en las cuales hay referencias al canto, la música y la danza. Se menciona que también existía el oficio de músico, el cual estaría separado del oficio militar. Sin embargo, en los *qeros* y expresiones músico-coreográficas, vemos que hay vínculos entre la guerra con la música. Por lo mismo, el presente capítulo comienza con un análisis de los instrumentos en los Andes y su vínculo con la guerra porque en varios enfrentamientos y episodios de guerras incaicas se encuentra presente el baile y la música, además que algunos instrumentos son confeccionados con partes del cuerpo humano. También estudio el desentendimiento y la incompreensión de los españoles con la música andina. Después el capítulo aborda el denominado ‘Encuentro de Cajamarca’, episodio en el cual los españoles fueron testigos oculares de estas prácticas y se menciona la presencia de danzantes y músicos. Finalmente, incluyo una reflexión sobre el rol que la música, los instrumentos musicales y las danzas desempeñaron en las guerras andinas, además de una síntesis conceptual de estos temas.

Capítulo 1

Violencia y Guerra andina: una propuesta conceptual

Para pensar en una violencia y guerra andinas habría que hacer el ejercicio epistemológico de sustraerse de nociones occidentales sobre ambos conceptos para ver cómo se entendían y vivían en los Andes. Esto a pesar de que ‘Occidente’ sea un rótulo demasiado amplio e inexacto, ya que las experiencias colonialistas de España, Francia e Inglaterra en América funcionaron bajo lógicas de dominación distintas (Pagden, 1997), de modo que sería más preciso hablar de una perspectiva castellano-céntrica. De todas formas, me referiré a ‘lo occidental’ en contraposición con ‘lo andino’ como un ejercicio netamente comparativo.

Sin embargo, la ruta epistemológica que me propongo hacer será precisamente la inversa: para pensar una ‘violencia y guerra andinas’ primero haré una aproximación a cómo se podrían pensar ambos conceptos en la sociedad occidental. Esto teniendo en cuenta la distancia cronológica entre los siglos XVI y XVII y la actualidad, aunque, como lo veremos en este capítulo, las nociones tanto andinas como occidentales de ‘violencia’ y ‘guerra’ son de larga data (Torres Arancivia, 2016: 43).

Esta decisión obedece a que, si bien el propósito final es aproximarse a un entendimiento andino tanto de la guerra como de la violencia, no hay que dejar de lado que esta violencia se desplegó en sociedades colonizadas, en las cuales más que haber un ‘sustrato’ andino bajo un ‘barniz’ occidental sobre las nociones de violencia y guerra, ambas coexistieron en las sociedades andinas. En otras palabras, más que ver el ‘otro lado del espejo’ (Wachtel, 1976: 24) para llegar a una visión ‘puramente andina’ de la violencia y la guerra, me interesa ver el despliegue de ambos conceptos en un contexto incaico, pero sobre todo colonial. Las líneas que siguen discurren en torno a este problema de la guerra y la violencia, tanto desde Occidente como desde los Andes.

Violencia y Guerra: ¿encuentro o desencuentro?

“La guerra es la continuación de la política por otros medios”. La frase acuñada por el militar prusiano Carl von Clausewitz en uno de los tratados militares más famosos, *De la guerra* (2005: 7); resume, quizás de una forma bastante simplificada (Keagan, 2014: 17-19) aunque no por ello menos ilustrativa, una de las maneras de entender la violencia y la guerra en las sociedades occidentales, esto es, como el fin de la política y de la diplomacia. De esta manera se entendería a la guerra como la forma más pura y brutal de la violencia (Clastres, 2009: 7).

Si bien Clausewitz es un autor decimonónico³², el sentido de la guerra que se acaba de expresar lo podemos encontrar desde el siglo XVI, sin pecar de anacronismo, en el conocido *Requerimiento de Indias*, documento jurídico de 1513 redactado por el jurista Juan López de Palacios Rubio, mediante el cual los españoles buscaban justificar el sometimiento de las sociedades indígenas por medio de la sumisión voluntaria, y en caso de que hubiese resistencia a la conquista, eran considerados indios hostiles e infieles a los cuáles era válido someter mediante la guerra (Góngora, 1998: 58).

El fragmento del *Requerimiento* que interesa para el punto que vengo desarrollando es cuando los indígenas, después de escuchar y supuestamente ‘entender’ el texto, deciden no someterse al dominio de los españoles:

“Y si así no lo hicieseis o en ello maliciosamente pusieseis dilación, os certifico que con la ayuda de Dios, *nosotros entraremos poderosamente contra vosotros, y os haremos guerra por todas las partes y maneras que pudiéramos*, y os sujetaremos al yugo y obediencia de la Iglesia y de sus Majestades, y tomaremos vuestras personas y de vuestras mujeres e hijos y los haremos esclavos, y como tales los venderemos y dispondremos de ellos como sus Majestades mandaren, y os tomaremos vuestros bienes, *y os haremos todos los males y daños que pudiéramos*, como a vasallos que

³² Clausewitz fue un militar prusiano que combatió en las guerras napoleónicas (Keagan, 2014: 17)

no obedecen ni quieren recibir a su señor y le resisten y contradicen; y protestamos que *las muertes y daños que de ello se siguiesen sea a vuestra culpa* y no de sus Majestades, ni nuestra, ni de estos caballeros que con nosotros vienen.” (Torres Arancivia, 2016: 402-403. Cursiva es mía)

Aunque el *Requerimiento* sólo era un ‘tecnicismo jurídico’, en el sentido de que a los españoles no les importaba realmente si los indígenas entendían el documento -o no-, sino que sólo estaban cumpliendo el protocolo de la época; lo importante es que es muy ilustrativo del tópico de la ‘guerra justa’ al fallar precisamente los mecanismos diplomáticos previos o, en otras palabras, si los indígenas no aceptaban el dominio castellano ni la religión católica expresados en el texto mismo, frente a lo cual la violencia caería sobre ellos (Torres Arancivia, 2016: 394-395). Esta violencia, tal como lo expresa el documento, sería culpa y responsabilidad de los propios indios y no de los españoles, precisamente porque se les responsabiliza a los indígenas de este ‘desencuentro’. Cuando fracasa la política, entran en juego la violencia, la guerra y la fuerza, justificadas y legitimadas. Sobra decir que todo esto es una ficción jurídica porque no existe realmente una negociación entre dos partes en la que se decide suspender un acuerdo, sino que es la justificación de un acto de fuerza completamente unilateral por parte de los castellanos. Este *Requerimiento* ya fue criticado en la misma época, siendo objeto de polémica sobre todo por la incapacidad de los indígenas de entender el complejo y complicado lenguaje teológico, político y legal de este documento³³ (Torres Arancivia, 2016: 395, 407; Martínez C., 2003: 198).

Volvamos a Clausewitz, quien basaba su planteamiento en la guerra entre Estados (Keagan, 2014: 18). Desde la antropología, la premisa de la guerra como el ‘fracaso de la política’ adquiere otro talante en el pensamiento de Claude Levi-Strauss, para quien la guerra es el fracaso del intercambio. Es de este modo que la economía es la alternativa de la guerra, y cuando el intercambio económico falla surgiría el conflicto, de modo que no se podría pensar la violencia de forma aislada en una sociedad (Clastres, 2009: 40).

³³ Como lo ocurrido en el Encuentro de Cajamarca en 1532, acontecimiento estudiado en el Capítulo 5.

Antes de continuar, quisiera detenerme en el rol del Estado que regula la violencia de ‘todos contra todos’, al que Thomas Hobbes llamaba el *Leviatán*, el cual evita que la enemistad natural de los seres humanos desemboque en violencia cuando no hay gobierno (Strauss y Cropsey, 2012: 380-381, 389). Esta visión del Estado que inhibe la violencia y la guerra en los seres humanos se encuentra en Immanuel Kant, específicamente en su obra *La paz perpetua*. Kant plantea que el estado de naturaleza es un estado de guerra, al igual que Hobbes, de modo que la única manera de instaurar la paz es a través de un Estado legal explícitamente instituido (Strauss y Cropsey, 2012: 573). Es interesante la postura de Kant, ya que no habla directamente de la guerra o de una manera de concebir la violencia más allá de un conflicto, sino que se enfoca en la paz como una acción concreta de los Estados, sobre todo en política exterior y relaciones internacionales; paz que no existe por sí misma, sino que debe ser impuesta.

Otro autor que plantea que la violencia es anterior al Estado es Hegel, para quien el estado de naturaleza en los humanos es de conflicto y el Estado surge de la violencia, precisamente para resolver conflictos, tanto de la relación dialéctica entre amos y esclavos como entre burgueses y aristócratas, mediante la síntesis de estos contrarios (Strauss y Cropsey, 2012: 692-693). Hegel, de esta manera, concuerda con Hobbes y Kant en el sentido que el Estado resuelve conflictos entre contrarios e instaura la paz, ya que la violencia y la guerra formarían parte de nuestra naturaleza humana. Esta misma óptica sobre la violencia como parte de nuestra naturaleza se encuentra en Hannah Arendt, específicamente en la ‘banalidad del mal’, es decir, que cualquier persona tiene la capacidad para hacer el mal y cometer actos de violencia y crueldad, aunque no haya una real conciencia o intención de ejercer violencia (Torres Arancivia, 2016: 99-100)

Los autores anteriores discurren sobre la violencia en sociedades estatales, en la cuál es precisamente el Estado el que regula la violencia y la guerra. Me interesa esta discusión precisamente por ser el Tawantinsuyu una sociedad de tipo estatal. Si bien los Inkas

no fueron la primera experiencia estatal en los Andes³⁴ (Murra, 2004: 45), de todas maneras el Tawantinsuyu fue un Estado centralizado en la figura del Inka³⁵ con amplios poderes, con una burocracia administrativa integrada por distintos funcionarios para controlar el territorio, con la capacidad de recaudar impuestos mediante ingresos en base al trabajo y a la energía humana (*mit'a*), con un ejército con el cual el Inka ejerce su dominio y con un aparato legal y judicial para castigar crímenes y delitos (Rowe, 1946: 257-260, 263-269, 271-273), un sistema vial de puentes y caminos que conectaban a todas las regiones o suyus (Morris, 1982: 155; Hyslop, 2014: 464), una infraestructura estatal con depósitos y tambos (Rostworowski, 2013: 80) y el control de 'archipiélagos verticales', es decir, de distintas zonas lejanas y aisladas entre sí que producían distintos recursos destinados a un núcleo, es decir, al Cuzco (Murra, 2004: 121-122)

Dentro de los elementos que dan cuenta de esta organización está precisamente la *mit'a* entendida como mano de obra estatal (Rostworowski, 2013: 80), muy estudiada por John Murra, quien la consideraba como una obligación por parte del Estado incaico, el cual a su vez contaba con una gran capacidad de redistribución de excedentes (2004: 50, 67). En la *mit'a* estaba la prestación de distintos servicios, incluyendo servicio militar³⁶.

¿Qué ocurre con la violencia y la guerra en sociedades sin Estado? Para Pierre Clastres, las 'sociedades primitivas' no ejercen la guerra por fracaso del intercambio, sino que simplemente *son violentas*, son sociedades para-la-guerra. En este tipo de sociedades se da el intercambio y la violencia por igual, de modo que la guerra está en la estructura de estas sociedades y no del intercambio malogrado. La guerra es causa, efecto y finalidad, de modo que no puede reducirse a un 'último recurso' en las relaciones sociales (2009: 42). Es de esta manera que, en sociedades anteriores al Estado, el prestigio y la autoridad de un líder solo

³⁴ Ya que existieron otros horizontes culturales anteriores como Chavin de Huantar, Mochica, Nazca, Tiahuanaco, Wari y Chimú (Rostworowski, 2013: 25-27).

³⁵ John Rowe en su texto "Inca Culture at the Time of the Spanish Conquest" usa la palabra 'emperador'. Téngase en cuenta que dicho texto data de 1946, en donde todavía se hablaba de 'Imperio de los Incas' y del *Inka* como 'emperador', imagen que se configura y se instala en las crónicas a partir de la década de 1540 (Somedá, 2003: 163).

³⁶ La existencia de un 'ejército inka' que permitió la expansión del Estado (Tawantinsuyu) y que estaba compuesto, según las crónicas hispanas, por 'soldados profesionales; es materia del capítulo 2.

ocurre durante la guerra, siendo esta el medio y el fin por el cual un jefe conserva su liderazgo (Clastres, 2013:172)

Quiero volver a cómo se entendía la guerra y la violencia en el siglo XVI. Para eso veamos el *Tesoro de la lengua castellana o española* de Sebastián de Covarrubias³⁷. Si bien Eduardo Torres Arancivia, siguiendo a Reinhart Koselleck, indica que el concepto de violencia, como cualquier otro concepto, va cambiando a lo largo del tiempo (2016: 32); de todas formas quiero indagar en cómo se entendían la violencia y la guerra en el siglo XVI y cómo se relacionan con el planteamiento teórico que he venido desarrollando hasta aquí.

Pues bien, en Covarrubias *guerra* es definido como “el conflicto de dos exercitos contrarios enemigos que vno a otro se hazen guerra, y se matan [...] rompimiento de Reynos, o Principes, o comunidades, vnos contra otros” (1611: 445). *Violencia*, por otro lado, es definido por Covarrubias como “a la fuerça, que se haze a vno” (1611: 75). En el *Tesoro* queda claro que ‘guerra’ es sinónimo de conflicto, es un desencuentro entre partes cuyo desenlace es la muerte; mientras que violencia es algo que se hace por la fuerza, es decir, contra nuestra voluntad³⁸, lo cual también formaría parte de un ‘desencuentro’, como hemos visto. Clausewitz define la guerra también de esta manera, es decir, como “un acto de violencia para obligar al contrario a hacer nuestra voluntad” (2005: 17).

Un autor que esgrime el uso de la violencia y de la guerra como uno de los medios para alcanzar un fin en política, tanto del engrandecimiento de un país como de un gobernante, es precisamente Nicolás Maquiavelo en su obra *El Príncipe* (Strauss y Cropsey, 2012: 286-287). También Hannah Arendt en su obra *Sobre la violencia* menciona que la violencia es instrumental y que está al servicio del poder (1970: 43)³⁹. Lo anterior complejiza

³⁷ Diccionario de principios del siglo XVII el cuál es una fuente pertinente para saber cómo entendían los castellanos y el mundo occidental europeo, ciertos conceptos y categorías durante el periodo colonial temprano.

³⁸ Una de las acepciones de ‘fuerza’ en Covarrubias es precisamente “la violencia que se haze a nuestra voluntad” (1611: 418).

³⁹ Clausewitz mencionaba que la guerra era un acto político y un instrumento de la política (2005: 30-31, 668). Una de las grandes discusiones en filosofía política es si existe la ‘violencia política’ o si con la violencia se pone fin a la política. Esta discusión, que yo solo he rasguñado, no la voy a abordar por razones de espacio y para no dejar de lado la noción de violencia y guerra en los Andes, punto central del capítulo.

nuestra discusión sobre la violencia y la guerra porque tanto Maquiavelo como Arendt apuntan en la dirección contraria de lo que se planteó en un principio: sobre la guerra como el fracaso o el fin de la política. Sin embargo, ambas nociones (desencuentro – instrumento) pueden coexistir, como en el proceso de conquista española, en donde la violencia de los castellanos fue utilizada como parte de una estrategia o táctica política más. Un ejemplo de esto es el ‘Encuentro de Cajamarca’, en donde los españoles ya tenían decidido atacar a los inkas para capturar a Atahualpa, sacando ventaja de su armamento y de un ataque rápido y por sorpresa, sin provocación previa (Hemming, 2005 [1970]: 34)⁴⁰.

Soy consciente que el rastreo que he hecho de los conceptos de violencia y guerra en Occidente ha sido amplio, tanto en aproximaciones sobre la violencia y la guerra como en rangos temporales. Sin ir más lejos, autores como Adorno y Horkheimer, además de Hannah Arendt, plantearon que el siglo XX ha sido la época más violenta que ha vivido la humanidad debido a los totalitarismos (Torres Arancivia, 2016: 96, 104), de modo que es complejo comparar esta violencia con la ejercida durante el siglo XVI en el proceso de colonización europea en América. Ahora veamos cómo se entendería la violencia y la guerra en los Andes durante el Tawantinsuyu y la invasión española, lo cuál es el aspecto central de este capítulo.

Violencia y Guerra en los Andes

Teniendo en cuenta estas perspectivas sobre la violencia y la guerra desde un punto de vista occidental, ¿cómo opera la violencia en las sociedades andinas? Varios autores han discurrido sobre este tema.

El problema de la violencia en los Andes, sobre todo en el Perú, no es un tema menor. Eduardo Torres Arancivia en el ya citado libro *La violencia en los Andes. Historia de un concepto, siglos XVI-XVII*⁴¹, en el Prefacio el autor realiza una confesión muy potente: desde

⁴⁰ Aunque este acontecimiento lo voy a abordar en el capítulo 5, lo menciono aquí para ilustrar mi punto sobre la ambivalencia del concepto de violencia como el fin de la política y como una herramienta política a la vez.

⁴¹ A pesar de que esta obra se enfoca en la violencia como parte de un sistema de dominación en que un grupo (españoles) se impone violentamente a otro (indígenas) (2016: 80), apartándose de mi propia manera de

muy niño se percató que vivía en un país extremadamente violento (Torres Arancivia, 2016: 29), en el contexto de la Guerra Popular de Sendero Luminoso contra el Estado Peruano entre los años 1980 - 1992, la cual tuvo un costo humano muy alto (del Pozo, 2009: 235). Por lo mismo, y a pesar de ser un ejemplo contemporáneo, considero pertinente hacer un breve hincapié en las tablas de Sarhua (específicamente del pueblo de San Juan de Sarhua, en Ayacucho). Estas tablas pintadas que formaban parte de las casas son una costumbre muy arraigada en la zona, las cuales comparten una visión ‘autoetnográfica’, es decir, ilustran costumbres y prácticas, además de centrarse en el conflicto (Lemlij y Millones, 2004: 34-35). La representación de la violencia en estas tablas ilustra precisamente la catástrofe de la irrupción de Sendero Luminoso (Lemlij y Millones, 2004: 46), en donde se puede observar en una tabla titulada ‘Maldecidos’ pintada por Primitivo Evanán Poma, pintor ayacuchano; en cómo un grupo armado de *sinchis* (policía no militar) golpea y reprime a campesinos (Fig. 15). Para cerrar el tema, la violencia en el Perú en la época de Sendero Luminoso fue particularmente cruda para los campesinos de la sierra, sobre todo en Ayacucho, quienes estaban en el fuego cruzado entre los senderistas con el ejército peruano (del Pozo, 2009: 235). Como vemos, las tablas de Sarhua forman parte de una expresión frente a la violencia y de una intención de enunciar una realidad sufrida en un soporte tradicional y a la vez resignificado al incorporar temáticas nuevas como el terrorismo senderista y la represión del ejército (Lemlij y Millones, 2004: 18).

La guerra se encuentra muy presente en las crónicas y relatos de la conquista e invasión española. A pesar de que esto lo veré en el capítulo siguiente, solo quiero agregar aquí que la guerra juega un papel fundamental en todos los relatos de la conquista de los Inkas, con ambas partes (inkas y españoles) luchando entre sí con heroísmo, aunque esta visión de la guerra se encuentra al servicio de la mentalidad occidental y su supuesta superioridad demostrada en conflictos bélicos (Lamana, 2016: 159). Gonzalo Lamana menciona también que, bajo este prisma, vemos que tanto inkas como españoles compartirían

comprender de violencia, de igual manera lo cito profusamente en este capítulo por el erudito aparato conceptual hecho por su autor.

una misma visión (occidental) de la guerra (2016: 142)⁴². De todas maneras, la invasión castellana de los Andes fue un evento traumático y violento (Wachtel, 1976: 54), aunque no comparto la visión derrotista de Wachtel, ya que más que una pérdida de las tradiciones, en los Andes se siguieron utilizando sistemas de registro y comunicación propios resignificados y circulando en un contexto colonial (Martínez C., 2020b: 86).

Volvamos a la época del Tawantinsuyu. La guerra en los Andes como ‘guerra ritual’ ha sido trabajada por Franklin Pease, tanto para las guerras de conquista incaica (las cuales obedecen a un desplazamiento específico según el autor) como la guerra entre Huáscar y Atahualpa, siendo esta última una ‘guerra ritual’ porque es la representación de una lucha cósmica entre la dualidad Hanan – Hurin y en la cual la parcialidad de Hanan debía salir victoriosa (1991: 116-117). Peter Kaulicke, al estudiar la fiesta llamada *Purucaya* hecha después de la muerte de un Inka, además de danzas y sacrificios humanos y de camélidos, se realiza una batalla ritual entre Hanan Cuzco y Hurin Cuzco, siempre con la victoria de la primera parcialidad (2012: 139-140). Thérèse Bouysse-Cassagne y Olivia Harris mencionan que los *tinku* son peleas rituales entre dos bandos opuestos, de modo que más que un combate guerrero, es un rito que une (1987: 30)⁴³.

No obstante, este concepto de ‘guerra ritual’ debe ser matizado. Tristan Platt plantea que la oposición entre *tinku* (que vendría a ser una competencia, la dimensión ‘ritual’ de la guerra) y *ch’axwa* (la cual sería la dimensión ‘real’ de la guerra o la ‘guerra cruel’) no debe exagerarse, ya que ambas expresiones de la guerra son vías para canalizar la violencia dentro del grupo social aymara, tanto por conflictos entre parcialidades como por disputas entre facciones de una misma mitad, y ambas tienen un componente ritual (Platt, 1987: 84). Además, mientras el *tinku* se da entre parcialidades complementarias, la *ch’axwa* es la búsqueda de la eliminación de un adversario (Izko, 1992: 49). La *ch’axwa*, de esta manera,

⁴² Si bien la visión de Lamana sobre la guerra es más discursiva que conceptual, en el sentido que no define la guerra como concepto, sino que lo aborda como una práctica cultural discursiva de los españoles para construir una narrativa de ellos y de su dominio, de todas formas es un trabajo relevante a la hora de indagar en el conflicto en los Andes durante la conquista y posterior colonización española. Véase el capítulo 4 de la obra de Lamana: “La guerra de Manco Inca y lo normal colonial”.

⁴³ Si bien los estudios sobre los *tinku* son en sociedades andinas contemporáneas, de igual manera ilustran dinámicas de conflicto prehispánicas que tendrían un componente ‘ritual’.

es una dimensión más ‘política’ de la actividad bélica al ser conflictos por territorio de fronteras inter-étnicas, del mismo modo en que la guerra en las sociedades primitivas configura un ‘otro’ extraño (enemigo) frente a un ‘nosotros’ y en donde se combate por la conservación del grupo social (Clastres, 2009: 55). Xavier Izko rechaza la dimensión ritual de la *ch’axwa* señalada por Platt. Además, plantea que la lucha real (*chaxwa*) se superpone a la confrontación ritual (*tinku*) (1992, 10), En lo personal no estoy de acuerdo con esta distinción tajante de *ch’axwa* y *tinku*, aunque de todas formas pienso a la *ch’axwa* como un despliegue de violencia más ‘pragmático’ que el *tinku*, ya que funciona con lógicas distintas⁴⁴.

John Topic y Theresa Topic afirman que en el mundo andino no existe una distinción entre ‘guerra ritual’ y ‘guerra secular’, como si la guerra tuviese una dimensión real (violenta) y otra simbólica (una puesta en escena); sino que la guerra prehispánica es un sincretismo de ambas dimensiones, y debe entenderse en su propio contexto (1997: 583). Personalmente creo que la guerra en los Andes es violenta y a la vez contiene muchos elementos rituales que la hacen desarrollarse bajo lógicas que escapan de lo ‘occidental’, es decir, de lo estrictamente militar⁴⁵.

Pues bien, al abordar el conflicto como una manifestación de la violencia bajo pautas rituales⁴⁶. Empero dejaré de lado la dimensión sagrada de la violencia manifestada, por ejemplo, en los sacrificios humanos (Torres Arancivia, 2016: 111) y en la figura del ‘sacrificador’, el cual se relaciona con el significante de la ‘cabeza decapitada’⁴⁷ (Díaz, 2013: 106) y que también puede ser un guerrero (Nielsen, 2007: 17). Aunque la violencia, tanto *ch’axwa* como *tinku*, posee una dimensión ritual; la decisión de no abordar la violencia en prácticas religiosas es sólo para acotar el marco de análisis y no extenderme demasiado en la presente investigación.

⁴⁴ Más adelante en el capítulo volveré a este punto del pragmatismo en la guerra.

⁴⁵ Este punto lo voy a desarrollar en el Capítulo 2.

⁴⁶ Entiendo lo ‘ritual’ como un tipo de representación en donde los actos presentan una formalidad y se encuentran cargados de significación en un contexto específico en el cual todos participan (mientras que en las teatralidades hay espectadores, en los rituales no los hay porque todos participan del rito), de modo que los rituales crean valores sociales o también estos mismos valores crean ritos (Stewart y Strathern, 2014).

⁴⁷ Se abordará este significante en el capítulo 4.

A nivel conceptual, la violencia en los Andes no se enmarca solo en el mero conflicto, aunque sea de carácter sacro y/o ritual, sino que existe una lectura en varios niveles y en distintos campos semánticos⁴⁸. Uno de ellos es el vínculo entre violencia y reproducción, en el ya mencionado significante de la ‘cabeza decapitada’ en donde la cabeza es una metáfora de semilla, de modo que la violencia es una violencia fecundadora y la muerte genera vida (Díaz, 2013: 153). Platt también aborda esta vinculación con el concepto *muxsa*, el cual a nivel semántico remite a paz y a la reconciliación no solo de la guerra sino también a una reconciliación amorosa (1987: 97).

La violencia también se encuentra aparejada con la actividad agrícola, muy ligada también a la sexualidad. En el significante de la ‘cabeza decapitada’, no solo la cabeza, sino que todo el cuerpo humano sería entendido como una planta, y los cabellos de la cabeza serían como las hojas o tallos de una planta. La reproducción humana, de este modo, también es entendida como reproducción agrícola (Díaz, 2013: 150). Otro ejemplo del vínculo entre guerra y actividad agrícola es el *hayllitha*, el cual es un canto de guerra que se entona en la victoria y a la vez es un canto agrícola en el tiempo de la siembra, y que en ambos casos conlleva una danza (Díaz, 2013: 155). Pues bien, es importante destacar que todos los campos semánticos con los cuales se vincula la violencia, agricultura y reproducción, están estrechamente relacionados entre sí⁴⁹.

Retomando la discusión planteada al principio, respecto a la guerra como ‘fracaso’ o ‘desencuentro’, es importante destacar que la violencia andina, sobre todo la manifestada en el *tinku*, es precisamente lo contrario: es unión de parcialidades de un mismo *ayllu* enfrentadas, es la búsqueda de la convergencia y del equilibrio (Platt, 1996: 68). Como se mencionó anteriormente, el *tinku* también es despliegue de violencia precisamente porque se desarrolla fuera del rito, en cosas cotidianas y en peleas esporádicas, tal como lo demuestra Tristan Platt (1996) al estudiar el *tinku* realizado en la fiesta del Santo Sacramento (Jueves de Corpus Christi) entre las parcialidades Alasaya y Majasaya del *ayllu* Macha en Charkas,

⁴⁸ Lo cual voy a ver en los siguientes capítulos.

⁴⁹ Esto será abordado en el capítulo 4, de modo que me excuso de extenderme aquí.

Bolivia. El *tinku*, de esta forma, es la explosión de una violencia contenida (Platt, 1996: 82). La *ch'axwa*, siguiendo al mismo Platt, es la búsqueda de la supremacía de un grupo sobre otro, en la cual no prima la complementariedad del *tinku* sino la contrariedad antagónica (Platt, 1987: 91).

La *ch'axwa* sería más similar a la guerra 'occidental', aunque esta última sea más pragmática, como dije anteriormente. ¿En qué sentido pragmática? Un caso de pragmatismo versus ritualidad en la guerra se puede encontrar en el 'encuentro de Cajamarca'⁵⁰, en donde los españoles, por el retraso de Atahualpa a la plaza de Cajamarca, comenzaron a preocuparse, incluso a desesperarse, porque pensaban que era una estrategia de Atahualpa para llegar en la noche y sorprender a la hueste de Pizarro (Hemming, 2005 [1970]: 36-37). Empero el retraso de Atahualpa era porque debía terminar sus labores rituales, y el desplazamiento ritual en andas reviste en sí una lentitud al moverse (Martínez, 2003: 192). A pesar de que Lamana menciona que la creencia de que la captura de Atahualpa fue solo una brillante estrategia militar es una ficción eurocéntrica (2016: 61), el despliegue violento ocurrido en Cajamarca puede ligarse a la noción de guerra como el desentendimiento y la incomprensión entre grupos, es decir, en las fallas en la comunicación que deviene en agresión (Arancivia, 2016: 89-90). Lo anterior fue precisamente por lo ocurrido con la incomprensión del *Requerimiento* visto en este capítulo, el cual fue leído por el padre Vicente de Valverde a Atahualpa (Hemming, 2005 [1970]: 39).

Es importante tener en cuenta que la visión sobre la violencia aparejada con lo negativo, como 'fracaso de la política' o como actividad ligada con el salvajismo no es exclusiva de Occidente. El discurso cuzco-céntrico, al referirse a sociedades menos centralizadas como la aymara durante el Período Intermedio Tardío o Desarrollo de Estados Regionales (1.000 – 1.450 d.C.), también tiene un componente despectivo reflejado en el

⁵⁰ Este acontecimiento reviste una especial importancia por la presencia de danzantes y músicos, porque los hispanos fueron testigos directos de este despliegue de la autoridad del *Inka* y por ser un acontecimiento en donde los españoles ejercieron una gran dosis de violencia. Por lo mismo, será estudiado en el Capítulo 5. Lo menciono en este capítulo por ser un acontecimiento en donde entran en juego varias nociones sobre la violencia que he venido desarrollando hasta ahora (desencuentro- estrategia, ritualidad – pragmatismo).

concepto de *awqa*⁵¹, guerrero que es enemigo y es salvaje (Platt, 1987: 67). Es de este modo que al retratar la guerra en las sociedades aymaras hay un doble filtro: un discurso hispano y otro cuzqueño (es decir, de un ‘otro’) sobre un mismo espacio en un período de tiempo determinado y obviamente, sobre un grupo humano específico. Este proceso es similar a la existencia de varias capas de discurso por parte de distintas sociedades (cuzqueña, aymara y española) sobre el grupo étnico lipes como ‘gente pobre’ en una ‘tierra de guerra’ (Martínez, 2011: 269, 293).

Empero hay que problematizar este discurso cuzqueño, el cual podría remontarse al conocido tópico de ‘pax incaica’ como un período de regulación del *Awqa Runa* (tiempo de guerra)⁵² (Murra, 2004: 59) el cual fue esgrimido por cronistas con una visión pacifista del Tawantinsuyu como el Inca Garcilaso de la Vega (Porrás, 1986: 398; Pease, 2010: 374). Sin embargo, la expansión incaica también tuvo un componente bélico al imponerse a otras etnias que no formaban parte de las normas de reciprocidad y redistribución (Torres Arancivia, 2016: 114). Señalo esto porque en la presente tesis, a pesar de haber referencias al mundo aymara y de otros grupos (antis, chancas), los elementos que forman parte de la guerra andina (tanto en un soporte escrito como iconográfico) son, en su mayoría, cuzqueños⁵³.

En relación con la guerra como alternativa al intercambio, Axel Nielsen (2007), al estudiar la guerra y el conflicto en el área circumpuneña, destaca que el peso del modelo de complementariedad ecológica y social de Murra ha hecho que sea poca estudiada la guerra como cambio social, de modo que la idea de violencia endémica sea cuestionada y soslayada, precisamente por existir ‘intercambio’. No obstante, la evidencia arqueológica de la existencia de conflictos (asentamientos defensivos, armas, rastros osteológicos e iconografía) es abundante, de modo que sí hubo conflicto, pero con un intenso intercambio (2007: 28). Idea a primera vista contradictoria, pero que no lo es si nos despojamos de la idea de la guerra solo como fracaso del intercambio o de la política.

⁵¹ Más adelante abordo el concepto de *awqa*.

⁵² Más adelante abordo el concepto de *Awqa Pacha Runa*.

⁵³ Como los accesorios para la guerra y vestimenta como *unkus*, *uxutas* y *uma chuku*. Esto lo veré en el capítulo 2.

Hasta aquí he intentado pesquisar una manera andina de entender la violencia y la guerra. En la última parte de este capítulo voy a ahondar en un vocablo específico que forma parte de la guerra en los Andes y que ya había sido mencionado: *awqa*.

Awqa Pacha Runa: la guerra andina

La voz *pacha*, tanto en quechua como en aymara, remite al tiempo o, mejor dicho, a un tiempo o época delimitada; pero también al espacio, es decir, a un lugar (Bouysse-Cassagne y Harris, 1987: 18-19). A pesar de haber múltiples *pachas* o niveles del universo (*Alax Pacha – Aka Pacha – Manqha Pacha*)⁵⁴, como también varias ‘edades’ anteriores a los *inkas*⁵⁵ (*Wari Viracocha Runa – Wari Runa - Purum Runa – Awqa Runa*)⁵⁶, me quiero centrar en el *Awqa Pacha Runa*⁵⁷.

Para los andinos, la guerra y la violencia estaban constreñidas a un tiempo y espacio muy específico, el *Awqa Pacha Runa* o *Awqa Runa*, la cual fue una etapa previa al Tawantinsuyu que destaca por las constantes guerras y conflictos (Torres Arancivia, 2016: 224), siendo esta una etapa muy violenta (Murra, 2004: 59). Sin embargo, no hay que perder de vista que, a diferencia de la noción occidental del tiempo en el que el pasado queda atrás y desaparece, en los Andes el ‘tiempo pasado’ (como el *Awqa Runa*) es un espacio-tiempo al que se puede volver y que coexiste con el ‘presente’ (Martínez C., 2019: 50).

En el *Vocabulario de la Lengua General de todo el Perú llamada Lengua Qquichua* de Diego González Holguín, que data de 1608, *Aucca aucca pacha* se define como “tiempo de guerras”. En el *Vocabulario de la lengua Aymara* de Ludovico Bertonio (1612), *Awqa Pacha* o *Pachakuti* es “Tiempo de guerra”, aunque Bertonio agrega “también ahora lo toman

⁵⁴ Comprendidos y traducidos por los españoles como Cielo – Tierra – Infierno, respectivamente (Bouysse-Cassagne y Harris, 1987: 35). A pesar de ser conceptos aymaras, la misma división del mundo se encuentra en el quechua (*Hanan Pacha – Kay Pacha – Hurin Pacha*) (Pease, 2007: 134), lo cual da cuenta de una visión compartida del mundo en los Andes a pesar de no haber un único discurso andino (Martínez C., 2011: 200).

⁵⁵ Martínez, 2011: 193. En el mundo aymara también hay varias edades o *pachas*, lo cual da cuenta de una visión de mundo compartida en los Andes. Véase pie de página anterior.

⁵⁶ Guamán Poma, 2005 [1615].

⁵⁷ A pesar de que la tercera edad *Purum Runa* también es una etapa de intenso conflicto (Manríquez, 2002: 340), me voy a enfocar en la cuarta edad *Awqa Pacha Runa*.

para significar el juicio final”⁵⁸. A pesar de la evidencia histórica de una etapa de intenso conflicto, el concepto de *Awqa Pacha* es más amplio que las definiciones mencionadas de ‘espacio-tiempo’ y de ‘edad’, las cuales remiten a categorías de pensamiento occidentales (Martínez C., 2011: 191); sino que también incluyen las relaciones entre dos elementos, incluso, entre dos grupos humanos (Bouysse-Cassagne y Harris, 1987: 28). A su vez, *pacha* no solo es tiempo y espacio, sino que es un tiempo con un espacio propio, como el espacio selvático o Antisuyu (Martínez C., 2019: 50). Precisamente en las escenas de enfrentamiento en los *qeros* entre inkas contra otros grupos como los antis selváticos, a estos últimos se les identifica por los rostros pintados y el uso del arco y la flecha, elementos que dan cuenta de su confición de ‘indios belicosos *awqaruna*’ (Martínez C., *et. al.* 2016: 16) (Fig. 10)⁵⁹.

En la *Nueva Corónica y Buen Gobierno* de Felipe Guamán Poma de Ayala (1615) hay una ilustración del *Awqa Runa* (Fig. 16). En dicho dibujo el título es ‘El quarto edad de indios Avca Runa’, mientras que más abajo se menciona en específico ‘auca pacha runa’. Hay dos grupos que están peleando entre sí con distintas armas. A la vez el grupo de la izquierda está en una construcción defensiva que el autor identifica en su dibujo como ‘pucara’. Es importante señalar que, en las ilustraciones de Guamán Poma, ciertos elementos visuales son reforzados con la palabra escrita para que sean comprensible para el Rey, persona a la cual va dirigida esta crónica junto con sus ilustraciones, ya que al ser el destinatario de esta obra una persona de otra cultura, la imagen no se basta por sí misma para ser comprendida (Michaud, 2015: 13). En síntesis, el dibujo de Guamán Poma del *Awqa Runa* es coherente con las descripciones de dicha ‘edad’ como un tiempo de guerra, conflicto, desolación y barbarie, tópicos presentes en algunas crónicas⁶⁰ (Torres Arancivia, 2016: 224).

Veamos como en los diccionarios quechuas de los siglos XVI y XVII, *auca* o *awqa* y sus variantes son definidas. En la *Gramática o Arte de la lengva general del Perv, llamada*

⁵⁸ La noción de *pachakuti* como ‘vuelta de mundo’ (Bouysse-Cassagne y Harris, 1987: 32) la abordaré en el capítulo 5.

⁵⁹ El análisis de las escenas de enfrentamiento en *qeros* se verá en los siguientes capítulos.

⁶⁰ En el capítulo 2 volveré al *Awqa Runa* y referencias en crónicas hispanas, de modo que me excuso de abordarlo aquí.

Quichua de Fray Domingo de Santo Tomás (1560)⁶¹, las palabras con la raíz *awqa* son las siguientes:

Auca: adversario – rebelde – tirano – traydor - contrario

Aucanacuy: batalla - guerra

Aucanacuni: batallar – guerrear – rebelarse amotinarse

Contrariar: *aucani*

Enemigo: *aucay*

Exército: *aucacuna*

En el *Vocabulario* de González Holguín (1608)⁶², las variaciones de *Awqa* se presentan a continuación:

Aucca: enemigo traydor contrario.

Auccak: el soldado.

Auccanacuy: guerra.

Aucanacuypi atillcha maciy: Mi enemigo.

Aucapachas: Dizque ay guerra, o enemigos.

Aucak pusarik: Capitanes.

Auccay quincha: El fuerte, o empalizada en la guerra.

Contrario en contienda de guerra, o riña: *Auccamaci*, contrarios, *aucca pura*.

Guerrear: *Auccanacuni*.

En el *Arte de la lengva quichua* de Diego De Torres Rubio, *auca* es “enemigo”, mientras que *aucani* es “batallar” (1619: 144). “Guerra”, a su vez, aparece como *aucanacuy*, mientras que “guerrear” es *aucanacuni* (1619: 120)

⁶¹ Definiciones en fojas 129v, 135, 140, 149v, 152, 165v, 170, 175, 197v, 208v, 212.

⁶² Definiciones en páginas 55, 123, 292, 336.

En el aymara vemos que la palabra para ‘guerra’ también es *auca*. En el *Vocabulario* de Bertonio (1612)⁶³, la raíz *auca* aparece en las siguientes acepciones:

Aucasitha: pelear o reñir.

Aucasña: arma para pelear – batalla – guerra – guerrear - pelea

Aucasivi: lugar de la pelea, campo.

Enemigo particular y publico q haze guerra: *auca*.

Guerrero soldado: *aucasiri*.

¿Qué podemos concluir después de revisar estos diccionarios? Primero, que la voz *awqa* está relacionada con la guerra y con pelear, lo cual incluye tanto a personas (soldados, capitanes, ejército) como armas, construcciones (fuertes y empalizadas) y lugares (campo). Incluso hay un tiempo de guerra, el cual ya vimos como *Awqa Pacha*. Además, *awqa* tiene relación con un contrario, un enemigo o adversario al cual se combate. En Bertonio, en la voz ‘guerrear’ está la palabra *tinku*, visto anteriormente en este capítulo y que también remite a un enfrentamiento. En Santo Tomás, la voz *awqa* también está relacionada con la violencia y la fuerza (tirano, rebelde, amotinarse). *Awqa* también hace relación a elementos contrarios que se contraponen y se rechazan, como por ejemplo el día y la noche o agua y fuego (Bouysse-Cassagne y Harris, 1987: 29).

Pues bien, la lógica occidental de la guerra como ‘desencuentro’ también se observa aquí, sobre todo en la noción de *awqa* como ‘traidor’ o ‘rebelde’; sin embargo, hay que tener muy presente que estos lexicones fueron producidos en un contexto colonial y dirigidos a un público castellano, de modo que al ‘traducir’ hay también una intervención de categorías andinas, tanto en el aymara como en el quechua (Pillsbury, 2016: 412). De hecho, los españoles recogieron la voz *awqa* precisamente para referirse a los ‘indios alzados’, es decir, a grupos indígenas rebeldes que no se sometían al dominio español, quienes pasaron a ser ‘purumauca’ o ‘promaucaes’; término usado por conquistadores, encomenderos y cronistas

⁶³ Definiciones en páginas 37, 87, 255, 357.

para denominar a los indígenas de Chile central, incluso nombrando a este territorio como ‘Provincia de los Promaucaes’ (Manríquez, 2002: 344-346).

Una visión un poco distinta a lo trazado en estas páginas, aunque no por ello menos relevante para mi pesquisa sobre la violencia y la guerra como conceptos, se encuentra en Eduardo Torres Arancivia. Para este autor, la violencia es comprendida no como acciones cotidianas ni de una vida en sociedad, sino como la dinámica de un grupo humano (españoles) que gobierna y ejerce fuerza sobre otros (indios), delineándose de esta manera la violencia aparejada a un contrario que es ‘inferior’ y, de esta manera, un enemigo (2016: 80). Estas nociones de ‘contrario’ y ‘enemigo’ ya se han visto en las traducciones de la voz *awqa*. También se encuentra esta noción de violencia de un grupo que se impone violentamente a otro en la *Instrucción al Licenciado Lope García de Castro* de Titu Cusi Yupanqui y cuya data es de 1572. Aunque en los siguientes capítulos trabajo con esta crónica, me pareció pertinente mencionarla aquí por el estudio preliminar que realiza Liliana Regalado de Hurtado, quien señala que parte del contenido de la *Instrucción* hace referencia a la imposibilidad de una buena comunicación entre españoles e inkas ya que, si bien Manco Inka actuó bajo los parámetros de la reciprocidad andina y fue amable con los extranjeros, los castellanos han actuado de manera violenta y prepotente contra ellos desde el inicio mismo de la invasión española (Regalado, 1992: XL).

Uno de los aspectos que voy a trabajar en esta tesis es precisamente la figura del guerrero o *awqa* y cómo es representado en distintos soportes, tanto escritos como visuales (*qeros* y arte rupestre) y performáticos (música y baile). La base mítica del arquetipo de *awqa* (guerrero) lo encontramos en el mito de origen de los Inkas con los hermanos Ayar, en donde el tópico de la transformación de seres humanos en piedras o rocas que se convierten en guerreros se encuentra muy extendido en el mundo andino. Por ejemplo, en la guerra entre inkas y chankas, los *purum awqas* o soldados de piedra, cobraron vida para combatir y defender al Cuzco (Flores Ochoa, *et. als.*, 1998: 172). Además, este elemento mítico del ejército de piedras (*purum awqa*) fue usado por los inkas en campañas posteriores para infundir el temor contra sus enemigos (Rostworowski, 1983: 131). La voz *purum* se asocia a lo ‘bárbaro’ y ‘salvaje’, tanto a personas como a lugares; y aunque la Edad *Purum Runa* no

es precisamente una época ‘civilizada’ como la edad de los Inkas, tampoco es de personas ‘salvajes’ o que carezcan de una organización social o política (Manríquez, 2002: 338-341).

Pues bien, en el mito de los *purum awqa* podemos encontrar un antecedente de los ejércitos incaicos del Tawantinsuyu, en donde el aumento de los territorios sometidos y las constantes rebeliones contribuyeron a la evolución del ejército incaico desde la prestación de servicios traducidos en la *mit'a* militar al desarrollo de la actividad netamente bélica como ‘soldados del Inka’ por parte de algunos grupos étnicos como los charka en el altiplano boliviano (Murra, 2004: 64)⁶⁴.

María Rostworowski estudia este mito y la figura de Ayar Auca como arquetipo de guerrero, el cual se convierte precisamente en piedra (1983: 128). No obstante Rostworowski, al situar a los cuatro hermanos Ayar y sus respectivas parejas en un sistema de cuatripartición, ubica a Ayar Auca en la parcialidad Hanan de modo que atribuye el rol guerrero a los inkas Hanan, mientras que los inkas Hurin tendrían un rol sacerdotal ligado con la agricultura (Rostworowski, 1983: 129). No estoy de acuerdo con esta afirmación, ya que en el mundo andino el guerrero se encuentra mucho más ligado a la figura del agricultor y a la del pastor que a la del ‘cazador’, aspecto ya señalado por Nielsen, quien también señala que el período de *Awqa Runa* comenzó con una sequía, la cual afectó más a las economías agro-pastoriles de la puna salada (2007: 21)⁶⁵.

En un sistema de cuatripartición planteado por María Rostworowski, lo ‘femenino’ y lo ‘masculino’ también ocuparían posiciones determinadas, asignándose a la mitad de Hanan lo masculino y a la mitad de Hurin lo femenino. De esta forma, Mama Huaco, que es la pareja de Ayar Auca y que forma parte de la parcialidad Hanan, sería el arquetipo de mujer guerrera y ‘varonil’ (Rostworowski, 1983: 130-131). Varios cronistas como Betanzos, Sarmiento de Gambia y Martín de Murúa mencionan las cualidades guerreras de Mama Huaco al establecerse en el Cuzco, como por ejemplo el combatir a los Guallas, asesinando a muchos

⁶⁴ Tópico del ‘soldado profesional’ será desarrollado en el capítulo 2.

⁶⁵ Esta podría ser una explicación de la ligazón entre la figura del guerrero y del pastor-agricultor, lo cual será abordado en el capítulo 4.

de ellos y actuando con violencia, como por ejemplo al destripar a un enemigo y soplar sus pulmones hasta reventarlos, posiblemente como parte de un ritual conocido como *kallpa rikuy* (Artzi, 2022: 57).

Pues bien, el homologar la guerra andina a lo masculino me parece insuficiente, ya que las mujeres también combaten en los *tinkus* (Platt, 1987: 97). De hecho, existen antecedentes de mujeres guerreras en textiles de la cultura Wari (Artzi, 2022: 67), y en el Tawantinsuyu se encuentra la *ñusta* Chañan Curi Coca, quien combate en la defensa del Cuzco durante la guerra contra los chankas y que representa al arquetipo de ‘mujer guerrera’, como Mama Huaco (Artzi, 2022: 60-65).

Es muy sugerente que en las crónicas a las mujeres no se les atribuya un rol guerrero que sí tienen presente tanto en una pintura colonial en la que se muestra a Chañan Curi Coca con una cabeza decapitada en una de sus manos (Fig. 17) como en *qeros* coloniales (Martínez C., 2012b: 201-202). En la pintura mencionada, es muy sugerente que el personaje principal sea una mujer, a pesar de que en este episodio de la guerra chanka, el Cuzco estaba bajo la defensa del Inka Pachakuti, pero en la pintura se pone en primer plano a esta *ñusta* (Ramos, 2001: 172). Pues bien, Chañan Curi Coca en esta pintura en la cual es la protagonista, está investida de muchos atributos simbólicos, como por ejemplo el pisar a un enemigo en el suelo como marca de victoria y estar bajo un arcoíris, lo cual es un símbolo de status, además que el cuadro no es solo de una persona individual, sino que del arquetipo mencionado de ‘mujer guerrera’ encarnado en Chañan Curi Coca y en Mama Huaco (Ramos, 2001: 170, 183)

Si bien hay referencias al tema de género en cronistas como Pedro Cieza de León o Agustín de Zárate en las guerras de los inkas contra otros grupos como los Liribamba en Ecuador, los Cullacas en el sur del Perú o en la región del Collao, en las cuales las mujeres defienden su territorio (Artzi, 2022: 55-56); el lenguaje presente en los cronistas contiene un sesgo androcéntrico al referirse a las mujeres guerreras como ‘varoniles’, atribuyendo cualidades guerreras como exclusivas a los hombres. De hecho, a la misma Chañan Curi Coca los cronistas se refieren a ella como una ‘mujer varonil’ (Ramos, 2001: 172).

La presencia de mujeres que combaten también se encuentra documentada en otro sistema de registro el cual es el *kipu*. A pesar de que no voy a trabajar con este sistema andino de registro de información en base a cuerdas y nudos, el cual no solo registra información contable sino también de acontecimientos y memorias (Brokaw, 2013: 122), de todas maneras, quise hacer una referencia precisamente por el dato de mujeres que participan en batallas.

El señorío wanka estaba ubicado en el valle donde se encuentra la ciudad de Xauxa, los cuales se aliaron tempranamente con los españoles (Martínez C., 2020a: 58, 77). Pues bien, en el documento titulado *Memoria de los indios que yo don Jerónimo Guacrapaucar di al marquez don Francisco Pizarro desde que salió de Cajamarca*, fechado en 1558 y presentado a la Audiencia de Lima, hay una transcripción de *kipus* wankas y en el cual se mencionan objetos y mano que obra que los wankas dieron a los españoles (Pärssinen y Kiviharju, 2004: 38). Dentro del listado contenido en la *Memoria*, además de objetos, destaca lo siguiente:

“[...] Mas le dimos a [Hernando de] Soto capitán por mandado del marquez [Francisco Pizarro] 37 indios 45 indi {o} <<a>>s
y todos estos indios i indias murieron en
{en} la batalla que dieron al inga Yucra Gualpa.

Quando bino el marquez a Xauxa de
Bonbón truxo de pérdida indios
927 y de indias truxo 114 indias.”

(Pärssinen y Kiviharju, 2004: 39-40. Cursiva es mía)

En este listado, que es la transcripción de un *kipu*, más allá de la decodificación del mismo usando un código binario en que dentro de la categoría ‘gente’⁶⁶ están las opciones ‘hombre’ y ‘mujer’ (Pärssinen y Kiviharju, 2004: 42); destaco que al momento de referirse a

⁶⁶ Más adelante hablo del término *runa*.

soldados que pelearon en el bando de los españoles contra ejércitos incaicos comandados por Inka Yucra Huallpa⁶⁷, se mencionen a hombres y a mujeres. Esto porque en las crónicas castellanas solo se mencionan a varones, sobre todo en narraciones bélicas. Sin embargo, las mujeres también participan en batallas porque forman parte de las pérdidas humanas. Lo interesante de esta transcripción es que esta categoría de hombres y mujeres que combaten se encuentra en un sistema de registro que es autónomo porque opera con un lenguaje y categorías conceptuales propias, independiente de la escritura europea (a pesar de seguir funcionando en un contexto colonial y con una lógica propia de ordenación y sistematización de información: además de responder a los intereses de distintos grupos étnicos (Curatola y de la Puente, 2013: 196-197; Martínez C., 2020a: 59).

En síntesis, la figura del guerrero no se centraría solamente en los hombres ni asociado a ‘lo viril’. Por un vicio del idioma español, he hablado de ‘guerrero’ en masculino cuando habría que pensar esta categoría sin distinción de sexo/género. Si bien la palabra *awqa* es ‘guerrero’, a nivel semántico la relación simétrica entre hombres y mujeres, al menos en el quechua, podemos verla en el vocablo *runa*.

En la *Gramática o Arte* de Fray Domingo de Santo Tomás (1560), *runa* es definido como ‘persona hombre o muger’, mientras que *runacuna* es ‘gente’ (1560: 108, 171). Es sabido cómo empieza el *Manuscrito de Huarochirí*: “runa yndio ñiscap” (2012 [¿1598?]: 18), frase que José María Arguedas traduce como “si los indios” (2012: 18), mientras que en Gerald Taylor es “los hombres llamados indios” (2008: 25)⁶⁸. A pesar de que en Taylor *runa* es ‘hombre(s)’, lo que interesa es la homologación de *runa* como indio, sin un componente de género *a priori* ya que es ‘gente’ (*runa*) que es llamada ‘indios’ (Martínez C., 2011: 236). Precisamente en un diccionario quechua moderno⁶⁹, *runa* es traducido como “Gente, hombre,

⁶⁷ Inka Yucra Huallpa fue uno de los ‘generales’ de Atahualpa, junto con Kiskis y Chalquchimaq. Yucra Huallpa luchó contra los españoles en Xauxa, cuando marchaban hacia el Cuzco después de los sucesos de Cajamarca (Hemming, 2005 [1970]: 106-107).

⁶⁸ Si bien muchos estudiosos prefieren trabajar con la edición de Taylor, por ser considerada más fina en términos de traducción (Martínez C., 2011: 236), para esta tesis voy a utilizar la versión de Arguedas porque incluye el Tratado escrito por el padre Francisco de Ávila, el cual trabajo en el capítulo 5, además de no necesitar un aparato lingüístico erudito para la presente investigación. Soy responsable de esta decisión.

⁶⁹ Diccionario Quechua-Español- Quechua (2005).

persona humana”, mientras que varón es *qhari runa* y mujer es *warmi runa*. En síntesis, *runa* no es necesariamente sinónimo de ‘hombre’, ni tampoco es hombre o mujer, sino que es hombre y mujer.

En los léxicos la distinción tajante entre ‘hombre’ y ‘mujer’ se difumina. En el *Vocabulario* de González Holguín (1608), *Ccari hina huarmi* es “Muger varonil como hombre” (2007 [1608]: 137). En el *Vocabulario* de Bertonio, *wakhu chachanqu* es “Mujer varonil la que no hace caso del frío, ni del trabajo y es libre en hablar; sin género de encogimiento”, mientras que *warqhanqha, chachanqu qhacha* se traduce como “Mujer atrevida, libre, que más parece hombre en su hablar o proceder que mujer encogida y que acomete ella al hombre” (1612: 142, 151). Si bien en ambos diccionarios se ve un sesgo androcéntrico al asimilar a mujeres conductas ‘propias de hombres’, como ser atrevido, ser libre para hablar y no quejarse; es importante tener en cuenta que estos lexicones no solo traducen palabras sino también categorías occidentales, al tratarse de textos producidos en un contexto colonial (Pillsbury, 2016: 412). Lo relevante de los conceptos vistos es que las mujeres también combaten y se destacan, cualidades que nuestros autores asumen a los ‘hombres’. Con los cronistas como Cieza y Zárate también ocurre lo mismo: atribuyen a mujeres actitudes y conductas ‘propias de hombres’, sobre todo en la guerra, de modo que se refieren a ‘mujeres varoniles’ (Artzi, 2022: 55-56).

Por lo expuesto en los párrafos anteriores, sostengo que *awqa* no es guerrero o guerrera, sino que es ambos. Si bien seguiré hablando de ‘guerrero’ en el resto del presente trabajo, téngase en cuenta que lo hago en un sentido genérico para no hacer más extensa y fatigosa la lectura de esta investigación⁷⁰.

Continuando con la idea del guerrero como *awqa*, en Guamán Poma de Ayala el guerrero es un *awqa camayoc* (Nielsen, 2007: 14). En el *Vocabulario* de González Holguín, *Aucanacuy camayoc* se traduce como “soldado viejo experto” (2007 [1608]: 55). Es muy

⁷⁰ De hecho, el título de esta tesis es ‘Guerreros de los Andes’. Soy consciente de los alcances de no usar ‘lenguaje inclusivo’ en este trabajo.

revelador que *awqa camayoc* solo se encuentre en la palabra que define a un soldado con experiencia, ya que “soldado bisoño” es *Huamak auccak* (2007 [1608]: 55), acepción que, si bien tiene la raíz *awqa*, no está la voz *camayoc*, que le daría el sentido de un ‘oficio’. En la ilustración de Guamán Poma de un *awqa camayoc* (Fig. 18), se muestra que este soldado porta elementos propios de la guerra como un *uma chucu* y un hacha⁷¹, además de sostener una cabeza decapitada⁷²

La raíz de *camayoc*, *camaquen*, sabemos que indica la fuerza vital o primordial que anima la creación, mientras que *camac* para algunos cronistas como Cieza de León quiere decir ‘hacedor’ (Rostworowski, 1983: 12). En la *Grámatica o Arte* de Santo Tomás, *camac* es “criador” (1560: 50). Los españoles tradujeron *camayoc*⁷³ como ‘artesano’, nombrando *camayoc* o *camayo* a cualquier oficio de diversa índole: “al que tiene habito o exercicio continuo de algún acto” (Santo Tomás, 1560: 34). Así, están el oficio del *chacracamayoc* (labrador), *quellcaycamayoc* (escribano y pintor) o *quipucamayoc* (contador por nudos)⁷⁴. También *querocamayoc*, persona que fabrica *qeros* y que fue traducido por los castellanos como ‘carpintero’ (Martínez C., 2019: 37).

Sin embargo, el sentido original de *camayoc* es mucho más específico. *Camayoc* se refiere a la persona que posee el *camac* y que tiene la capacidad de hacer alguna cosa (Taylor, 2000: 8). Por ende, hablar de *awqa camayoc* es más que un especialista en la guerra o un ‘soldado profesional’⁷⁵, sino que sería la constancia de que la guerra andina no destruye, sino que insufla vida, al igual que la fertilidad agrícola y sexual ligada al *tinku* (Platt, 1987: 91)⁷⁶.

⁷¹ Descritos en el capítulo 2.

⁷² El significante de la cabeza decapitada como práctica bélica vinculada con la agricultura se verá en el capítulo 4.

⁷³ En González Holguín, *camayoc* es “oficial, o mayordomo, el que tiene a su cargo haciendas, o alguna chacara”, y también es “artífice” (2007 [1608]: 61, 268), mientras que en Torres Rubio, *camayoc* también se traduce como “oficial” (1619: 145).

⁷⁴ Todas las acepciones en el *Arte de la lengva general del Perv, llamada Quichua* de Fray Domingo de Santo Tomás (1560).

⁷⁵ Sobre esta categoría de ‘soldado profesional’ véase el capítulo 2 del presente trabajo.

⁷⁶ La relación discursiva entre guerra con agricultura en sistemas de registro y comunicación andinos lo abordaré en el capítulo 4.

El guerrero, a su vez, también es músico⁷⁷. En el *tinku* de Macha estudiado por Platt (1996), da cuenta de las *jula julas*, las zamponas de los guerreros que combaten en los *tinkus* (1996: 47). En otro trabajo, Platt afirma que los guerreros de un *tinku* en descanso tocan instrumentos musicales en un contexto de cortejo amoroso ya que el *tinku*, como se mencionó anteriormente, también está vinculado con la sexualidad y la reconciliación. (1987: 91).

En síntesis, las ramificaciones de la violencia y el conflicto entendidos en los Andes nos pueden llevar por cauces diferentes, no obstante, es necesario tomar en cuenta estas directrices de la guerra y de la violencia porque se encuentran plasmadas en sistemas de registro y comunicación andinos como *qeros*, arte rupestre y expresiones músico-coreográficas, para poder hacer una mejor ‘lectura’ de los mismos, o mejor dicho, *decodificación* ya que los sistemas de registro y comunicación andinos son multisensoriales, performativos, semióticamente complejos y autónomos respecto de la oralidad y la escritura⁷⁸ (Molinié, 1997: 694; Martínez y Martínez, 2022: 24).

Violencia y Guerra andina: mi propuesta conceptual

Hasta aquí, he indagado en distintas nociones sobre la violencia y la guerra, tanto desde distintas disciplinas como la filosofía y la antropología como de distintas épocas (siglo XVI al presente); también desde un punto de vista occidental y andino. En los autores estudiados hay percepciones sobre la violencia y la guerra que, en algunos casos concuerdan, y en otros casos son disímiles. Para finalizar este capítulo, quiero hacer un recuento para elaborar, modestamente, mi propia concepción de violencia y de guerra. Por lo mismo, esta última parte es mas propia de un ensayo reflexivo que una monografía propia de una investigación.

⁷⁷ Uso el vocablo ‘músico’ de forma arbitraria ya que en los Andes música y danza se encuentran íntimamente relacionados, y la música no solo se escucha, sino que se percibe mediante los sentidos (multisensoriales), de modo que también sería poco preciso hablar solo de ‘bailarines’ (Martínez, 2014: 90, 96). La relación discursiva entre el guerrero y el músico se verá en el capítulo 5.

⁷⁸ Ya mencionado en la Introducción.

En primer lugar, considero que la guerra es desencuentro y que la violencia forma parte de nuestra naturaleza humana. Aunque no me considero esencialista, la paz no es algo inherente a nosotros los humanos, de modo que la resolución pacífica de conflictos es algo instaurado.

Permítaseme hablar desde mi punto de vista como educador y profesor en contextos escolares para ilustrar el punto anterior⁷⁹. Una de las labores fundamentales de las escuelas es enseñar que los conflictos deben resolverse de manera pacífica a través del diálogo, para llegar a acuerdos. Por lo mismo, el peor escenario en un conflicto entre estudiantes es cuando se enfrentan a golpes, entendiéndose que hubo un fracaso de los acuerdos y de la resolución pacífica de problemas. Por lo mismo, la paz es algo que se inculca y que se enseña, no algo que exista *a priori*.

Sin embargo, la guerra no es algo exclusivo del mundo militar o de las relaciones entre Estados, ya que cualquier persona tiene la capacidad de cometer actos de violencia, siguiendo a Hannah Arendt y la ‘banalidad del mal’. A su vez, la guerra se encuentra presente desde sociedades anteriores al Estado, formando parte de nuestra dinámica social. Precisamente el Estado es una institución que busca regular la violencia, tanto para evitarla como para mantener y conservar el monopolio de la violencia. Por lo mismo, no creo en una ‘paz perpetua’, precisamente por nuestra capacidad para cometer actos de violencia. Esto precisamente porque la violencia puede ser ejercida por cualquier persona. De esta manera, la guerra tampoco es patrimonio exclusivo de los hombres, ya que en los Andes las mujeres también participan en batallas, a pesar de la lectura machista que hicieron los cronistas al homologar ciertas prácticas guerreras a lo masculino.

Es por esto que, en los Andes, la guerra entendida como encuentro y unión expresada en el *tinku* no debería parecernos extraño, a pesar de que también existe una dimensión destructiva en las guerras de expansión incaica al buscar la eliminación del enemigo (Murra,

⁷⁹ Al momento de escribir estas líneas, me desempeñé como profesor de Historia y Ciencias Sociales en un colegio ubicado en la zona sur de Santiago, trabajando con estudiantes tanto de Enseñanza Básica como de Enseñanza Media.

2004: 60. Precisamente por formar parte de nuestra condición humana, el liberar dosis de violencia en un contexto específico es precisamente una manera de llegar a un encuentro y reconciliación entre dos grupos o entre dos personas. A su vez, las sociedades andinas fueron sometidas violentamente por los españoles, tanto por el desencuentro cultural y lingüístico como por la estrategia castellana de someter y conquistar precisamente por la fuerza. Puede parecer contradictorio, pero la guerra puede ser desencuentro y encuentro a la vez, ya que en los Andes se han vivido estas dos aristas de la guerra.

Desde un punto de vista occidental, la guerra solo es ejercida por un grupo específico de personas con el propósito de someter mediante la fuerza. Sin embargo, la guerra en los Andes no forma parte del monopolio del Estado ni de un oficio en específico (soldados), sino que su despliegue se cruza con otros discursos vinculados con la agricultura, la ganadería y la música. Esto será materia de los próximos capítulos.

En fin, considero necesario haber hecho este ejercicio epistemológico de la violencia y la guerra, tanto en Occidente como en los Andes, precisamente porque son conceptos que cruzan todo el texto de la presente tesis. En los siguientes capítulos voy a profundizar en las líneas esbozadas aquí sobre el guerrero y la guerra andina, tanto en las crónicas como en sistemas de registro y comunicación andinos. Este capítulo, al igual que la Introducción, es mi punto de partida.

Capítulo 2

La guerra andina en los cronistas del Perú

En este capítulo me propongo hacer una revisión de algunas crónicas⁸⁰ escritas por europeos con el fin de rastrear como se enuncia la guerra, el guerrero y temas afines como la disciplina y las armas en discursos escritos por autores castellanos. Específicamente, mi intención es rastrear las estrategias discursivas para referirse a la guerra bajo un prisma europeo sobre la guerra andina. Para ello me basaré en las crónicas escritas por los primeros testigos del mundo andino, la hueste de Francisco Pizarro, a lo cual Raúl Porras Barrenechea llamó ‘crónica soldadesca’ (1986: 17: 21-22). También este capítulo se nutre de cronistas que entregan información sobre el mundo andino y las guerras incaicas constituyéndose en parte de un *canon* como Pedro Cieza de León, Juan de Betanzos y Pedro Sarmiento de Gamboa, debido a que vivieron y recopilaron información en el Cuzco; además de los cronistas Martín de Murúa y Garcilaso de Vega, quienes, a pesar de ser más tardíos (finales del siglo XVI y principios del siglo XVII), recopilaron información sobre el pasado incaico, convirtiéndose en autores fundamentales (Pease, 2010: 52, 59, 65)⁸¹.

No busco hacer un recuento de todas las guerras en el Tawantinsuyu ni de la expansión incaica, de modo que las referencias en este capítulo no son en base a una temporalidad acotada, sino a tópicos discursivos que se encuentran en crónicas castellanas vinculadas a la guerra, tanto de conflictos prehispánicos (*Awqa Runa*⁸², guerra contra los chankas y la guerra de Huáscar y Atahualpa) como durante la invasión española (encuentro de Cajamarca, sitio del Cuzco). En todas estas narraciones hay puntos comunes precisamente por ser los españoles los que los relatan. De esta manera hay un contexto tanto lingüístico como social, ya que el contexto es importante a tener en cuenta en un análisis de discurso (Calsamiglia y Tusón, 2012: 91-93, 98).

⁸⁰ Para una definición de crónicas, véase la Introducción.

⁸¹ Esta aclaración va debido a lo variopinto del material utilizado, aunque lo que tienen en común, en este capítulo, es que son producidos por sujetos europeos en su gran mayoría. Aunque también trabajo con ilustraciones de Felipe Guamán Poma de Ayala y Martín de Murúa, junto con algunas referencias iconográficas de *qeros* y arte rupestre, el sustrato documental del capítulo es, en su gran mayoría, de cronistas europeos.

⁸² Visto en el capítulo 1.

Los tópicos que abordaré ahora en los cronistas europeos al narrar la guerra son la noción de *ejército*, compuesto por *soldados profesionales*, siendo el Inka mismo muchas veces un soldado también; además del énfasis en la *disciplina*, el *entrenamiento* y en las *armas y estrategias tácticas* utilizadas en diversas campañas militares. La evidencia documental de estos conceptos se presenta en las páginas siguientes.

La guerra

Si bien ya fueron abordadas las diversas nociones sobre la guerra en el capítulo anterior, en este apartado quisiera volver al concepto, pero esta vez, desde las mismas fuentes. Voy a comenzar con la crónica de Bartolomé de Segovia, autor de *Conquista y población del Pirú, fundación de algunos pueblos*⁸³ y cuya data es de 1553. Esta obra comienza de la siguiente manera:

“Relación de muchas cosas acaescidas en el Pirú para entender a la letra la manera que se tubo en la conquista y poblazón destos reynos: y para entender *con quanto daño y perjuizio se hizo de todos los naturales* universalmente desta tierra y como por la mala costumbre de los primeros se a [testado: seguido] continuado hasta oy *la grand vexación y destrucción de la tierra [...]*.” (Segovia, 2019 [1553]: f. 1. Cursiva es mía)

La obra de Segovia es muy interesante porque es un testimonio hispano explícito del daño que provocaron los españoles durante la invasión de los Andes. Para Segovia, la guerra es dañar mediante la fuerza, tal como lo hicieron los españoles durante la Conquista.

Sobre la guerra incaica, Pedro Cieza de León en la *Primera Parte* de su *Crónica del Perú*, menciona que “En los ejércitos escogían capitanes valerosos, y los mas fieles que

⁸³ Obra atribuida durante muchos años a un Cristóbal de Molina apodado ‘el almagrista’ o ‘el chileno’, para diferenciarlo de otro Cristóbal de Molina, párroco del Cuzco (Autor de *Ritos y fábulas de los Incas* (1575), obra citada en esta tesis.); pero cuya autoría demostrada por Pilar Rosselló corresponde a un clérigo que estuvo con Diego de Almagro en la invasión del Perú y en el viaje a Chile y que fue testigo de los acontecimientos narrados en esta relación (Rosselló, 2019: 8-10).

podía. Tuuieron grandes mañas, para sin guerra hazer de los enemigos amigos: y a los que se leuantauan castigauan con gran seueridad y no poca crueldad.” (1995 [1551]: 124-125) Vemos que en este autor la expansión incaica no es por la guerra, sino por la estrategia, aunque esto no quita que había violencia en tiempos prehispánicos. De hecho, el mismo Cieza en la *Tercera Parte* de su obra es muy claro al afirmar que los españoles trajeron paz a los Andes cuando llegaron:

“[...] a quán claro se conoçe permitir Dios la entrada de los españoles en este tienpo tan rebuelto qual nunca lo vieron los naçidos en el; la enemistad entre estos yndios ya hera grande, no se guardava amistad ni feudo ninguno ni estimavan la relijión para guardar la fe devida a su rey con lealtad, como estavan por sus antepasados hordenados; [...]” (1996[1551]: 121)

Los españoles pondrían fin a este ‘estado de guerra’, el cual es un argumento muy utilizado al momento de justificar la conquista o invasión española (Pease, 2010: 53). Para Cieza la guerra sería entonces sinónimo de caos y desorden.

En el cronista Juan de Betanzos en *Suma y Narración de los Incas*, también encontramos una visión de lo que es la guerra. Al narrar este autor la expedición de Tupac Inka Yupanki al Antisuyu, menciona que los indígenas selváticos “hera una gente que *andava desnuda* a causa de ser la tierra tan caliente y que hera gente mui biçiosa y de muy poco trabajo y que siempre *trayan sus arcas y flechas* y que se andavan a caça de papagayos y de micos y de las aves que ansí podían aver y que *comían carne umana* y que todo[s] los más *tenían unos con otros guerras* [...]” (2015 [1551]: 252. Cursiva es mía). Es interesante el hecho de homologar rasgos que los españoles asignaron a gente ‘primitiva’ como la desnudez, la ociosidad, el canibalismo, usar arcas y flechas y cazar distintos animales (no hay agricultura) con la guerra como un estado constante (Martínez C., 2011: 278-279). Todos estos elementos funcionan en el discurso de Betanzos como marcadores de la barbarie.

Para Pedro Sarmiento de Gamboa, cronista símbolo del periodo toledano (Porras, 1986: 37), la guerra es sinónimo de desencuentro, pues buscaba demostrar que el

Tawantinsuyu fue un régimen despótico e ilegítimo (Pease, 2010: 52). En su *Historia de los Incas*, al relatar la guerra entre Huáscar y Atahualpa, este último “viendo el mal propósito, que tenía contra él su hermano, y que le cumplía defenderse, aconsejóse con sus capitanes y de parecer de todos acordó, que no despidiese el campo, antes recogiesen más gente, y lo engrosase, cuanto pudiese, *porque el negocio había de venir en rompimiento de batalla*” (1942 [1572]: 153. Cursiva es mía)

En el Inca Garcilaso de la Vega la guerra ocurre por el desentendimiento. Al referirse al tiempo antes de los *Inkas*, Garcilaso menciona en sus *Comentarios Reales* que:

“Cada provincia, cada nación –y en muchas partes cada pueblo- tenía su lengua por sí, diferente de sus vecinos. Los que se entendían en un lenguaje se tenían por parientes y, así, eran amigos y confederados. *Los que no se entendían por la variedad de las lenguas se tenían por enemigos y contrarios y se hacían guerra cruel hasta comerse unos a otros, como si fueran brutos de diversas especies.*” (1991 [1609]: 38. Cursiva es mía).

Es muy sugerente que en Garcilaso la violencia y la guerra fueran debido a las diferencias idiomáticas que imposibilitaban el entendimiento entre pueblos distintos. Sin embargo, para el caso de los españoles, en las crónicas no existe este problema, ya que inkas y castellanos se entienden perfectamente gracias a los traductores, dando la ilusión de la comprensión mutua (Pease, 2010: 165; Cornejo Polar, 1994: 36; Martínez C., 2003: 198; Torres Arancivia, 2016: 416)

En la *Historia del origen y genealogía Real de los Reyes ingas del Piru*, Martín de Murúa menciona que la guerra ocurre en sociedades que no están organizadas ni jerarquizadas, como en la edad del *Awqa Runa*⁸⁴ o tiempo anterior a los Inkas que se destaca por la violencia y la guerra (Murra, 2004: 59).

⁸⁴ Visto en el capítulo 1.

“[...] y thenian sus Puebloçuelos y casas sin orden apartada vna parentela O aillo de la otra en los çeRos por [que] les seruian de fortaleça Por thener como thenian todos ellos gueRa los unos con los otros como jente sin caueça ni rrey y entre los ueçinos mas çercanos [...]” (1590: f. 8v)

El ejército inka

Desde las crónicas más tempranas, también conocidas como ‘crónica soldadesca’ (Porras, 1986: 17: 21-22), vemos en los textos la palabra *ejército* para referirse a los soldados y tropas del Inka. Este vocablo se repite a lo largo de las crónicas del siglo XVI hasta el siglo XVII, en donde ‘ejército’ es una voz recurrente, tanto al hablar de las guerras en el Tawantinsuyu como de la Conquista –o invasión española- y de la resistencia Inka desde Vilcabamba. Sebastián de Covarrubias en su *Tesoro de la lengua castellana o española* define ‘ejército’ como “vna gran copia de gente de guerra, ayuntada de muchas capitánias” (1611: 392). Es decir, un ejército se caracteriza por su número, una gran cantidad de gente, y por una estructura. Ambos elementos están presentes en los relatos de los cronistas. Comencemos por el primero, la “gran copia de gente de guerra”.

Pedro Sarmiento de Gamboa, al relatar la preparación de la campaña del Inka Pachakuti al Chinchaysuyu, menciona que “hizo [Pachakuti] juntar la gente de guerra, de la cual escogió, según dicen, como *setenta mil hombres*, proveyó de armas y cosas necesarias al uso militar” (1942 [1572]: 106. Cursiva es mía).

Francisco de Xerez, al narrar en su *Verdadera relación de la conquista del Perú* el viaje de los españoles hasta Cajamarca para encontrarse con el Inka Atahualpa, relata lo siguiente:

“[...] y mandó llamar [Pizarro] a un cacique, del cual supo que Atabalipa estaba delante de Caxamalca, en Guamachuco, *con mucha gente de guerra, que serían cincuenta mil hombres*; como el Gobernador [Pizarro] oyó tanto número de gente, creyendo que erraba el Cacique en la cuenta, informóse de su manera de contar, y

supo que cuentan de uno hasta diez, y de diez hasta ciento, y de diez cientos, hacen mil, y cinco dieces de millares era la gente que Atabalipa tenía.” (1968[1534]: 214. Cursiva es mía).

Resulta muy interesante el afán de corroboración de la gran cifra de soldados y una explicación del sistema numérico de los inkas. Si bien en esta tesis no trabajo en específico con los *quipus*⁸⁵ ni me refiero al sistema contable incaico, de todas formas, me pareció pertinente la cita en esta línea discursiva del abultado número de soldados inkas, elemento frecuente en los relatos de los cronistas para volver más grandilocuentes sus relatos. Los cronistas siempre escriben con un objetivo, sea para resaltar hazañas propias o ajenas de un personaje que cuenta con su aprobación o devoción; sea para demostrar lealtad a la corona (Pease, 2010: 75; Restall y Fernández-Armesto, 2013: 26).

Estructura del ejército inka

Otro aspecto importante que destaco sobre la noción de ‘ejército’ es el énfasis que ponen algunos cronistas en la estructura, es decir, en cómo está constituido e integrado un grupo de soldados.

Un primer aspecto es que un ejército, independiente de su tamaño, posee jerarquía. Cristóbal de Mena, autor de *La conquista del Perú* y supuesto testigo del ‘encuentro de Cajamarca’⁸⁶, en el relato que hace sobre la expedición de Francisco Pizarro hacia Cajamarca, cuenta que “Alli [San Miguel] tuvimos noticia de un gran señor llamado Atabalipa: el qual tenía guerra con un su hermano mayor llamado el Cozco: al qual avian desbaratado ciertos capitanes del Atabalipa: y el *yva con gran exercito* despues de sus capitanes [...]” (1968 [1534]: 136. Cursiva es mía).

⁸⁵ Definidos en el Capítulo 1.

⁸⁶ A pesar de que Franklin Pease duda si efectivamente este cronista estuvo durante el encuentro con Atahualpa (2010: 28-29).

Fray Martín de Murúa, autor de la *Historia del orijen y jenealogía Real de los Reyes ingas del Piru*, menciona en su obra que “Trayan de hordinario los yngas consigo quatro señores orejones muy Prinçipales que eran de su consejo y los que gouernauan todo el rreyno y *estos eran muy sauios y experimentaos anssi en lo del gouierno como en las cossas de guerra, [...]*” (1590: f. 56r. Cursiva es mía). En este autor los ‘orejones’ no solo son los ‘nobles’ pertenecientes a la élite cuzqueña y que fueron apodados así por los españoles ya que llevaban orejeras como símbolo de su rango (Pease, 2007: 108-109), sino también como una especie de ‘alto mando militar’. Fray Martín de Murúa es un autor sumamente interesante ya que, a pesar de ser religioso (mercedario), en su obra abundan referencias a la guerra (Porras, 1986: 479), de modo que es citado con regularidad en este trabajo.

Otro elemento propio de un ejército es que posee una estructura ordenada, además de jerarquizada. El Inca Garcilaso de la Vega, al escribir sobre las campañas de Capac Yupanqui al Cuntisuyu, relata en sus *Comentarios Reales* que:

“Sus capitanes iban al derredor de las andas y la gente de guerra adelante por su orden y concierto militar, en *escuadrones*, la de cada provincia de por sí dividida de la otra guardando todas la antigüedad de como habían sido ganadas y reducidas al imperio, porque las primeras iban más cerca del Inca y las postreras más lejos.” (1991[1609]: 166. Cursiva es mía).

Es interesante la disposición de tropas alrededor de las andas, símbolo importante tanto de la autoridad del Inka como de jefes étnicos (Martínez C., 1995: 91-92). Más adelante en el capítulo volveré a las andas.

El mismo Garcilaso, en otro pasaje de su obra ya citada, sobre la guerra entre Huáscar y Atahualpa menciona que en una batalla “Caminaron poco a poco en dos tercios de escuadrón que eran la *vanguardia* y la batalla –hasta que se les juntó la *retaguardia*, que era de más de otros diez mil hombres.” (1991 [1609]: 633. Cursiva es mía). Estos conceptos de ‘vanguardia’ y ‘retaguardia’ no aparecen en otros cronistas, pero si dan cuenta de una estructura militar. De hecho, Covarrubias define ‘vanguardia’ como “termino militar [...] la

guarda de delante, que es en el exercito el esquadron primero que haze rostro al enemigo, como retaguarda, el que va a la postre, y detrás” (1611: 64)

Pedro Cieza de León, en la Segunda parte de su *Crónica del Perú*, menciona que “En rededor de las andas, a la hila, yba la guarda del rey con los hacheros y alavarderos y delante yban çinco mill honderos y detrás venían otros tantos lançeros con sus capitanes; [...]” (1996 [1551]: 58). Aquí se ve una división de la tropa según las armas que usaban, lo cual sería otro criterio de estructura militar. Si bien hablaré más adelante de las armas, me pareció pertinente mencionarlo aquí.

El soldado profesional

A lo largo de las crónicas, en distintos pasajes sobre la guerra andina, se perfila esta percepción del soldado profesional. Se entiende al ‘soldado profesional’ como aquel cuya dedicación exclusiva es la guerra, el entrenamiento de las armas y el uso de tácticas militares. En las crónicas hispanas aparece con frecuencia este tópico del soldado cuya ocupación exclusiva es la guerra, y en las cuales aparece esta ‘división del trabajo’. Fray Martín de Murúa escribe muy claramente que un soldado no podía tener otra ocupación que no fuese la guerra: “[...] y [que] el yndio de guerra, [que] no se hiziese labrador, ni el ofiçial echisero ni adiuino y assi dezian que seria grande locura y desconçierto [que] las leyes fuesen yguales a todos [...]” (1590: f. 118r). Incluso señala este cronista que esta separación de oficios es tan estricta que no se podían mezclar ni tener mujer de otra orden. Esto es propio de los cronistas quienes vieron a la población del Tawantinsuyu como una sociedad estratificada y estamental a la europea (Pease, 2010: 86).

Francisco de Xerez, cronista temprano ya citado, señala que “Esta gente, que Atabalipa tenía en su ejército, eran todos *hombres muy diestros y ejercitados en la guerra*, como aquellos que siempre andan en ella, e son mancebos e grandes de cuerpo, que solos mil dellos bastan para asolar una población de aquella tierra, [...]” (1968 [1534]: 233. *Cursiva es mía*). La guerra como ocupación exclusiva va de la mano con la eficiencia de los ‘soldados del Inka’. Los cronistas, al hablar de la guerra andina, recalcan bastante en este punto.

Incluso, una de las explicaciones de la derrota de Huáscar en la guerra con Atahualpa es que el ejército del segundo estaba mejor preparado y entrenado:

“El rey Huáscar Inca, entre tanto que sus enemigos se acercaban, hizo llamamiento de gente, con toda la prisa posible [...] De Contisuyu, por ser el distrito más recogido y de mucha gente, acudieron todos los curacas, con más de 30 mil hombres, *pero mal usados en las armas*, porque con la paz tan larga que habían tenido no las habían ejercitado. *Eran bisoños, gente descuidada de guerra.*” (Garcilaso, 1991[1609]: 633. Cursiva es mía).

Aunque se ha citado a otros cronistas que escribieron sobre la guerra entre Huáscar y Atahualpa, en Garcilaso es determinante el hecho de que el ejército de Atahualpa haya estado mejor preparado, al haber participado de las conquistas previas de Huayna Capac.

En la crónica de Martín de Murúa también encontramos esta idea del soldado entrenado:

“[...] enbiaban por todas sus prouinçias a llamar la gente de guerra y como siempre estaba a punto y no hera menester hazerla de nuevo en vn punto se juntaban grandes exerzitos no de indios bisoños mas de muy platicos en la guerra por [que] antes [que] vuiera guerra heran *soldados berdaderos y diestros en sus armas* [...]. Por ser, velicossos, animossos valientes y de mucha confiança de quien *en la guerra mas se confiauan a manera que el turco, con sus genizaros*, [...]” (1590: f. 58v, 69r. Cursiva es mía).

La comparación entre estos soldados del Inka con jenízaros (guardia del sultán durante el Imperio Otomano) dan cuenta de esta profesionalidad muy presente en los relatos de los cronistas. Más allá de la comparación entre el mundo andino con los musulmanes, algo muy recurrente en los cronistas debido a que vieron el mundo andino desde su propia óptica, con sus propios códigos cognitivos, y estableciendo paralelismos con su propia experiencia para así poder entender la realidad incaica (Lorandi y del Río, 1992: 42; Pease, 2010: 84-89);

lo importante es la presencia de este elemento al servicio de un discurso sobre soldados andinos entrenados.

En el *memorial de los Mallku y principales y principales de la provincia de los Charcas* presentado al Rey y fechada en el año 1600, se menciona que una de las razones para que sean eximidos de tributar es porque antes de la ocupación española fueron ‘soldados del Inka’ y que incluso siguen siendo soldados durante el periodo colonial:

“Y es así que estas dichas cuatro naciones [Charcas, Caracaras, Chuis y Chichas], como es público y notorio, *fuimos y hemos sido soldados desde el tiempo de los Incas* referidos arriba [Inka Yupanki, Tupak Yupanki, Huayna Capac y Huáscar], reservados de pechos y alcabalas, y de todas las demás tasas y servicios personales, que se entiende de guarda de ganados y de ser ovejeros [...]” (Platt, *et. als.*, 2016: 842. Cursiva es mía).

En este memorial se encuentra muy patente la distinción entre ser soldado con otros oficios que formaban parte del tributo en servicios personales al Inka. Además, se señala que el ser ‘soldados del Inka’ es ‘público y notorio’, es decir, sabido por todos, lo cual forma parte de una práctica discursiva elaborada sobre un objeto social, colectiva y socialmente compartida (Martínez C., 2011: 55). Es decir, ‘todos’ saben que los charka eran soldados. Sin embargo, a pesar de que el *memorial* fue elevado por ‘caciques principales’, funciona en un contexto colonial, está dirigida al Rey y opera dentro de lógicas coloniales (Pillsbury, 2016: 213). En el capítulo 4 veremos que los discursos andinos sobre la guerra sí están vinculados con otras prácticas como la agricultura y el pastoreo.

En relación con la guerra como dedicación exclusiva, en otra parte del mismo *Memorial*, se menciona que “*no éramos gente bailadores ni truhanes*, que estos tales tenían de costumbre de cantar canciones delante de los dichos Incas por las victorias, cuando nosotros las dichas cuatro naciones vencíamos y teníamos victoria [...]” (Platt, *et. als.*, 2016: 842. Cursiva es mía). Nuevamente la distinción entre ser soldado con otras prácticas u

oficios⁸⁷, los cuales pueden tener una connotación negativa, ya que los charka prestaban servicios militares y se dedicaban a la guerra de manera exclusiva (Murra, 2004: 64).

John Murra, por su parte, afirma que, si bien en un comienzo los ejércitos incaicos estuvieron compuestos por soldados obtenidos de la *mit'a* militar, esta obligación, a medida que el Tawantinsuyu se iba expandiendo, se volvió pesada y difícil de realizar, de modo que algunos grupos étnicos fueron eximidos de la *mit'a* y se dedicaron exclusivamente a servir militarmente al Inka, como los charka, los karakara y los kañari (2004: 61-66). Si bien Murra se basa más en visitas administrativas⁸⁸ encargadas por las autoridades coloniales que en crónicas, es importante tener en cuenta este elemento de los “soldados del Inka” como un afluente de esta noción de ‘soldado profesional’, aunque solo tengan esta categoría algunos grupos étnicos específicos.

Cadena de mando y rangos militares

Otro aspecto que se repite en las crónicas europeas son los rangos militares. Todo ejército o tropa, por grande o pequeña que sea, se encuentra dirigido por ‘grandes hombres’, ‘grandes personajes de la historia’, tópico muy recurrente a la hora de construir una ‘historia incaica’ (Pease, 2010: 86-87).

En uno de los pasajes sobre la guerra de Huáscar y Atahualpa en los *Comentarios Reales* del Inca Garcilaso de la Vega, aparecen varios elementos que hemos mencionado hasta aquí: el abultado número de soldados, cuya ocupación exclusiva es la guerra y dirigida por estos grandes ‘capitanes’:

“Con esta orden fue enviando al rey Atahuallpa más de 30 mil hombres de guerra, que los más de ellos eran de la *gente veterana y escogida* que su padre le dejó, con *capitanes experimentados y famosos* que siempre traía consigo. Fueron por caudillos

⁸⁷ El vínculo entre la guerra y las expresiones músico-coreográficas (baile y música) forma parte del capítulo 5

⁸⁸ Visita de Ortíz de Zúñiga en 1549 a Huánuco y Visita de Garcí Diez en 1567 a Chucuito.

y cabezas principales dos maeses de campo: el uno llamado Challcuchima y el otro Quízquiz” (1991[1609]: 631. Cursiva es mía).

Kiskis y Challkuchimaq aparecen nombrados en otras crónicas como ‘capitanes’ o ‘capitanes generales’. En la relación de Bartolomé de Segovia, en el contexto de las guerras de los españoles después de la ejecución de Atahualpa en Cajamarca, se menciona que los castellanos:

“[...] fueron en seguimiento de la gente de Atabalipa y los echaron de toda la tierra del Cuzco y prendieron al *capitán general de Atabalipa, Chiricuchima* [sic] y le quemaron y *el otro capitán llamado Quisquis* con XV [15] ó XX [20] mil yndios de guerra fue atrabesando toda la tierra y robándola la vuelta de Quito; [...]” (Segovia, 2019 [1553]: f. 12v. Cursiva es mía.)

El rango de ‘capitán’ aparece con mucha frecuencia para definir a un soldado militar de alto rango. Estos capitanes pertenecían a la nobleza incaica, es decir, eran ‘orejones’, y se desplazaban en andas. En Cieza de León esto aparece muy claro: “En Quito dexó por su capitán general y mayordomo a un *orejón ançiano* [...] a quien llamavan Chalcomayta; y le dio liçençia *para que pudiese andar en andas* y servirse con oro y otras libertades qué l tuvo en mucho.” (1996[1551]: 167. Cursiva es mía).

Sebastián de Covarrubias define ‘capitán’ como “el que tiene debaxo de su mando, compañía de soldados [...] Vltra destas diferencias de capitánias ay otras muchas; porque vnos son de infanteria, otros de cauallos. (1611: 195v). Siguiendo a Covarrubias, el ‘capitán’ no es un rango específico, sino que cualquier militar que tuviese soldados a su mando, como el mismo Francisco Pizarro.

Los españoles entendieron (y tradujeron) la palabra *apu* precisamente como capitán: “[...] A todos en general llamauan, APO, que quiere dezir señor de uasallos que tiene gente a su cargo y señor absoluto, o capitan A los curacas y señores de yndios llamauan caciques [...]” (Murua, 1590: f. 52v). Al vocablo *apu* se le da el mismo sentido que a capitán, es decir,

estar al mando de gente. No obstante, y tal como lo menciona Murúa, *apu* no posee un sentido estrictamente militar. Diego González Holguín en su *Vocabulario de la lengua general de todo el Perú llamada lengua Quichua*, define *apu* como “Señor grande o juez superior, o Curaca principal” (1608: 52). En el *diccionario Quechua-Español-Quechua*, *Apu*, además de ser un espíritu tutelar que habita en las montañas, es un jefe o mandatario superior (2005: 21).

En este caso vemos que los diccionarios no son meros instrumentos de traducción, sino que fueron producidos en un contexto colonial, lo cual implica un proceso de construcción de vocablos quechuas y/o de nuevos significados de ciertas palabras (Pillsbury, 2016: 412). Lo mismo puede decirse de las ‘traducciones’ hechas por los cronistas, ya que transforman palabras para adecuarlas a sus propios discursos, como un discurso de una sociedad militarizada, el cual es el caso que nos convoca.

En las crónicas, estos capitanes también debían ser nobles. En Juan de Betanzos encontramos un símil de ‘orejón’ con un caballero medieval, en el sentido del vasallaje⁸⁹: “[...] pues hera llegado el tienpo de la fiesta del Eraime [Raymi], que es de la cavallería y quando ellos hazían orejones, porque él quería allí hazer orejones, como dezir armas [sic] cavalleros [...]” (2015 [1551]: 388).

Una reflexión muy similar a la de Betanzos, en el sentido de homologar a un guerrero andino con un caballero medieval, la encontramos en el Inca Garcilaso:

“Este nombre *huaracu* es de la lengua general del Perú. Suenan tanto como en castellano “armar caballero”. Porque era dar insignias de varón a los mozos de la sangre real y habilitarlos, así para ir a la guerra como para tomar estado (sin las cuales insignias no eran capaces ni para lo uno ni para lo otro. Que, como dicen los libros de

⁸⁹ Entendido como un acuerdo entre un señor y un vasallo de carácter vitalicio y con obligaciones recíprocas (Romero, 2012: 48).

caballerías, eran donceles que no podían vestir armas).” Garcilaso comentarios (1991[1609]: 378).

La cita anterior, que da cuenta de la ceremonia *warachikuy*, es uno de los pasajes más explícitos de las crónicas que entienden esta ceremonia como ‘armar caballeros’. El *warachikuy*, en verdad, consistía en que “la juventud, después de las pruebas reglamentarias, tomaba la *wara*⁹⁰ como signo de madurez” (Diccionario Quechua-Español-Quechua, 2005: 723). Sin embargo, la referencia a libros de caballerías es muy sugerente, debido a que dicho género tuvo un gran influjo en los conquistadores (Restall y Hernández-Armesto, 2013: 25, 40) y, por ende, en el imaginario de los cronistas y en discursos hispanos sobre la guerra.

En otras crónicas aparecen otros rangos militares europeos asimilados al ejército inka. Un ejemplo lo encontramos en el mismo Inca Garcilaso, quien citando al jesuita Blas Varela, menciona que el Inka “Nombraba diversos ministros para la guerra, como generales, maeses de campo, capitanes mayores y menores, alfereces, sargentos y cabos de escuadra.” (1991[1609]: 279). Garcilaso (y Blas Varela, presente en la obra) es el cronista que más describe rangos militares en la cadena de mando de un ejército.

Los Inkas guerreros

Otro elemento discursivo muy presente en las narraciones de las guerras andinas es que el mismo Inka muchas veces combate personalmente. Sin querer discurrir en la comparación entre Inkas Hanan y Hurin (Pease, 1991: 95 – 96; Regalado, 1996), el que el Inka fuese también un guerrero era un atributo importante. Esto a pesar de que se ha señalado que el Inka rara vez participaba en persona en las batallas, llevando sus ejércitos un bulto o *wawqui* (Lamana, 2016: 65).

⁹⁰ *Wara*: especie de pantalón que usaban los hombres con *unku* corto (Diccionario Quechua-Español-Quechua, 2005: 722)

Fray Martín de Murúa se refiere a este tópico del Inka guerrero de forma clara y precisa cuando dice que “[...] el que entre todos era Hombre, mas astutuo y çagaz Para la guerra y gouierno Para tan Real ofiçio, este tal Heredaua [...].” (1590: f. 58r). Aunque no todos los Inkas eran ‘guerreros’, el Inka en general tenía que ser apto para la guerra.

A continuación, un botón de muestra sobre los atributos guerreros de algunos Inkas que gobernaron el Tawantinsuyu según el listado ‘clásico’⁹¹. No pretendo hacer una biografía exhaustiva, como tampoco considerar la complejidad del poder ni la dualidad durante el pasado prehispánico (Regalado, 1996: 21). Solo nombraré a algunos Inkas cuyo perfil guerrero se encuentra bien delineado en las crónicas. También me valdré de las ilustraciones de Guamán Poma sobre algunos Inkas, aunque no necesariamente hay una correspondencia entre relato escrito e imagen en dicho cronista (Michaud, 2015: 13)⁹².

Sobre el primer Inka Manco Capac, Garcilaso de la Vega menciona que su nombre *Cápac* quiere decir rico, no solo en un sentido económico⁹³, sino también “rico y poderoso en armas”. (1991[1609]: 59). El mismo Garcilaso, dentro de la labor civilizadora que tuvo dicho Inka, también se encuentra el enseñar a hacer armas y a combatir:

“Tanta [gente] que / pasados los primeros seis o siete años el Inca [Manco Capac] tenía gente de guerra armada e industriada para defenderse de quien quisiese ofenderlo –y aun para traer por la fuerza los que no quisiesen venir de grado. Enseñoles a hacer armas defensivas como arcos y flechas, lanzas y porras y otras que se usan ahora.” [1991[1609]: 45).

⁹¹ Manco Cápac – Sinchi Roca – Lloque Yupanqui – Mayta Capac – Cápac Yupanqui – Inca Roca – Yahuar Huaca – Inca Viracocha – Inca Pachacuti – Amaru Inca – Tupac Yupanqui – Huayna Capac – Huascar – Atahualpa (Pease, 2007: 38-40).

⁹² Como tampoco debe haber una correspondencia entre los relatos de otros cronistas con los dibujos de Guamán Poma, como por ejemplo en Manco Cápac, quien, a pesar de poseer atributos guerreros en el relato escrito, en la ilustración de dicho *Inka*, el personaje solo porta un *suntur paucar*.

⁹³ El concepto de riqueza en el mundo andino es más complejo, ya que se vincula a la red de parentescos que tenga un individuo y, por lo mismo, al mayor acceso a mano de obra por reciprocidad, más que a la acumulación de posesiones materiales (Pease, 2007: 54-55).

Otros Inkas mencionados en las crónicas con atributos guerreros son Lloque Yupanki, quien en un dibujo de Guamán Poma este Inka usa dos *champis* además de *concacuchona* (escudo) (Fig. 19). Mayta Capac, en Guamán Poma, porta un *suntur paucar* en la mano derecha y un *champi* y *concacuchona* en la mano izquierda, además de usar un *uma chuku*⁹⁴ (Fig. 20). Más adelante mencionaré la importancia de la *waraka* y del *champi*, junto con otros elementos mencionados en este apartado como *unkus* ajedrezados y *uma chuku*, en la guerra andina.

Inka Pachakuti

Al estudiar los relatos de los cronistas sobre el Inka Pachakuti, encontramos muchas reseñas de su persona en las crónicas que dan cuenta de su carácter guerrero. De hecho, Pachakuti es el Inka guerrero por excelencia, cuyo perfil de conquistador y fundador del Estado incaico se encuentra muy presente en las crónicas (Martínez S, *et als.*, 2011: 91-92).

Juan de Betanzos en *Suma y Narración de los Incas*, es quizás el cronista que más palabras dedicó a Pachakuti y a su faceta de Inka guerrero. En el contexto de la guerra contra los chankas, aparece esta presunción de ser un guerrero y batirse en combate para probarlo.

“[...] avía una provinçia y pueblo que se dezía Hatuncolla, y que en él avía un señor que se dezía Ruqui Çapana [...] que hera muy poderosso y que tenía gran poder de gente y que tal gente hera muy guerrera y belicossa. Y como él [Inca Yupanqui] tuviese esta nueba holgose mucho, porque lo que él deseava hera ver que en su tienpo uviese otro señor que tuviese la prosunçión [sic] dél para yrse a ver con él y con el tal provar sus fuerças y poder.” (2015[1551]: 214).

El Inca Garcilaso de la Vega es otro cronista que dedica muchas palabras a Pachakuti, también poniendo énfasis en su carácter guerrero y combatiente. A pesar de que en la obra de Garcilaso se muestra al Tawantinsuyu como un ‘imperio pacífico’ (Porrás, 1986: 399;

⁹⁴ Más adelante en el capítulo haré referencia a este casco de guerra.

Pease, 2010: 374), esto no quita el énfasis en lo militar de algunos acontecimientos históricos, o de personajes como el que nos ocupa ahora.

En los *Comentarios Reales* del Inca Garcilaso, se menciona lo siguiente:

“Acordaron que el Inca Cápac Yupanqui volviese a la conquista, pues en la jornada pasada había dado tan buena muestra de su prudencia y valor y de las demás partes de gran capitán. Mandaron que llevase consigo al príncipe heredero su sobrino, llamado Inca Yupanqui [...] para que se ejercitase en el arte militar que tanto estimaban los Incas.” (1991[1609]: 353)

Según Garcilaso de la Vega, aunque los Inkas eran pacíficos tenían mucha estima por todo lo relacionado con lo militar. Este tópico de ‘arte militar’ o ‘arte de la guerra’ es frecuente en las crónicas. Sobre la palabra ‘arte’, Covarrubias menciona que “toda cosa que no lleua su orden, razon, y concierto, dezimos que esta hecha sin arte” (1611: 93v). ‘Arte’ sería entonces un modo de hacer las cosas, una manera u oficio. Esta cita es interesante porque da cuenta de la preparación del futuro Inka para la guerra, como sucede con otros gobernantes en esta crónica.

Otro cronista que vale la pena mencionar es Pedro Sarmiento de Gamboa, conocido por escribir su obra bajo la consigna del Tawantinsuyu como un régimen tirano y despótico, en sintonía con el decenio toledano (Pease, 2010: 51-56) de modo que en este cronista los Inkas son representados como fieros guerreros. Sobre la campaña de Pachakuti al Collasuyu, Sarmiento menciona que “El Inga Yupanguí, como era muy diestro en el pelear, andaba acudiendo a todas partes, peleado y mandando y animando a su gente. [...] como varón guerrero [...]” (1942 [1572]: 103-104)

A pesar de la particularidad de la crónica de Sarmiento, este arquetipo de Pachakuti como Inka guerrero se encuentra en muchas crónicas, como hemos visto. También en las ilustraciones de los Inkas de Guamán Poma de Ayala, Pachakuti aparece con emblemas

guerreros, portando armas como *waraka* y *champi*, además de *concacuchona* (escudo) (Fig. 8).

Huayna Capac

Sobre Huayna Capac también se encuentran referencias como un Inka guerrero. Juan de Betanzos menciona en su obra que “biendo los señores del Cuzco que [Huayna Capac] hera amigo de yr por el reyno a visitar y a guerrear [...]” (2015[1551]: 311). Es decir, Huayna Capac gustaba de ir a combatir. Es interesante, ya que no solo se hace énfasis en las habilidades guerreras, en este ‘arte de la guerra’, sino también en el gusto por la batalla que harían gala algunos Inkas. La expresión ‘amigo’ es recurrente en algunos cronistas al hablar de esta faceta bélica de personajes incaicos. Además, en la ilustración de dicho Inka en Guamán Poma utiliza varios emblemas asociados con la guerra como un casco (*uma chuku*), un *unku* ajedrezado, junto con un *champi* y escudo⁹⁵ (Fig. 21).

Atahualpa

En los relatos de la guerra entre Huáscar y Atahualpa, la cual abordan algunos cronistas, se pone énfasis en el contraste de ambos personajes, ya que mientras Atahualpa es un guerrero enfocado en la expansión del Tawantinsuyu, Huáscar cumple un rol ritual, siendo ambos opuestos (Pease, 1991: 116). Como vimos hace poco, una de las explicaciones de la victoria de Atahualpa fue que su ejército estaba mejor preparado y entrenado, al haber participado de las conquistas de Huayna Capac. De hecho, el nombre Atahualpa significa “dichoso en la guerra”, según González Holguín (2007 [1608]: 54).

Algunos cronistas como Cieza de León destacan este hecho que Atahualpa desde muy joven haya acompañado a su padre en la guerra: “dixo que desde Quito para aquellas partes fuesen de Atabalipa, su hijo a quien quería mucho porque *avía sienpre andado con él en la guerra*; [...]” (1995[1551]: 200. *Cursiva es mía*).

⁹⁵ Más adelante en el capítulo haré referencia a las armas y al *unku* ajedrezado.

Para Betanzos, Huáscar, a diferencia de Atahualpa, no reúne estas cualidades guerreras, de modo que “Mas como viesen estas señoras que el Guascar hera mançebo y que desde su niñez tenía más espiriencia en beber que en cosas de guerra y que la gente que tenía hera muy poca [...]”. (2015[1551]: 358). Huáscar sería, de esta forma, la antítesis de guerrero encarnado en otros Inkas como el mencionado Atahualpa (Rostworowski, 1983: 150)

Armas andinas y accesorios para la guerra

Los relatos de los cronistas al tratar las diversas guerras andinas y de expansión incaica, e incluso la resistencia a la invasión española, mencionan profusamente las armas que estos guerreros andinos utilizaban, tanto sus principales características como su efectividad en combate. En este apartado, primero veremos como se ve en las crónicas las armas andinas en general, y posteriormente nos enfocaremos a las armas andinas clásicas y que con mayor frecuencia aluden las crónicas.

He mencionado que los cronistas recalcan en los grados militares y en una ‘cadena de mando’ andina. También las crónicas ahondan en soldados especializados por armas, divididos según el artefacto bélico que utilizan. Ponen énfasis, pues, en las armas y en la especialización de su uso. Pedro Cieza de León es claro en esto al afirmar que “siendo menester enviar dies mill hombres [a] algúnd conbate o guerra, no era menester más que abrir la boca y mandarlo [...]”. Y cada capitania llevaba su vandera y unos heran honderos y otros lançeros y otros peleavan con macanas y otros con ayillos y dardos y algunos con porras y hachas. (1995[1551]: 69). Cieza, como otros cronistas, menciona la bandera o *wifala*, a pesar de que no hay evidencia de la existencia de ellas en el Tawantinsuyu, pero si se encuentran presentes en *qeros* coloniales (Flores Ochoa, *et als.* 1998: 203) (Fig. 22).

Pedro Cieza de León es uno de los cronistas que más describen las armas andinas, algo que no debería extrañar al ser dicho cronista un militar (Porras, 1986: 182-183). Es el ‘encuentro de Cajamarca’ uno de los episodios en donde con más detalle encontramos armas

andinas, tal como se ve en la siguiente cita de la *Tercera Parte* de la crónica de Cieza de León, la cual es un poco extensa, pero reproduzco para dar énfasis al punto que quiero llegar:

“[...] y con tal cautela podrían ellos entrar en la plaça por horden y çercar los aposentos e dar en ellos de golpe y prenderlos y matarlos y que para hazer esto se armasen secretamente por descuydallos de su yntento y hiziese cada uno lo que su capitán o mandón le mandase. Como esto habló Atabalipa, muchos millares dellos se pusieron unas coraçinas de hoja de palma e nudo tan fuerte que la lança y espada la halla dura, vistiéndose ençima camiseta de lana para encobrir las armas; y otros llevaban con tal engaño hondas e bolças de piedra, otros porras de metal con púas agudas e largas, otros ayillos, poniéndose todos de tal arte los vestidos que ninguno que los viera juzgara que llevaban armas.” (1996[1551]: 135-136)

Sin pretender ahondar en el encuentro de Cajamarca⁹⁶, es interesante constatar la presencia de soldados armados en este episodio, cuyas armas llevaban escondidas. Esto se ajusta a la idea de que los andinos son ‘traicioneros’, ya que fingen paz y sumisión para posteriormente iniciar el conflicto (Pease, 2010: 145-146), lo cual forma parte de la estrategia discursiva de los españoles para justificar la invasión española en los Andes.

En la Tercera Parte de la *Crónica del Perú* de Cieza de León, al narrar la expedición de Hernando de Soto y Hernando Pizarro al real donde estaba Atahualpa, “Estava la jente de Atabalipa hordena[da] a la usança suya: los de arco por sí, los de porra también, los que tenían otras armas con la misma horden.” (1996 [1551]: 132). Es muy sugerente esta expresión “a la usanza suya”, frecuente en las crónicas, considerando que la división de los soldados según las armas también se encuentra en las tropas hispanas. Los tipos de armas funcionan en los discursos de los cronistas como marcadores de un elemento propio y distintivo de las tropas andinas.

⁹⁶ En el capítulo 5 de esta tesis se abordará este acontecimiento.

Juan de Betanzos es otro cronista que trata sobre las armas andinas en distintos contextos bélicos del Tawantinsuyu. Un ejemplo es durante la guerra chanka, en la ofensiva de Uscovilca, quien “mandó a sus capitanes que hiziesen tres partes toda aquella gente; y siendo ya apartadas y hechas las tres partes, mandolos proveer de armas a todos, que fueron lanças, alabardas y hachas y porras y hondas y rodela [...]” (2015 [1551]: 136). En discursos sobre las armas usadas por los andinos se mezclan armas españolas con andinas, lo cual está presente en varios relatos de cronistas. Las alabardas son astas de madera en cuyo extremo tenían un cuchillo, agudo en un lado y con forma de medialuna en el otro (Definición de la Real Academia Española, en adelante RAE). La rodela era un escudo redondo que cubría el pecho (Covarrubias, 1611: 13), el cual es distinto al escudo usado en los Andes, de madera y forrados en cuero y con planchas metálicas (Flores Ochoa, *et. als.* 1998: 186).

Esta mixtura de armas andinas y españolas en un mismo relato, o el nombrar a armas andinas con algún símil español es algo propio del intelecto de los conquistadores, de homologar los elementos nuevos que están viendo con algún referente de su propia cultura europea e incluso de la Antigüedad, proceso que se dio tanto en el mundo andino como en Mesoamérica (Todorov, 2012: 132).

Los cronistas también plantean la superioridad de las armas europeas sobre las andinas: “Yo os mando que les obedezcáis y sirváis como a hombres que en todo os harán ventaja, que su ley será mejor que la nuestra y sus armas poderosas e invencibles, más que las vuestras.” (Garcilaso, 1991 [1609]: 596). Esta cita, que es el discurso final de Huayna Capac antes de fallecer, da cuenta de esta supuesta superioridad logística, la cual es una de las explicaciones de la supremacía española. Al decir de John Hemming, los guerreros andinos “enfrentaban a los mejores soldados del mundo” (2000: 129), no sólo por la experiencia acumulada tanto en España durante la Reconquista como en Mesoamérica, sino también por la superioridad de sus armas.

De hecho, en los Andes no se conocía el acero, de modo que las armas andinas carecían de este material a diferencia de las espadas toledanas (Ponce, 2002: 219; Hemming, 2000: 132). Garcilaso de la Vega da cuenta de este aspecto:

“Sin lo dicho, tenían que saber hacer de su mano todas las armas ofensivas que en la guerra hubiesen menester, a lo menos las más comunes y *las que no tienen necesidad de herrería*: como un arco y flechas, una tiradera (que se podrá llamar bohordo, porque se tira con amiento de palo o de cordel), una lanza (la punta aguzada, en lugar de hierro), una honda de cáñamo (o esparto, que a necesidad se sirven y aprovechan de todo). De armas defensivas no usaron de ninguna, si no fueron rodela o paveses (que ellos llaman *huallcanca*). Estas rodela tenían que saber hacer también, de lo que pudiesen haber.” (1991 [1609]: 381. Cursiva es mía).

En la *Historia del orijen y jenealogía Real de los Reyes ingas del Piru* del padre Martín de Murúa se describen con bastante detalle las armas usadas en los Andes. También da cuenta de la debilidad de las armas andinas: “[...] no tenían Hierro ni otras armas mas de guaracas piedras porras Palos lanzas concauos de cobre, macanas, chanpis, y arcos con sus flechas que no errauan [...].” (1590: f. 63r). Una de las principales diferencias entre las armas españolas y las andinas, más allá de su efectividad o supuesta ‘superioridad’, es que las armas españolas cortan y penetran (espadas, lanzas, arcabuces) mientras que las armas andinas golpean (*warakas, champis*) (Ponce, 2002: 219).

Otro cronista que describe con mucho detalle las armas andinas es Francisco de Xerez. Al referirse este cronista al encuentro de Cajamarca, describe las armas. Esta es la descripción más detallada que conozco, de modo que es pertinente reproducirla en su totalidad:

“Las armas que se hallaron con que hacen la guerra y su manera de pelear es la siguiente. En la delantera vienen honderos que tiran con hondas piedras guijeñas lisas y hechas a mano, de hechura de huevos; los honderos traen rodela que ellos mismos hacen de tablillas angostas y muy fuertes; asimesmo traen jubones colchados de algodón; tras destos vienen otros con porras y hachas de armas; las porras son de braza y media de largo, y tan gruesas como una lanza jineta; la porra que está al cabo engastonada es de metal, tan grande como el puño, con cinco o seis puntas agudas,

tan gruesa cada punta como el dedo pulgar; juegan con ellas a dos manos; las hachas son del mismo tamaño y mayores; la cuchilla de metal de anchor de un palmo, como alabarda. Algunas hachas y porras hay de oro y plata, que traen los principales; tras estos vienen otros con lanzas pequeñas arrojadizas, como dardos; en la retaguardia vienen piqueros con lanzas largas de treinta palmos; en el brazo izquierdo traen una manga con mucho algodón, sobre el que juegan con la porra. Todos vienen repartidos en sus escuadras con sus banderas y capitanes que los mandan, con tanto concierto como turcos.” (1968 [1534]: 232-233).

La descripción que hace Francisco de Xerez es valiosa, dado el detalle con el que procede debido a su calidad de testigo directo, a pesar del desconocimiento del mundo andino que recién se venía avizorando y siendo el idioma una barrera importante (Pease, 2010: 33). Es por esto que la descripción es sorprendentemente detallada, aunque recurre el cronista a comparaciones con el mundo occidental para tratar de entender, como cuando dice que las tropas tenían “tanto concierto como turcos” (Pease: 2010: 84-89).

La waraka

La *waraka* es el arma andina por excelencia (Platt: 1987: 85-86; Nielsen, 2007: 21) y se encuentra presente en muchos relatos de los cronistas, tanto en las guerras durante el Tawantinsuyu como en los mismos hechos de la Conquista. La *waraka* es “una honda tejida de lana para lanzar piedras, con la forma de una cuerda con un ensanchamiento en la parte media, para colocar el proyectil. Se bate, para luego disparar al lugar del objetivo (Diccionario Quechua-Español-Quechua, 2005: 723) (Fig. 4).

Los cronistas ponen énfasis no solo en la descripción de dicha arma, sino en su extensión desde tiempos anteriores a los Inkas, sobre todo durante el *Awqa Runa*, período en el cual “anpliauan y defendian [sus tierras] a fuerça de hondas porque [comunmente] son los indios serranos mui diestros [...]” (Murua, 1590: f. 8v).

El ya citado Fray Martín de Murúa, en otro pasaje de su obra, se refiere con más detalle al uso y experticia en esta arma:

“[...] las armas del qual son tren [sic] hondas [que] con la vna dellas señian los yndios su caueça y con la otra la sintura, y la otra, trayan en la mana en la batalla o guerra [que] auia, *tiraban, Piedras tan grandes y con tanta fuerça que paresçian ser echadas con algun tiro, o trabuco* quando algun pueblo combatian tiraban con las hondas y herian a los [que] estauan en los muros defendiendolos y en la batalla no auia escudo ni yelmo ni otra manera, alguna de armas y eran tan çerteros en tirar las piedras [que] muy pocas vezes erraban el golpe, lo qual causaua el continuo vso y exerçicio [que] tenian desde su niñez en lo qual les ymponian sus padres [...] (1590: F. 130r. Cursiva es mía).

La comparación del tiro de piedra de una honda con un trabuco es sugerente, ya que daría cuenta de la efectividad de dicha arma, tal como un arma de fuego. Los españoles son testigos del uso intensivo de esta arma, y esto se puede desprender de las crónicas. A continuación, un ejemplo. En la *Relación para Su Majestad* del cronista temprano Pedro Sancho de la Hoz, quien al relatar una batalla entre los españoles contra Kiskis, capitán de Atahualpa después de la prisión de este, cuenta que “los españoles que iban llegando subían por la cuesta del monte, unos por una parte y otros por otra; entraron entre los enemigos que tenían delante sin atender mucho al principio a pelear sino a defenderse de las piedras que les tiraban. (1968 [1534]: 304)

Esta arma era tan usada que incluso Juan de Betanzos menciona un tiro de honda como una unidad de distancia (2015 [1551]: 368), lo cual daría cuenta de una noción de distancia que debe ser compartida por una comunidad de sentido para que tenga validez⁹⁷.

⁹⁷ Un ejemplo de esta idea lo encontramos en el Nuevo Testamento, donde aparece con frecuencia la expresión ‘a un tiro de piedra’.

La *waraka* es un arma tan efectiva que es letal, dando muerte a personajes importantes de la conquista como a Juan Pizarro, hermano de Francisco Pizarro quien murió durante el sitio del Cuzco hecho por Manco Inka en 1536. Según lo narrado en la *Relación del sitio de Cuzco*, al dicho Juan Pizarro “le hirieron De una pedrada a mano, echada de lo alto, en la cabeza, con tanta fuerza que como por lo que ya dije venía sin celada, dieron sin ningún sentido con él en el suelo.” (Anónimo, 1968 [1539]: 527). Si bien no se menciona la palabra ‘honda’, hay otro personaje que muere por una pedrada rodada, así que la piedra que mató a Juan Pizarro fue posiblemente lanzada con una *waraka*. Si bien en la cita anterior no se menciona que Pizarro muere por este ataque, Bartolomé de Segovia, al narrar este mismo episodio, en un margen menciona que “en este combate de la fortaleza [de Sacsayhuaman] dieron los indios una pedrada al capitán general Juan Pizarro sobre la celada, de que murió dende a pocos días” (Segovia, 2019 [1553]: 17v).

Pedro Cieza de León, al relatar la conquista de Alonso de Alvarado a Chachapoyas, cuenta que “Yva un español llamado Prado en seguimiento del capitán [Alvarado]; un yndio *le tiró un tiro de piedra* con tanta fuerza que sin aprovechar el casquete e morrión que llevaba, *açertándole en la cabeça, le derribó del caballo los çesos de fuera.*” (1996[1551]: 323. Cursiva es mía). La fuerza y precisión de la *waraka* la volvían un arma letal.

Si bien ya había mencionado la presencia de Inkas guerreros en un apartado anterior, es necesario volver nuevamente a este punto porque muchos de estos Inkas combaten precisamente con una honda. Los relatos de los cronistas ponen mucho énfasis en la destreza con que algunos Inkas manejaban dicha arma.

Un ejemplo es un relato de uno de los hermanos Ayar, Ayar Cachi, quien según lo relata Pedro Samiento de Gamboa, “Era tan diestro este Auar Cache de la honda y tan fuerte que de cada pedrada derribaba un monte y hacía una pedrada. Y así dicen que las quebradas que agora hay por las partes que anduvieron, las hizo Ayar Cache a pedradas.” (2015[1572]: 53-54).

Cieza de León, en la *Segunda Parte* de su crónica, al hablar sobre Viracocha Inka, en un enfrentamiento que tuvo este personaje, el cronista menciona que Viracocha “mandó poner en un gran fuego una piedra pequeña y como estuviese bien caliente [...] la mandó poner en una honda de hilo de oro con que quando a él plazía tirava piedras, y con gran fuerça la echó en el pueblo de Caytomarca [...]”, (1996[1551]: 116). La gente de Caytomarca lo atribuye a un castigo divino, sin embargo, Cieza busca la explicación racional de este hecho, algo muy propio de este cronista. El uso de piedras calientes o con fuego también se encuentra en una ilustración de Guamán Poma de Ayala en la festividad de Coya Raymi (Fig. 23).

En otra ilustración (Fig. 24), esta vez de Martín de Murúa, un capitán llamado Apo Camac porta una *waraka*, a pesar de que en la crónica esto no se mencione. Sí menciona Murúa que “Este ualerosso capitan apo camac era muy valiente y amigo de guerras y ansi andaua siempre en ellas sirbiendo al ynga y Rey su señor, como baleroso y esforçado capitan [...]” (1590: f. 39r).

La *waraka* también se encuentra ampliamente representada en *qeros* coloniales, como en la pieza 166.131.000 del National Museum of American Indian, el cual es un *qero* felino cefalomorfo en cuya pictografía hay soldados cuzqueños con *unku* y *uma chuku* que portan *warakas*, blandiéndolas sobre las cabezas lo cual da cuenta de una representación pictórica muy dinámica porque están a punto de lanzar el proyectil (Fig. 25). En otro *qero*, específicamente la pieza 217.455 también del NMAI, hay una escena de guerreros cuzqueños que portan *conca cuchona*, visten *unku* y *uma chuku* y blanden este tipo de arma (Fig. 26). En el capítulo 3 veremos que en los *qeros* no solo los humanos portan este tipo de arma, sino también animales.

El champi y la chunta

El *champi* es otra arma muy usada por los guerreros andinos, y la cual también se encuentra presente en las crónicas. Consiste en una maza con una piedra (aunque también las había de metal) con forma de estrella unida al extremo de una vara (Figs. 5 y 6), usada como

arma secundaria durante el Tawantinsuyu, pero cuyos antecedentes remontan desde el período Moche (Ponce, 2002: 215).

Juan de Betanzos, en la parte de su crónica sobre la guerra entre Huáscar y Atahualpa, menciona que los partidarios de Huáscar, “después de así atormentados fuesen muertos, haciéndoles hazer las cabeças pedaços con unas hachas que ellos llaman chanbi, con las quales pelean y entran en guerra.” (2015 [1551]: 383). En la cita anterior, el *champi* es mencionado exclusivamente como un arma. No obstante, en otros cronistas, también aparece como un símbolo de autoridad. Un ejemplo lo hallamos en la crónica de Cristóbal de Molina, quien se refiere al *champi* como una insignia, al ser arma y cetro:

“[...] llamó [el Sol] a los Incas y a Manco Capac como a mayor dellos, y le dijo: Tú y tus descendientes habéis de ser señores y habéis de sujetar muchas naciones [...], y que acabado de decir esto, Manco / Capac les dió por insignias el suntur paucar y el champi y otras insignias de que ellos usaban, que es a manera de cetro, y que todos ellos / por insignias y armas hubieron [...].” (1959[1575]: 13-15).

El *champi* como una insignia es algo muy sugerente, porque una insignia va más allá de un uso funcional u ornamental de algún objeto determinado (como podría ser la guerra), sino que también se vincula con la posesión del cargo y con la calidad de la persona que la está portando (Martínez C., 1995: 22). El *champi*, de esta manera, no funciona solo como una simple arma, sino que forma parte de un conjunto mayor de significados. A pesar de que en los capítulos siguientes veremos que estas armas mencionadas también se encuentran en otros contextos discursivos, sin enfocarnos en esta dimensión ritual⁹⁸, me pareció pertinente señalarlo de todas formas.

⁹⁸ Sobre la ‘guerra ritual’, véase el Capítulo 1.

Si bien los Inkas portan un *champi*, en tanto símbolo de autoridad, también otros soldados, e incluso un *chaski* en Guamán Poma portan uno⁹⁹ (Fig. 27), lo cual daría cuenta de un uso extendido de esta arma.

En las crónicas se menciona el uso de *champis* en contextos rituales para el sacrificio del ganado, tal como lo hace Murúa al referirse al *Awka Runa*, ya que en este periodo con “vnas porras que llaman chanpi y solamente sacrificauan caueças de ouejas de la tieRa” (1590: f. 8v). Si bien en este trabajo no abordo una dimensión sacra de armas y objetos de guerra, para no ampliar demasiado el análisis ni extenderme sobre manera en la presente tesis, la cita me parece pertinente ya que es uno de los pocos cronistas que menciona este uso. La gran mayoría releva su uso en la guerra, como ya hemos visto. Si bien Ernesto Ponce menciona que no era un arma muy efectiva contra los españoles, al no ser tener una capacidad de daño como la macana mapuche o las espadas toledanas (2002: 215), de todas formas, se encuentra presente en los cronistas y en el repertorio de armas usadas en la guerra andina.

A pesar de lo anterior, el *champi* es otra arma ampliamente representada en *qeros*, como por ejemplo en la pieza 984-CFD-15776. Museo Nacional de Arqueología de La Paz, en la cual un soldado cuzqueño porta esta arma (Fig. 28). En los *qeros*, tanto los *champis* como las *warakas* son armas que están asociadas a los cuzqueños, mientras que los antis del piedemonte selvático combaten con arco y flecha, como por ejemplo el ejemplar VA 368 del Museo de Berlín (Fig. 10). Esta construcción discursiva remite a que los atributos de los guerreros cuzqueños como sus armas son marcadores a su vez de una superioridad cultural, mientras que las armas de los antis como el arco y la flecha funcionan como marcas de ‘barbarie’ (Martínez, *et. als.*, 2016: 14).

La *chunta* es un arma similar al *champi*, ya que también es una vara de *madera* con una piedra en uno de los extremos (Fig. 7). En el *Vocabulario* de Bertonio, la voz aymara *chuntasitha* es “pelear con palos negros” (1612: 357), por ser precisamente un palo con una piedra labrada en una de sus puntas.

⁹⁹ Más adelante volveré a hablar de los *chaskis* en un contexto militar.

Miguel de Estete, cronista temprano que narra los hechos ocurridos en el ‘Encuentro de Cajamarca’, menciona que al llegar Atahualpa a la plaza de la ciudad,

“[...] y así, comenzaron a entrar por la plaza hasta trescientos hombres como mozos de espuelas, con sus arcos y flechas en las manos, [...]. Acabada de dar su vuelta pararon, todos juntos, y entró otro escuadrón de hasta mil hombres, *con picas sin hierros, tostadas las puntas*, [...]. Entrando el segundo escuadrón, entró el tercero, de otra librea, *todos con martillos [sic] en las manos, de cobre y plata, que es un arma que ellos tienen [...]*.” (1968 [1535]: 374. Cursiva es mía).

En la cita de Estete, las “picas sin hierros” que menciona son *chuntas*, mientras que los ‘martillos’ a los que hace referencia el cronista son *champis*. La relación de estas dos armas con la agricultura la veremos en el Capítulo 4, sin embargo, me pareció necesario abordar la diferencia entre *chuntas* y *champis* en este capítulo, dada la similitud de ambas armas.

El ayllu

Los *ayllus* son armas parecidas a las boleadoras, hechas con cuerdas y piedras para lanzar a las piernas del enemigo y así inmovilizarlo. Juan de Betanzos es el cronista que da la descripción más detallada de un *ayllu*. Nuevamente me excuso por reproducir una cita tan extensa, pero vale la pena por ser la descripción más detallada que conozco sobre esta arma:

“Porque abrán de saber que este ayllu es una cordezuela hecha en triángulo y en las dos puntas de los dos cabos están atadas en cada una de ellas una pelota del gordor de una naranja y ansí redonda y en la otra punta del otro ramal otra ni más ni menos, las cuales son hechas de piedra de metal y asen de la una bola y cuelgan las dos abajo; *y quando las quieren tirar tráenla en el ayre bien ansí como quando uno quiere tirar una jonda [sic]* y tienen tino a lo que quieren tirar; y si es hombre y le tiran a las piernas, çñíele de tal manera que le atrailla y no le deja dar paso y si no tiene socorro

con que se desenvuelva el tal cordel no lo puede cortar el que ansí está en breve que no sea más en breve con él el enemigo que se le tiró y le prenda y mate. Y lo mismo haze a los braços si a los braços le tira. Y éstos son de una braça y braça y media los de la guerra (2015 [1551]: 264-265. Cursiva es mía).

El *ayllu* y la *waraka* serían, de esta manera, armas bastante parecidas en tanto su ejecución y dominio, de modo que ambos elementos formarían parte del aparataje bélico en los Andes. Si bien ambas armas tienen connotaciones rituales y políticas, como por ejemplo el uso del *ayllu* en un juego con serpientes en el cual el Inka debía ganar siempre, logrando pactos con otros pueblos y gobernantes (Zuidema, 1989 :268-269), solo voy a referirme al *ayllu* en tanto arma para no alargar demasiado el análisis.

Pedro Cieza de León refiere al uso de esta arma cuando los españoles se enfrentan con Rumiñawi, uno de los afamados capitanes de Atahualpa y el cual presentó una fiera resistencia a los españoles. En uno de estos enfrentamientos, narrados por Cieza en la *Tercera Parte* de su obra, señala dicho cronista que “Los yndios también tuvieron sus escuchas y como si ya los nuestros fuesen huyda salió Urumiñavi [sic], como estaba hordenado, con la jente que se dixo, *cargados de “ayllos” –ques es un arma para prender con cierta arte de nudos e cuerdas [...]*.” (1996 [1551]: 133. Cursiva es mía).

Tristan Platt señala que, en los enfrentamientos entre distintas parcialidades o *ch'axwa*¹⁰⁰ en el mundo aymara, utilizan boleadoras, las cuales en Bertonio se denominan precisamente *ch'axwasiña* (Platt, 1987: 85).

Vestirse para la guerra

El tema de la vestimenta para ir a la guerra no es un tema central de esta tesis, pero sí me parece muy interesante porque se encuentra inserto en los discursos españoles sobre la guerra en los Andes. Por ejemplo, Juan de Betanzos, al referirse al ejército de Atahualpa, no

¹⁰⁰ Definida en el Capítulo 1.

aborda solamente las armas, sino también a sus vestimentas, ya que estos soldados estaban “bien armados de camisetas estofadas de algodón y fuertes morriones y con sus hachas y porras y alabardas y macanas y lanças y sus rodelas.” (2015[1551]: 364). Es interesante que Betanzos mencione que estaban bien armados con camiseta, ya que la vestimenta formaba parte de la guerra.

En un *qero* que forma parte de la colección del Museo de Brooklyn, específicamente la pieza 42149, hay una escena de enfrentamiento entre Inkas y antis, específicamente de un soldado cuzqueño llevando a un anti con soga al cuello. En la escena se encuentran elementos marcadores de ambos grupos. Por un lado, el anti vencido va descalzo, usa tocado de plumas y tiene la cara pintada. Por otro parte, el guerrero cuzqueño va calzado con *uxutas*, porta un *uma chuku* y viste un *unku* ajedrezado (Fig. 29). El *unku* ajedrezado, junto con otros atributos como el calzado y el casco, dan cuenta tanto de la adscripción del personaje tanto a un grupo específico (inkas) como a su condición de guerrero (Martínez C., *et. al.* 2016: 14-16; Berenguer, 2013: 336).

En el arte rupestre también se encuentra el motivo del *unku* ajedrezado. En el sitio de la quebrada de Quisma Alto, ubicada en la Región de Tarapacá, dentro de los motivos rupestres del sitio, destaca un personaje que viste un *unku* ajedrezado con alternancia de cuadrados azules y el color natural de la piedra, además de usar un casco (Fig. 30). Este motivo, lo mismo que la prenda *unku* en sí, a pesar de no ser exclusivos de los inkas, el motivo ajedrezado sí forma parte del repertorio de diseños del arte incaico presente en distintos soportes como el cerámico (Berenguer, 2013: 323, 329). De esta manera, los inkas aglutinaron y perfeccionaron tradiciones culturales previas, más que ser una cultura que haya inventado una tradición cultural (Pease, 2007: 147). Pues bien, a pesar de que es difícil sostener un arte rupestre ‘oficial’ en el sentido de formar parte de una política estatal del Tawantinsuyu, sí existe una presencia del motivo ajedrezado en diversos sitios de arte rupestre que dan cuenta de la difusión de este significativo cuzqueño, el cual forma parte de la indumentaria del ejército incaico (Berenguer, 2013: 334-335)

El cronista Francisco de Xerez, uno de los cronistas testigos del ‘Encuentro de Cajamarca’, menciona que a la llegada de Atahualpa a la plaza de dicha ciudad: “Luego la delantera de la gente comenzó a entrar en la plaza; venía delante *un escuadrón de indios vestidos de una librea de colores a manera de escaques*; éstos venían quitando las pajas del suelo y barriendo el camino.” (1968 [1534]: 227. Cursiva es mía). Xerez es uno de los primeros cronistas en describir el motivo ajedrezado en la vestimenta del ejército inca (Berenguer, 2013: 336). Miguel de Estete también es otro cronista temprano que describe el motivo ajedrezado de los soldados cuzqueños que acompañaban a Atahualpa en su entrada a Cajamarca, cuando narra que “[...] entró otro escuadrón de hasta mil hombres, con picas sin hierros, tostadas las puntas, *todos de una librea de colores; digo, que la de los primeros era blanca y colorada, como las casas de un ajedrez.* (1968 [1535]: 374. Cursiva es mía).

El motivo del *unku* ajedrezado también lo vemos en dibujos de la crónica de Guaman Poma de Ayala, con personajes que visten este tipo de *unku* en contextos bélicos, como por ejemplo la ilustración del Inka Huayna Cápac (Fig. 21) o el dibujo que muestra la captura de Huáscar Inka, el cual va descalzo con soga al cuello¹⁰¹, a la vez que uno de sus captores toca un *pututu*¹⁰² y viste un *unku* ajedrezado (Fig. 31).

Como se ha visto, el motivo del *unku* ajedrezado propio de los soldados incaicos se encuentra presente en varios soportes, lo cual da cuenta de la extensión del mismo como un significante que es compartido en una comunidad de sentido, precisamente vinculado a la guerra (Berenguer, 2013: 340-342).

Accesorios para la guerra

En las crónicas se encuentra muy documentado el uso de andas, tanto en contextos rituales como para la guerra. Si bien otros trabajos han discurrido latamente en torno a las

¹⁰¹ El motivo de la soga al cuello lo veré en los siguientes capítulos.

¹⁰² Sobre este instrumento musical me voy a referir en el Capítulo 5.

andas (Martínez C., 1986; 1995; 2003), mi propósito es simplemente ver cómo son enunciadas en los discursos españoles sobre la guerra andina.

La evidencia del uso de andas en las crónicas es abundante. Francisco de Xerez, cronista de la ‘soldadesca’, escribió que “Atabalipa y estos sus capitanes generales andaban en andas”. (1968 [1534]: 235-236).

Martín de Murúa, sobre el uso de andas, afirmaba lo siguiente:

“Andauan siempre los yngas en andas donde quiera que yban y *en la guerra, entraban en ellas muy Ricamente, adereçadas y muy vizarras* con mucha Pedreria de oro y Plata y piedras Preçiosas y con mucha plumería de todas colores lleuauan las andas gran cantidad de caçiques e yndios prinçipales A remuda, y quanto entrauan en la guerra llebaban, vna Honda, en la mano con la qual tirauan de rrato en rrato” (1590: f 55r. *Cursiva es mía*).

En la cita de Murúa vemos un dato interesante: las andas se usan también para la guerra. Para este cronista, estas andas para combatir se encontrarían “ricamente aderezadas”, en un contexto y un uso específico para la guerra.

En Guamán Poma de Ayala encontramos dibujos de andas, específicamente andas para la guerra llamadas *Pillcorampa*, en donde el Inca Huayna Capac va de pie combatiendo con una *waraka* (Fig. 32), lo cual da cuenta de la voluntad de destrucción a partir del uso de dichas andas, las cuales permitían un rápido desplazamiento sin descanso y en donde el Inka va precisamente de pie (Martínez C., 2003: 196). No es mi intención tensionar esta referencia de las ‘andas para la guerra’ con el hecho de que los señores andinos se desplazaban en andas debido a que simbolizan a la divinidad creadora-destructora porque, a diferencia del Dios de los cristianos el cual hizo el mundo y después descansó en el séptimo día, en el mundo andino los dioses ordenaron el mundo en estado de reposo. Es por esto que el Inka se mantiene inmóvil y se desplaza en andas, porque está re-creando constantemente el mundo, y si se alterase su estado de reposo ocurriría un *pachakuti* o ‘vuelta de mundo’, una crisis cósmica

(Martínez C., 2003: 192). Simplemente he querido dar cuenta de la presencia de las andas en discursos, tanto escritos como visuales, sobre la guerra andina.

En Martín de Murúa también hallamos una ilustración de andas con la frase “las andas del ynga” junto con una *achiwa* o sombrilla (Fig. 33). En la crónica de Murúa se describe esta sombrilla de la siguiente manera:

“[...] estos [penachos] no traen en la guerra por [que] entonces traen çeladas y thenian por costumbre todas las vezes que el ynga salia de lleuar delante del como guion, vna pluma en vn palo largo puesta, *hecha a manera de mitra saluo que era Redonda*, esta era Hecha de muchas plumas coloradas verdes y amarillas y de todas las demas colores que hallauan, [...]” (1590: F. 55r. Cursiva es mía).

Esta ‘s sombrilla’ aparece en otras crónicas usada en contextos de guerra, lo cual veremos más adelante en este capítulo. La ‘mitra’ que menciona Murúa era el tocado que usan los obispos o arzobispos de la Iglesia Católica (Covarrubias, 1611: 551).

También es interesante que el *chuku* se enuncie como una ‘celada’, cuando su uso era más amplio en tanto marcadores de identidad de distintos grupos étnicos (Horta, 2011: 552, 565-566). De hecho, Diego González Holguín define *chucu* como “bonete o sombreros antiguos” (1608: 100). En el Diccionario Qechua-Español- Quechua, *uma chuku* es definido como “casco, morrión o gorra utilizado como dispositivo por los guerreros inkas para protegerse la cabeza” (2005: 681). El *uma chucu*, de esta manera, aparecería en discursos hispanos sobre la guerra como un casco militar. En la ilustración de Guamán Poma del ‘auca camayoc’¹⁰³, se observa que este soldado porta un *uma chucu* y un hacha, además de sostener una cabeza decapitada¹⁰⁴ (Fig. 18). En una ilustración con acuarela de la crónica de Martín de Murúa se encuentra Atahualpa junto con Francisco Pizarro en el ‘Encuentro de Cajamarca’, el cual es representado con un *uma chuku* (Fig. 34), a pesar de que este objeto

¹⁰³ Entendido como ‘guerrero’ aunque con un sentido más profundo. Véase capítulo 1

¹⁰⁴ El significante de la cabeza decapitada como práctica bélica vinculada con la agricultura se verá en el capítulo 4.

no es descrito en ninguna crónica, ni siquiera por los testigos de dicho acontecimiento¹⁰⁵. Sin embargo, en otros sistemas de registro como los *qeros*, los soldados cuzqueños son representados con casco, como por ejemplo el *qero* del Museo de Brooklyn ya mencionado, en el cual el soldado incaico que lleva con soga al cuello a un vencido anti, usa un *uma chuku* (Fig. 29).

Ahora quiero volver a la pintura rupestre que mandó a hacerse de sí mismo Manco Inka en Inkapintay, Ollantaytambo, en lo alto de una pared rocosa (Fig. 14)¹⁰⁶. El contexto de esta pintura rupestre corresponde al repliegue de dicho Inka después de asediar el Cuzco en 1535, dirigiéndose hacia los valles interiores hasta el piedemonte amazónico. Es en ese momento que Manco Inka mandó a hacerse una pintura de tal manera que fuese visto no solo por los andinos que forman parte de esta comunidad de sentido, sino que también por los mismos españoles. Pues bien, uno de los atributos de Manco Inka que se encuentra en esta expresión rupestre es precisamente portando un *uma chuku* (Martínez C., 2020a, 57-60). Al igual que otros elementos que forman parte de una indumentaria cuzqueña para la guerra, el *uma chuku* se encuentra presente en distintos soportes, lo cual da cuenta de su uso extendido por los soldados incaicos y por el Inka mismo.

Disciplina y entrenamiento

En las crónicas europeas no solo se mencionan batallas protagonizadas por grandes guerreros diestros en armas precisas y letales. También los cronistas hacen hincapié, al hablar de los ejércitos andinos, en una fuerza disciplinada y entrenada. Ver los discursos respecto a estos dos tópicos es el propósito de las siguientes páginas.

Los cronistas suelen recalcar que estos ejércitos eran muy disciplinados. En la *Segunda Parte de la Crónica del Perú* de Pedro Cieza de León, sobre la disciplina, se menciona que “Salido el señor del Cuzco *avía grandísima horden*, aunque fuesen con él

¹⁰⁵ José Luis Martínez C., comunicación personal.

¹⁰⁶ Ya mencionado en la Introducción.

treientos mill hombres.” (1995 [1551]: 69. Cursiva es mía). Esta disciplina marcaba la superioridad en combate de los Inkas sobre otros pueblos andinos, tal como lo relata Sarmiento de Gamboa en un alzamiento de collas durante el gobierno de Pachakuti, “Y como los Cuzcos *eran más disciplinados y diestros en la guerra* y más en número que los contrarios, hacíanles ventaja.” (1942 [1572]: 112. Cursiva es mía).

Es bastante conocido el episodio del ‘Encuentro de Cajamarca’, de modo que no he querido discurrir mucho sobre este acontecimiento tan importante¹⁰⁷. Sin embargo, hay un evento elocuente de esta ‘disciplina militar’ en dicho episodio. Miguel de Estete narra que, al ir Hernando Pizarro y Hernando de Soto al campamento de Atahualpa, Pizarro jineteó a su caballo para hacer una demostración a Atahualpa, y estando en esto “un escuadrón de gente, viendo venir el caballo para sí se retrujo hacia atrás; lo cual, los que lo hicieron pagaron aquella noche con sus vidas; porque Atabalica los mandó matar, porque habían mostrado temor; [...] (1968 [1535]: 273).

Esta idea de que Atahualpa se mantuvo incólume frente a la exhibición ecuestre de los españoles como un gesto de férrea disciplina, mientras que una parte de la tropa mostró temor y fueron castigados por ello; opera desde una perspectiva española (Hemming, 2000: 33). Sin embargo, el Inka en tanto autoridad debía mantenerse inmóvil y en reposo para conservar el orden en el mundo y evitar su destrucción (Martínez, 2003: 192).

Otro aspecto en que reparan bastante las crónicas es en el entrenamiento de estos soldados en el manejo de las armas. En Juan de Betanzos, al referirse al gobierno de Inka Yupanki, encontramos lo siguiente:

“[...] e que les encomendava [Inka Yupanki] que en sus tierras *no uviese ociosidad en los mancebos ni en las mugeres* porque no fuesen causa las tales ociosidades de tener los suyos resabios de mal exenplo; e que los procurasen exerçitar todo tienpo que no entendiesen en hazer sementeras en las cosas de la guerra y en los semejantes

¹⁰⁷ Lo cual haré en el capítulo 5 de esta tesis.

exercícios como hera en saber esgremir hondas, tirar flechas, jugar con hachas a manera de pelea en batalla, blandear lanças con rodela en las manos, todo lo qual avían de hazer en sus tierras los mançebos, [...]” (2015[1551]: 170. Cursiva es mía).

En ninguna crónica he encontrado indicios de una ‘academia de guerra’ así que es muy probable que el entrenamiento con armas haya sido de la forma en la que señala Betanzos. Sin embargo, en esta cita hay una referencia muy interesante al hecho de que las mujeres también se entrenasen para la guerra. Esto a pesar de que en las mismas crónicas españolas las mujeres han sido borradas de estos relatos, ya que los que participan son solo hombres.

En el mundo andino existe la mujer guerrera como arquetipo, como por ejemplo Mama Huaco en el mito de los hermanos Ayar, la cual estaba armada con un *ayllu*, era capitán de su propio ejército y fue clave en la ocupación de Acamama, que después se transformó en el Cuzco (Rostworowski, 2015: 53). También está Chañan Curi Coca, defensora del Cuzco en el contexto de la guerra contra los chankas y que ha sido representada pictóricamente con una cabeza decapitada¹⁰⁸ (Martínez C., 2012: 205). En los enfrentamientos rituales o *tinkus* también la participación de mujeres es primordial. Esto se verá en el capítulo 5.

En Juan de Betanzos hallamos, pues, un Tawantinsuyu militarizado, en donde los hombres pasarían a formar parte del ejército desde jóvenes. Si bien se afirma que esta visión bélica aparece más en la segunda parte de la *Suma y Narración de los Incas*, que es en donde narra la guerra entre Huáscar y Atahualpa (Hernández y Cerrón Palomino, 2016: 42), empero, un Tawantinsuyu militarizado lo encontramos en toda la obra de Betanzos. Esto no debería extrañar, dada la profesión de soldado del cronista, a pesar de que la fama del autor fuera por motivos extra militares, al ser un reconocido ‘quechuista’ (Hernández y Cerrón Palomino, 2016: 42).

¹⁰⁸ En el capítulo 4 vuelvo a este personaje y su representación pictórica colonial.

Si bien no he hallado alguna referencia explícita a una ‘academia militar’, como se señaló anteriormente, en los *Comentarios Reales* el Inca Garcilaso de la Vega, citando al jesuita Blas Varela, señala que Inka Roca:

“[...] fue el primero que puso escuelas en la real ciudad del Cozco, para que los amautas enseñasen las ciencias que alcanzaban a los príncipes Incas y a los de su sangre real y a los nobles de su imperio. [...] para que alcanzasen el don de saber gobernar y se hiciesen más urbanos y *fuesen de mayor industria para el arte militar*, [...]” (1991 [1609]: 238. *Cursiva es mía*).

Estas escuelas para la formación de la nobleza cuzqueña incluían, pues, conocimientos militares. Como mencioné anteriormente, en las crónicas los capitanes eran orejones, de modo que la instrucción para los nobles incluía conocimientos de dicho “arte militar”. Esto escapa de la definición clásica de amauta o *yachayniyoq* como un “sabio, docto, erudito” (Diccionario Quechua-Español-Quechua, 2005: 759), funcionario especializado en la enseñanza de la élite cuzqueña (Pease, 2009: 108).

Garcilaso también pone énfasis en la formación militar de los soldados. En su obra se destaca el componente psicológico de los entrenamientos militares, para formar soldados sin temor y preparados para la guerra:

“Hacíanles velar en veces, diez o doce noches, puestos como centinelas, para experimentar si eran hombres que resistían la fuerza del sueño [...]. Heríanles ásperamente con varas de mimbre y otros renuevos en los brazos y piernas [...]. Y si hacían sentimiento de dolor en el rostro –o con encoger tanto cuanto las piernas o brazos- lo repudiaban, diciendo que quien no estaba para sufrir golpes de varas tan tiernas menos sufriría los golpes y heridas de las armas duras de sus enemigos. Tenían que estar como insensibles.” (1991[1609]: 381).

A pesar de que en la obra de Garcilaso se muestra una visión pacifista del Tawantinsuyu (Porras, 1986: 398; Pease, 2010: 374), paradójicamente es uno de los cronistas

que más describen entrenamientos, armas y estrategias empleadas. En sus *Comentarios Reales* se percibe una educación militar de tipo ‘espartana’ muy enfocada en la disciplina y los castigos para poner a prueba tanto el estado físico y mental (Bengtson, 2019: 298). Esta construcción discursiva formaría parte del bagaje cultural de los cronistas y de como la Antigüedad Clásica se encuentra muy presente en algunas crónicas, como en la noción misma de ‘Imperio de los Incas’, que remite al Imperio Romano (Someda y Seki, 2010: 55; Someda, 2003: 198; 2010: 33).

Estrategias tácticas

En los discursos escritos sobre la guerra andina los cronistas son particularmente elocuentes en narrar las distintas estratagemas presentes en diversas batallas usadas por los Inkas para asegurar la victoria. Si bien en las crónicas la conquista española también se encuentra estrategias militares para triunfar, lo que daría cuenta del ingenio de los españoles para vencer diversos obstáculos (Restall y Hernández-Armesto, 2013: 113); en las siguientes páginas haré un recuento de las distintas estrategias que se usaron en la guerra andina, según los cronistas españoles. Nuevamente recalco que no es mi objetivo hacer un compendio de todas las estrategias utilizadas y narradas, sino que solamente dar cuenta de la presencia de este elemento discursivo para construir un relato sobre los Inkas y su modalidad bélica.

Los cronistas, al escribir sobre las campañas de expansión del Tawantinsuyu, no caen en el tópico de la ferocidad de la guerra mediante la pura violencia y barbarie, sino que la guerra presente en los discursos es calculada y metódica. Más que dominar por la fuerza, los Inkas buscaban dominar por el convencimiento y con trucos, incluso mediante el engaño, como lo veremos a continuación. Martín de Murúa, a propósito de esto, menciona que “esta gente era tímida a maravilla, temían mucho la muerte y assi Hazian sus guerras mas con yngenio y maña [que] con fortaleza” (1590: f. 54r). Sobre el vocablo *maña*, en Covarrubias “dizese tener vno maña para hazer alguna cosa, quando la haze con destreza [...] En otra significacion maña vale ardid, astucia, y engaño” (1611: 536).

Algunas estrategias narradas por los cronistas giran en torno al conocimiento del terreno y el aprovechamiento de las ventajas que este otorga. Un ejemplo de esto lo hallamos en la obra del Inca Garcilaso, quien al escribir sobre la conquista del Cuntisuyu emprendida por Cápac Yupanqui, menciona que dicho Inka “mandó alojar su ejército al pie del cerro para atajar el paso a los contrarios [...]” (1991 [1609]: 163). En Garcilaso se encuentra muy presente el tópico de un ejército experimentado en táctica, algo propio de una cultura más elevada como los Inkas, lo cual es una idea transversal en toda la obra de Garcilaso y que busca demostrar constantemente (Pease, 2010: 374).

Otro elemento que aparece en las crónicas, en relación con estrategias utilizadas, es el empleo de *chaskis*¹⁰⁹. Sin embargo, y dado el tema que nos convoca, los *chaskis* aparecen en algunos relatos de crónicas como espías. Pedro Sarmiento de Gamboa menciona que dichos *chaskis*, durante la guerra contra los chankas, “no fueron como mensajeros, sino *disfrazados, por exploradores*; y que siendo conocidos del Viracocha Inga, les dijo que ya los conocía que eran espías de los Chancas, [...]” (1942 [1572]: 86. Cursiva es mía).

En ningún diccionario de la lengua quechua consultado aparece alguna acepción de *chaski* con un sentido o uso militar. En el *Vocabulario* de González Holguín, *chaski* es un “corredor de a pie”, mientras que *chazquini* es “cobrar o recibir el mensaje o recado” (1609: 89). En el *Arte de la Lengva Quichua* del padre Diego Torres Rubio, ‘chasqui’ es “correo”, y ‘chasquini’ es “recibir” (1619: 148). En síntesis, *chaski* se relaciona con correr y entregar o recibir un mensaje, pero nunca como espías. Los ‘caminos del Inca’ con un uso militar eran los que conducían a fortalezas en las fronteras del Tawantinsuyu (Hyslop, 2014: 389) pero no he encontrado indicios, aparte de las crónicas, de *chaskis* con un sentido militar o táctico.

En la relación de Bartolomé de Segovia, sobre los *chaskis* menciona que:

¹⁰⁹ Mensajeros que recorrían los ‘caminos del Inca’ o *Qhapaq Ñan*, llevando mensajes u objetos por todo el Tawantinsuyu con un sistema de posta (Hyslop, 2014: 464).

“Tenía postas en todo su ymperio de media a media legua que no esperaban otra cosa sino su mandado, el qual en biniendo a más correr llegaban a la otra posta y en muy breve tiempo aunque fuesen quinientas leguas se sabía [...] en las más distantes provincias lo que el ynga mandaba, y así quando él enbiaba un *mensajero con una porra* en la qual [entre líneas: yba colgada una] [...] seña suya, *era obedesido y reberenciado como su propia persona y lo mismo que cualquiera capitán que él enviaba* [...]” “Segovia, 2019 [1553]: f. 9v. Cursiva es mía).

En la cita, además de la función de *chaskis* como mensajeros, se menciona que iban armados con porras. Además, los *chaskis* no eran simples funcionarios, ya que eran reverenciados por ser representantes del Inka, al igual que un militar de alto rango. Esto da cuenta de un símil, al menos en prestigio, entre un *chaski* y un *apu* o capitán. En páginas anteriores mencioné que, en un dibujo de Guamán Poma, un *chaski* porta un *champi* (Fig. 27), de modo que aquí se abre una nueva perspectiva.

Otra estrategia utilizada presente en los discursos de los cronistas españoles es el de distracción. Una de las más presentes, en los relatos de la guerra entre Huáscar y Atahualpa es la del quitasol, sombrilla o tirasol¹¹⁰. Había mencionado en páginas anteriores que la sombrilla era un elemento presente en las andas, como se ve en la ilustración de Murúa (Fig. 33). Ahora veamos cómo dicho elemento también fue usado estratégicamente para vencer a Huáscar en las últimas batallas de este conflicto, al menos en el plano discursivo castellano.

Juan de Betanzos, al narrar estos acontecimientos, menciona que Atahualpa llamó a sus capitanes, diciéndoles que él iría personalmente a la delantera con un escuadrón reducido, para hacer que el enemigo se confíe al ver tan pequeña fuerza, y cuando el ejército de Huáscar vaya directo al ataque “haré que abajen mi tirasol de mis andas abajo y estame he quedo; vosotros como veáis que mi tirasol es bajo y que lo an quitado de mis andas, vernéis [sic]

¹¹⁰ A pesar de que la palabra ‘tirasol’ no aparece en el Diccionario de la Real Academia Española, en Diego González Holguín la voz *achihua* es “Tirasol, o, quitasol” (1608: 42). En las crónicas citadas, el vocablo más recurrente es ‘tirasol’.

todos juntos y con toda horden y con la más brevedad que podáis y ansí daremos en los enemigos y desbaratarlos hemos.” (2015[1551]: 361).

En Sarmiento de Gamboa también encontramos la estrategia de la sombrilla:

“Y puesto Guáscar a buen recaudo con guarda bastante, salió Chalco Chima en las andas de Guáscar y apartó cinco mil hombres y adelantóse encaminando hacia la demás gente, que quedaba en el llano de Guanacopampa. Y mandó, que los demás todos le siguiesen con Quizquiz, y que, cuando él dejase caer el tirasol, arremetiesen. Hizo este ardid, porque los de Guáscar pensasen qué era Guáscar y que venía victorioso y esperasen.” (1942 [1572]: 160-161).

El uso de la sombrilla, empero, es distinto al narrado por Betanzos. Mientras que para este el quitasol se usaba para dar una señal a Kiskis y a Chalkuchimaq y así atacar, en Sarmiento es para confundir al enemigo, de modo que pensasen que era el mismo Huáscar. Independiente de la verosimilitud de ambos relatos, me interesaba destacar el uso de la sombrilla como un elemento discursivo de la guerra y de la estrategia presente en ella.

A pesar de lo extenso del capítulo, no he tenido el propósito de hacer un compendio de todas las armas, conformación del ‘ejército incaico’ o estrategias, sino ver cómo funcionan estos elementos en un plano discursivo castellano-occidental sobre el Tawantinsuyu. En los próximos capítulos veremos cómo se enuncia la guerra andina en otros soportes andinos al margen de la escritura colonial (*qeros* y arte rupestre) con otros discursos vinculando la guerra y los guerreros andinos con la fauna, la agricultura, el pastoreo y expresiones musico-coreográficas.

Capítulo 3

Fauna combatiente y guerreros andinos

En un *qero* troncocónico de madera bellamente pintado del National Museum of Natural History en Nueva York, específicamente la pieza 41.2/516, en el campo superior hay una escena de enfrentamiento entre soldados andinos, los cuales portan distintas armas como *champi* y porras y visten *unkus*, *uma chuku*, además de usar *conca cuchona* (escudo). También está el motivo del torreón que señala la presencia y el poder del Inka (Flores Ochoa, *et. als.*, 1998: 195), con un guerrero incaico usando una *waraka* (Fig. 35), junto con un guerrero boca abajo con la cabeza cortada. Sin embargo, lo que quiero destacar de la escena pintada en este *qero* es la presencia de un ave volando (Fig. 36). La presencia de aves en los *qeros* no es algo nuevo, ya que forman parte de las escenas de enfrentamiento entre Inkas y Antis¹¹¹, como uno de los temas que remiten al pasado precolonial o del ‘tiempo del Inka’ (Martínez C., 2019: 46, 47) Sin embargo, me planteo las siguientes preguntas: ¿por qué en esta representación pictórica de una batalla hay un ave? ¿Qué está haciendo? ¿Es un marcador del paisaje o participa de la acción?

En los combates entre ejércitos en las crónicas españolas, la fauna se encuentra prácticamente ausente. En ningún relato escrito vemos a una fiera participando en batallas o en una escena de guerra. Los relatos escritos en las crónicas sobre los enfrentamientos son de estructura lineal, es decir, cronológica y siempre protagonizados por seres humanos, es decir, un relato ‘histórico’ y ‘verídico’; dejando afuera otros elementos ‘no humanos’ que pertenecerían a los mitos y ‘fábulas’ (Martínez C., *et. al.*, 2014: 95).

En el *Tesoro de la Lengua Castellana o española* de Sebastián de Covarrubias, la definición de ‘fábula’ es bastante extensa, sin embargo, es entendida como “cosa sin fundamento: y dezimos, esto es fabula, que vale tanto como, esto es mentira. [...] vna

¹¹¹ Nombre genérico dado a los indígenas de la selva o tierras bajas de los Andes orientales (Martínez C., 2020: 84). En los *qeros*, los Antis son representados con arco y flecha, plumas y el rostro pintado (Martínez C., *et. als.*, 2016: 16)

narracion artificiosa, inuentada para deleitar y entretener de cosas, que ni son verdad [...]” (1611: 393). Una fábula pertenece, de esta manera, al plano de la fantasía.

En las páginas siguientes pretendo indagar en algunos animales combatientes y con raigambre en la tradición andina como las serpientes, los felinos y las aves; los cuales son algunos de los animales con mucha frecuencia representados en los *qeros* (Flores Ochoa, *et. als.*, 1998: 92, 95 y 102). Es por esta razón que en este capítulo abordaré a este tipo de fauna y su presencia en discursos andinos sobre la guerra. A pesar de que en las crónicas castellanas hay una distinción entre humanos y animales, precisamente quiero dar cuenta de esta separación patente entre historia y fábula.

Amaru (serpientes)

En un *qero* de la colección MoMac 87 (3749) del Museo Inka en el Cuzco, vemos una escena de un guerrero con arco y flecha enfrentándose a una serpiente alada¹¹² (Fig. 37). A pesar de estar la imagen bastante deteriorada, es muy sugerente la composición visual de la misma, ya que forma parte de lo que los especialistas denominan ‘escena de caza’ (Flores Ochoa, *et. als.*, 1998: 212; Liebscher, 1986: 44), en la que un humano armado, sea indígena o español, se enfrenta a una fiera, en este caso, un *amaru*: “serpiente o culebra de gran tamaño” (*Diccionario Quechua-Español-Quechua*, 2005: 11).

Al ver una escena como la descrita anteriormente de seres humanos con animales, naturalmente hacemos la distinción entre ambos entes, a diferencia de las escenas de dos humanos enfrentados, sea inkas contra españoles o inkas contra otros grupos como chankas o antis (Fig. 10) (Martínez C., 2010: 162), las cuales se denominan ‘escenas de enfrentamiento’ (Flores Ochoa, *et. als.*, 1998: 185-186; Liebscher, 1986: 58). Las crónicas hispanas también hacen esta distinción entre humanos y animales, como veremos en breve.

¹¹² A pesar de que podrían confundirse con el imaginario del dragón occidental, Teresa Gisbert argumenta que era la manera de representar a las grandes serpientes del Antisuyu (1999: 96).

Pues bien, quisiera proponer una lectura diferente, en la que estas escenas con animales y humanos también se puedan ver y pensar como escenas de enfrentamiento y de conflicto bélico, y que las aves y otros animales en batallas participan en las mismas como guerreros. Sobre este planteamiento tratarán las siguientes páginas.

Voy a comenzar con un episodio bastante conocido de la guerra de Huáscar y Atahualpa y que se encuentra en algunas crónicas castellanas. En este episodio Atahualpa, estando prisionero de los cañaris, se transforma en serpiente para poder escapar de su reclusión. Veamos el tratamiento que algunos cronistas le dieron a este acontecimiento, en sintonía con la diferencia entre lo que es ‘verdadero’ y lo que es ‘fantasía’.

Pedro Cieza de León (1551), al narrar este evento en la Primera Parte de su *Crónica del Perú*, cuenta que Atahualpa “*hizo entender aver buelto culebra por boluntad de su dios para salir de poder de sus enemigos*” (Cieza, 1995 [1551]: 208).

Agustín de Zárate en su obra *Historia del descubrimiento y conquista del Perú* (1555) también se refiere a la mágica transformación en serpiente de dicho Inca:

“[...] hasta que, desbaratados los de Quito, Atabaliba fue preso sobre la puente del río de Tumibamba. (...) y se fue huyendo a Quito (...), y tornó a juntar su gente, y haciéndoles entender que *su padre le había convertido en culebra* y héchole salir por un pequeño agujero, [...]” (Zárate, 1968 [1555]: 142-143, cursiva nuestra).

Tanto Cieza de León como Zárate explican que Atahualpa en realidad pudo escapar gracias a la ayuda de una mujer cañar. Esto sería una explicación lógica o ‘verídica’. Sin embargo, lo que me interesa es el trasfondo de la transformación en serpiente. El Inka no es sólo una figura política, sino que es la conexión entre el mundo físico y el mundo celestial (Pease, 1991: 103-104), de modo que la transformación en culebra es una manifestación de su divinidad, además de mostrarlo como el Inka legítimo ya que son sus antepasados quienes lo liberan.

Atahualpa después de este suceso, y en el contexto de una guerra ritual como lo fue el conflicto entre Huáscar y Atahualpa, no vuelve a ser vencido en las batallas posteriores al ser un ser sagrado vinculado con la divinidad solar y con sus ancestros (Amaru Inka) y, por lo tanto, invencible (Pease, 1991: 140-141).

Pues bien, otros cronistas no abordaron la problemática o el trasfondo andino de la transformación en serpiente, sino que discutieron la veracidad de dicho suceso. Juan de Betanzos en su obra *Suma y Narración de los Incas* derechamente niega la existencia de este episodio:

“(...) nunca jamás fue Atahualpa preso de nadie porque dicen así mismo que Atahualpa fue preso de los cañares (...) y que se les escapó de la prisión rompiendo un cimiento de una casa donde estaba y el que así fue preso en los cañares fue Aguapante capitán de Guascar (...)” (Betanzos, 2015 [1557]: 229).

Un claro ejemplo de la búsqueda de una explicación ‘racional’ es el relato de Giovanni Anello Oliva en su *Historia del Reino y Provincias del Perú*, el cual en el acontecimiento que nos convoca relata lo siguiente:

“De esta fuga *inventaron los indios aquella fábula* que se cuenta entre ellos, que como este Atahualpa descendiese por línea recta de aquel famoso Inca Amaro se encomendó a él, y *convirtiéndole en culebra* le sacó por un agujero pequeño de la pared y que luego buelto en su forma y figura natural se *avía ido a Quito [...]*” (1998 [1631]: 65. Cursiva es mía)

Lo interesante de la cita anterior y que explica por qué los cronistas no tomaron en cuenta la transformación de Atahualpa en *amaru*, es que fue un suceso perteneciente a los mitos y a las fábulas, pero que no es materia de crónicas, de relaciones ni de historias; ya que estos géneros, más allá de sus diferencias formales y de estilo, se preocupan de narrar acontecimientos ‘verídicos’ y no ficciones (Stoll, 1998: 15).

El Inca Garcilaso de la Vega en sus *Comentarios Reales* de 1609 afirma que “la prisión que dicen de Atahualpa *fue novela que el mismo mandó echar* para descuidar a Huáscar y a los suyos.” (Garcilaso, 1995 [1609]: 541. Cursiva es mía). Nuevamente está la distinción entre lo verídico y lo fantasioso o ‘novela’¹¹³.

En fin, a pesar de que los cronistas plantean que su información se basa, en parte, en información oral entregada por informantes y testigos que ellos consideraban ‘fiables’ (Pease, 2010: 385), no tomaron en cuenta el detalle de la transformación en *amaru*, centrándose en la discusión de cómo había podido escapar Atahualpa y de si el hecho se había producido o no. Podemos ver que el tema del *amaru* no interesó a los cronistas más allá de considerarlo *fábula*, es decir, ficción. En síntesis, este acontecimiento es narrado por los cronistas en plan de fantasía y que, por lo tanto, no sería considerado un hecho histórico ni, por lo tanto, verídico.

Los cronistas castellanos en general tuvieron muy presente esta separación y que lo que escribieron sea tomado por los lectores como ‘verdadero’, aún cuando tenían opiniones e intenciones específicas al momento de escribir (Pease, 2010: 369). En la definición de ‘fábula’ de Covarrubias, se menciona que:

“Los que aueys leydo las Coronicas de las Indias, cosa que passo ayer, tan cierta y tan sabida, mitad quantas cosas ay en su descubrimiento y en su conquista, que exceden a quanto han imaginado las plumas de los vanos mentirosos, que han escrito libros de cauallerias, pues estas vendrá tiempo que las llamen fabulas [...] y para euitar este peligro, se auia de auer defendido que ninguno las escriuiera poéticamente en verso, sino conseruarlas *en la pureza de la verdad* con que están escritas, [...]” (1611: 394. Cursiva es mía).

¹¹³ Covarrubias define ‘novela’ como: “un cuento bien compuesto o patraña para entretener los oyentes” (1611: 565).

Covarrubias tiene tan presente la distinción entre la verdad y la ficción que incluso propone que debió mantenerse un estilo de escritura parco con el fin de que no se acusase a los cronistas de falsarios, sino que se mantenga la ‘verdad’ de lo narrado, por muy extraordinario que sea el suceso¹¹⁴.

Algunos cronistas refieren a la lucha entre seres humanos con animales, pero dentro del plano de la naturaleza¹¹⁵. Un ejemplo es el citado Cieza de León (1551), quién la *Primera Parte* de su crónica relata lo siguiente:

“en tiempo de Inga Yupangue hijo que fue de mucha gente de guerra a visitar estos Andes, y a someter los Indios que pudiesen al Imperio de los Ingas. Y que entrados en los montes, esta culebras mataron a todos los más de los que yuan con los capitanes ya dichos: y que fue el daño tanto que el Inga mostró por ello gran sentimiento. Lo qual visto por vna vieja encantadora le dixo que la dexasse yr a los Andes, que ella adormiría las culebras de tal manera que nunca hiziessen mal. Y dándole conjuros, y diziendo ciertas palabras las boluió de fieras y brauas en tan mansas y bouas como agora están. *Esto puede ser ficción o fábula que estos dizen.*” (264. Cursiva es mía).

Vemos que Cieza también utiliza la expresión ‘fábula’, en el mismo sentido que lo hace Anello Oliva, es decir, para narrar algo que no es real y que pertenece al plano de la ficción. Volvamos a la definición de ‘fábula’ en Covarrubias. En dicho diccionario, en la extensa definición de este vocablo, también se encuentra lo siguiente:

“Llamamos Fabulas ciertos cuentos, cuya corteza es vn *entretenimiento de cosas ridículas, introduciendo a los animales*, como al león, al lobo, a la raposa [zorros], y los demás que hablan, y razonan entre si y debaxo della ay vna dotrina, en la que se nos adierte de lo que deuemos hacer, [...]” (393v. Cursiva es mía).

¹¹⁴ Como por ejemplo el Encuentro de Cajamarca en noviembre de 1532 entre los españoles mando de Francisco Pizarro y los inkas con Atahualpa con un fatídico desenlace, abordado en el capítulo 5 de esta tesis.

¹¹⁵ Téngase en cuenta la distinción entre Naturaleza y Cultura que plantea Philippe Descola (2005). Más adelante en el capítulo volveré a este punto.

Las serpientes, de esta manera, son simplemente animales y están enmarcadas en el contexto de la lucha de los conquistadores con la naturaleza hostil, presente en el tópico de las grandes penalidades y del esfuerzo que significó cada empresa de conquista (Restall y Fernández-Armesto, 2013: 26-27).

El motivo *amaru* o serpiente, por otro lado, se encuentra en otros sistemas de registro andino como los *qeros*, a pesar de las iniciativas coloniales por la restricción y el control de las ‘voces andinas’ en este tipo de soportes (Martínez C., 2012a: 193). En el Museo de la Casa de Murillo en La Paz, hay un cofre de madera pintado con la técnica de los *qeros* proveniente de la zona Callahuaya (Fig. 38), cuya iconografía trata sobre el ciclo mítico de la conquista del Antisuyo en donde un Inka lucha contra un *Amaru* o serpiente (Fig. 39)¹¹⁶. Si bien este objeto no es un *qero* propiamente tal, en la narración visual del episodio un soldado inca que viste un *unku* lucha contra un *amaru*. Teresa Gisbert atribuye la imagen de esta serpiente al Inka Amaro Topa Yupanqui (1999: 97-101). Es por esto que el *amaru* representado en el cofre no es una simple bestia, sino que representa a un Inka con atributos de dicho animal.

Las escenas vistas de seres humanos contra *amarus* podrían ser entendidas no como ‘escenas de caza’ sino como escenas de enfrentamiento en donde un animal también está investido de la categoría de guerrero, siendo esto no exclusivo de los seres humanos, sino que también habría animales combatientes. Veamos otros animales para profundizar en este planteamiento.

Uturunku (felinos)

Un *uturunku* corresponde al “jaguar o tigre americano” (*Diccionario Quechua-Español-Quechua*, 2005: 699), siendo el motivo felino bastante recurrente en los *qeros* (Flores Ochoa, *et, als.*, 1998: 200). Una de las maneras de representar a un *uturunku* en los

¹¹⁶ Ambas imágenes y el estudio de este cofre se encuentran en el libro de Teresa Gisbert, *El Paraíso de los pájaros parlantes* (1999).

qeros es mediante un arco iris que surge de las fauces de un felino, debido a que simboliza la lluvia, además de ser el motivo del arco iris un elemento que divide el espacio (Flores Ochoa, *et. als.*, 1998: 200, 222). Verena Liebscher menciona que el motivo del felino con el arco iris se relaciona con presagio para la suerte y para la guerra (1986: 68). Como botón de muestra, un *qero* del Museo Inka en que en su campo superior hay una Coya con flores y debajo una cabeza de *uturunku* de la que surge un arco iris (Fig. 40). Otra manera en que se pueden plasmar los *uturunku* son en los *qeros* de tipo cefalomorfo con cabeza de felino¹¹⁷, como por ejemplo un ejemplar policromado del Museo de Arqueología de la Universidad Nacional de Arequipa (Fig. 11).

En un *qero* que representa una escena de la guerra entre Inkas y Antis, se encuentra el motivo del *uturunku* de dos maneras. La primera como una escultura al borde del vaso, mientras que en campo del medio hay una serie de *tocapus*¹¹⁸, en el cual uno de ellos es un *tocapu* figurativo precisamente con la cabeza de un felino (Fig. 41).

También en algunos *qeros* se encuentran ‘escenas de caza’ con felinos como por ejemplo la pieza 988 CFD 15779 del Museo Nacional de Arqueología de la Paz. A pesar de que la pintura se encuentra muy deteriorada, se aprecia en el campo superior un guerrero anti con arco y flecha y tocado de plumas junto a una chonta o palmera (Fig. 42) enfrentándose a un felino con melena de león y con las dos patas delanteras levantadas en posición de ataque. Debajo de este león, un loro que puede estar tumbado (Fig. 43). Esta escena es interesante: la palmera y el loro dan cuenta que es un ambiente selvático (Flores Ochoa, *et. als.*, 1998: 91), mientras que el felino tiene melena como un león. Es sabido que en el Antisuyu no hay leones, animales que son provenientes de África, de modo que el felino representado es un *uturunku*, propio de dicha región selvática (Lizárraga, 2009: 43). El felino del *qero* mencionado podría representar a un invasor español debido a que en la heráldica el león es

¹¹⁷ El *qero* en donde está la escena de incas contra antis de la Figura 4 también es de tipo cefalomorfo con motivo del *uturunku*, lo cual da cuenta del espacio selvático en el que se desenvuelve la escena (Ziólkowski, *et. als.*, 2008: 113-114).

¹¹⁸ Definido como un tipo de signo iconográfico (Ziólkowski, *et. als.*, 2008: 164)

un motivo frecuente y en los escudos indígenas se sustituye al león por el *uturunku* (Flores Ochoa, *et. als.*, 1998: 102.)

En otras ‘escenas de caza’ también se muestra a españoles, como por ejemplo un *qero* del Museo de Berlín en el que un español con coraza, escudo y espada enfrenta a un *uturunku* con la pata delantera derecha levantada y una chonta al medio (Fig. 44). Independiente de que el personaje humano sea un indígena o un español, la composición visual es la misma: el guerrero a un lado armado con distintos elementos y el animal al otro con una o dos patas levantadas, separados por una chonta como marcador de un espacio selvático (Flores Ochoa, *et. als.*: 1998: 86, 91).

En algunos *qeros* con escenas de enfrentamiento si vemos a animales como *uturunkus* actuando en primera línea (Martínez C., *et. als.*, 2016: 24; Lizárraga, 2009: 43, 48)¹¹⁹. Pues bien, aquí quiero dar cuenta de la participación de fauna en dos tipos de escenas: ‘escenas simples’ en donde un humano enfrenta a un animal y ‘escenas complejas’ en donde hay combates entre grupos humanos (Liebscher, 1986: 58). A pesar de que en los *qeros* de ‘transición’¹²⁰ también hay imágenes figurativas de animales como felinos y aves desplegados en forma secuencial (Fig. 9), debido a que este patrón en serie tiene la misma lógica representacional de las imágenes abstractas (simetría y repetición) (Martínez C., 2012b: 180); en el presente capítulo estoy abordando a los animales que aparecen en escenas de enfrentamiento contra seres humanos, tanto simples como complejas.

Otro soporte en el que encontramos una escena de enfrentamiento es en una cerámica encontrada en una excavación en Tendi Pampa, en la región de Vilcabamba, último bastión de la resistencia incaica durante la invasión española. En dicho lugar se encontró cerámica Inka, específicamente una pieza que corresponde al estilo Cuzco Polícromo Figurativo (Fig. 45). Esta cerámica es muy útil para esta investigación precisamente por la temática representada: la guerra entre inkas y españoles (Artzi, *et. als.*, 2019: 160-161)

¹¹⁹ Manuel Lizárraga añade que esto podría ser por influencia del despliegue pictórico hispano (2009: 48-49).

¹²⁰ Los *qeros* de transición son *qeros* del siglo XVI en donde se pasa de una tradición abstracta a una pictórica figurativa, combinando las técnicas de la incisión con la ‘laca incrustada’ (Rowe, 2003: 310).

En la escena bélica presente en la cerámica, se muestran españoles e indígenas combatiendo. Sin embargo, lo que me interesa por ahora es la presencia no solo de soldados andinos armados, españoles representados como jinetes y prisioneros con soga al cuello¹²¹, sino también de fauna diversa como *uturunkus*, *amarus*, insectos, mariposas y arañas, además de camélidos (Fig. 46). Sobre los insectos, Artzi, Nir y Fonseca plantean que representan la muerte de los vencidos (Artzi, *et. als.* 2019: 169). Sobre la presencia de felinos, podrían representar al Tawantinsuyu ya que tienen el mismo tamaño que los caballos de los jinetes españoles y representan los dos bandos que combaten (Artzi, *et. als.* 2019: 173). Vemos aquí que la fauna no es simplemente un ‘marcador’ del paisaje, como podría pensarse del *uturunku* que representa un espacio determinado, sino que también ‘combaten’, al igual que los guerreros humanos representados en la iconografía.

En otra imagen la cual no es de un *qero* sino de un baúl pintado probablemente en el siglo XVIII con técnicas de *qeros* proveniente del área de Charazani en Bolivia ya mencionado anteriormente, hay una escena de un soldado español de a pie con arcabuz combatiendo contra un felino (Figs. 47 y 48) (Flores Ochoa, *et. als.*, 1998: 104).

Quisiera enfocarme ahora no en la representación del español, sino en el otro al que está combatiendo, que es un animal, pero que puede representar también a un guerrero andino metamorfoseado en animal (Descola, 2005: 208). Si bien los ejemplos mencionados podrían estar representando una escena de caza (debido a la disposición formal de una figura humana acompañada de un animal), el hecho de que se muestre a un español en un contexto selvático el cual es siempre un espacio de enfrentamiento (Martínez C., *et. als.*, 2016: 26), me hace optar por una escena de enfrentamiento bélico más que a una ‘cacería’ propiamente tal.

Pues bien, ¿en qué me baso para plantear que esta fauna combatiendo contra humanos también podría estar representando a seres humanos (guerreros andinos)? En la *Nueva Corónica y Buen Gobierno* de Felipe Guamán Poma de Ayala hay una imagen de un *Apu* o capitán del Inka el cual se muestra como un *uturunku* o felino (Fig. 49). Este personaje

¹²¹ Más adelante en el capítulo abordo esta representación visual del vencido.

“conquistó Ande suyo-chuncho [el espacio selvático], toda la montaña, fue señor que dicen que para haberlo de conquistar, *se tornó Otorongo, tigre [...]*.” (2005 [1615]: 122. Cursiva es mía).

Lo que me interesa destacar de esta imagen de Guamán Poma es la idea de que sólo sabemos que remite a un personaje incaico, al sexto capitán Otorongo Achachi Apocamac Inka, para ser más específicos; sólo por el título de la imagen, ya que el animal dibujado no presenta rasgos antropomorfos y carece de cualquier emblema de autoridad que dé cuenta de su condición ‘humana’. Lo anterior considerando que al estar dicho personaje en la parte central es la figura más importante de la escena debido a la jerarquía del espacio en los dibujos de Guamán Poma (Cantù, 1995: 238-239)

En síntesis, y volviendo a Guamán Poma, este *uturunku* se encuentra combatiendo a un guerrero anti con arco en un ambiente selvático, pero sabemos que no es un animal cualquiera, sino que es un capitán cuzqueño, Otorongo Inka Achache (Ziólkowski, *et. als.*, 2008: 172).

Diego González Holguín en su *Vocabulario* traduce *otorongo* como “tigre” y *otoronco hina runa* como “hombre fuerte rezo” (2007 [1608]: 183). A nivel léxico también hay conexión entre el *otorongo* con los seres humanos: el animal como una cualidad¹²². Lizárraga señala que algunos miembros de la elite andina adoptaban nombres de animales como el jaguar por sus respectivas huacas (2009: 49), mientras que escenas de danza en *qeros* con personajes ataviados con pieles de felinos da cuenta de su carácter totémico precisamente al descender de determinados animales (Martínez de la Torre, 1993: 26).

El mismo Guamán Poma se refiere en su crónica al mencionado capitán Otorongo Achachi. La cita es un poco extensa, pero considero necesario reproducirla dada su claridad:

¹²² Tema abordado por la antropología, véase Descola (2005)

“[...] un hermano del Ynga [Topa Inca Yupanqui] que se dezía Ynga Achache, metiose por el monte solo, en el qual monte topó con un tíguere [sic] y como ansí topase con él, hechó mano a una hacha de armas que ansí llevaba y fuese para el tíguere [sic] y el tíguere [sic] vínose para él e Ynga Achache fue tan diestro con su hacha que le dio un golpe por ençima de la cabeça y entre oreja y oreja y fue tal el golpe que luego el tíguere [sic] cayó muerto, [...]. Y como Ynga Achache viesse que estaban a vista de sus enemigos, puso el tíguere [sic] delante de su hermano y de todo su canpo e hízole pedaços con su hacha, y por poner espanto y temor en los enemigos, *como ansí uviere hecho pedaços el tíguere [sic] enpesó a comer de un pedaço de la carne ansí crudo como estava.*” (2005: 270. La cursiva es mía).

Si bien la ilustración ya mencionada de este capitán incaico es interesante, en el registro escrito de la crónica tiene un tratamiento diferente, ya que en Guamán Poma la imagen no es una mera ilustración del texto, sino que tiene su propia lógica dentro del documento (Michaud, 2015: 13). Pues bien, este Inka Achache combate con un otorongo el cual es derrotado y después comido para imponer el temor. ¿Hay alguna adopción de este animal después de ser consumido? Creo que sí, y que este personaje literalmente se ‘transforma’ en un otorongo. Hay un tratamiento similar dado a los enemigos españoles, a quienes incluso se consumían partes del cuerpo para adquirir su fuerza, como sucedía con los españoles que eran sacrificados por los *mapuche* para consumir la sangre y el corazón con el fin de asimilar el valor del enemigo, como lo relata Núñez de Pineda y Bascuñán en su *Cautiverio Feliz* (Jara, 1971: 54).

Volvamos a nuestro tema. Otro soporte usado para brindar son las *pajchas*, vasos también usados para libación con una pieza alargada y acanalada por donde discurre el líquido que se bebe y que termina en una boquilla (Flores Ochoa, *et. als.*, 1998: 71; Ramos, 2000: 164). José Luis Martínez señala que estos soportes, al igual que los *qeros*, también incorporaron algunas escenas figurativas (2010: 161). La *pajcha* que nos interesa se encuentra en el Museo de América de Madrid (Fig. 50), la cual consiste en un recipiente con forma de felino, y en el brazo acanalado vemos una procesión de soldados españoles con

yelmos, portando banderas y armados con lanzas y arcabuces (Figs. 51 y 52). En la parte inferior del recipiente también hay *tocapus* geométricos con forma de rombos.

Esta pieza procede de la costa norte del Perú y pudo haber sido recogida por el obispo Martínez Compañón posiblemente a finales del siglo XVIII en Trujillo (Cabello, 2006: 146-147). Si bien este objeto se encuentra en un área geográfica la cual no estoy trabajando, como soporte es muy interesante porque refuerza la idea central de este capítulo: la representación de humanos como animales. Paz Cabello, quien trabaja en profundidad este objeto, identifica al jaguar con el cacique de Trujillo don Martín Cajacimcim, primer cacique¹²³ cristiano chimú, ya que en esta *pajcha* es al felino en el vaso a quien los soldados españoles representados en el vástago rinden honores y reconocen su linaje y jerarquía (2006: 164-167). Esta manera de registrar un evento en una *pajcha* y con una autoridad representada como un felino, forma parte de una memoria local al margen de la escritura europea (Martínez C., 2020: 91). Es muy sugerente, a su vez, que sean españoles quienes desfilan hacia este personaje el cual es una autoridad andina, lo cual da cuenta de la versatilidad de este soporte adaptándose a un nuevo contexto colonial e incorporando nuevas temáticas, de la misma manera que lo hacen otros sistemas de registro y comunicación andinos como los *qeros* y el arte rupestre (Martínez C., 2020: 88).

Para finalizar esta parte, nuevamente vemos que un animal representa a un personaje humano, y si bien no se sitúa en un contexto de enfrentamiento (porque los soldados españoles le rinden homenaje), de todas formas y a nivel semántico es una evidencia de lo que he venido planteando respecto a los animales, los cuales también son guerreros al igual que los seres humanos.

Aves

La presencia de aves se encuentra registrada en varios *qeros* coloniales (Martínez, *et. als.*, 2014: 96). En un *qero* del siglo XVIII que ya habíamos visto en la Introducción (fig. 1)

¹²³ Es la palabra que utiliza Paz Cabello en su artículo.

hay una escena de enfrentamiento que narra visualmente el ciclo mítico de la guerra entre inkas y chankas coloniales (Martínez C., *et. als.*, 2014: 97) en la que vemos como un ave va volando en picada directamente hacia un Inka o autoridad que se desplaza en andas, lo cual es interesante porque esta ave no es parte de la ‘decoración’ ni un marcador de la ubicación de la batalla, sino que participa directamente del enfrentamiento, como un guerrero más.

En una escena de otro *qero* (Fig. 53) que también muestra la guerra chanka (Martínez C., *et. als.*, 2014: 97), se aprecia un detalle muy relevante: no solo se constata la presencia de aves en batalla, sino que también hay un ave con cabeza humana y un ser humano con rasgos ornitológicos, participando con los guerreros humanos (fig. 54)¹²⁴ Sobre el ave volando en la escena con cabeza humana, se advierte que porta un *llautu*, de modo que sería un guerrero chanka, mientras que el ave de gran tamaño con rasgos antropomorfos, a quien atribuye a una hembra cóndor con muchas dudas, podría ser una huaca de los chankas que se encuentra presente en la batalla pero que no puede –o no quiere- intervenir (Martínez C., *et. als.*, 2014: 99). Esto a pesar de que Luis Ramos señala que los ‘hombres alados’ no son exclusivos de los chankas, ya que también en la cosmovisión cuzqueña se encuentra este elemento en el mito de los hermanos Ayar (2002: 879).

En otro *qero* del Museo de América que llama inmediatamente la atención del espectador por tener un pedestal tallado por dos figuras humanas que sostienen el vaso (Fig. 55), encontramos otra escena de la guerra chanka, la cual consiste en un guerrero cuzqueño sujetando a un vencido para decapitarlo. Empero quiero enfocarme en el ave que se encuentra volando a la izquierda de ambos personajes, la cual porta en su pico una *chuspa* (bolsa) y una honda con piedras (Fig. 56) (Martínez y Martínez, 2012: 64-65). Una escena muy similar a esta la encontramos en un *qero* del Lago Titicaca (Fig. 57) (Posnansky, 1945: 68-69), en la que hay una escena de enfrentamiento con un guerrero con un *suntur paucar* y una cabeza cortada ensartada, mientras que a sus pies está el guerrero vencido y decapitado (Fig. 58). Al

¹²⁴ Sobre ambos elementos visuales ha discurrido Luis Ramos Gómez (2002) en su artículo *El choque de los incas con los chancas en la iconografía de las vasijas lígneas coloniales*.

lado de estos guerreros hay dos aves alrededor de un *uma chuku*, la de la derecha con una *chuspa* y otra ave con un *suntur paucar* (Fig. 59).

En otros *qeros* también encontramos aves en escenas de enfrentamiento. Por ejemplo, la pieza 64.210.3 del Brooklyn Museum, en donde aparecen dos aves con *waraka* en el vaso en escenas de enfrentamiento posiblemente entre cuzqueños. En una escena un soldado con *unku* ajedrezado sujeta a otro por el pelo, mientras un ave con una honda se encuentra en la parte superior (Fig. 60), y en la otra un soldado sostiene una cabeza decapitada mientras el cuerpo del enemigo esta a los pies, y un ave con una *waraka* está situada en la parte superior a la derecha (Fig. 61).

Pues bien, en las escenas con presencia de aves, vemos que portan una *waraka* la cual aparece profusamente en dibujos del cronista Guamán Poma de Ayala como el caso del Inka Pachakuti¹²⁵ (fig. 8). Lo que me interesa de estas imágenes son dos cosas: la primera, que en escenas de enfrentamiento y de combates aparezcan estas aves participando. La segunda, que es la más enigmática, es que estas aves en algunos *qeros* porten armas como la *waraka*. ¿Por qué estas aves esgrimen armas? De la misma manera que los *uturunku* son guerreros andinos, las aves también combaten y participan en las batallas. Las aves no son simplemente aves.

Jorge Flores Ochoa señala que el cóndor era uno de los símbolos sagrados de los chankas, adornándose con plumas y alas, ya que se convirtieron en estas aves y huyeron volando precisamente del Cuzco (1990: 31). José Luis Martínez y otros afirman que estas aves podrían estar representando actitudes y contenidos como violencia, poder bélico, fuerza amenaza y protección, no necesariamente personajes; y que también podrían estar representando a divinidades, quienes tienen la habilidad de convertirse en animales (2014: 100). Según relata el Inca Garcilaso de la Vega, el Inka Viracocha mandó pintar dos aves en lo alto de una peña, un cóndor que ‘huye del Cuzco’ en una actitud cobarde mientras el otro estaba con las alas desplegadas, haciendo alusión al mencionado Inka que enfrentó a los chankas (Martínez C., 2010: 157).

¹²⁵ Visto en el capítulo 2.

Pues bien, la fauna representada en contextos de enfrentamiento está representando a guerreros animales, incluso en humanos metamorfoseados en animales tal como ocurre con el *uturunku* como capitán del Inka. En las otras escenas de enfrentamiento en donde hay aves, estas podrían ser humanos transformados en animales o en animales que también son guerreros y que poseen atributos que no son exclusivos de los seres humanos.

Auquénidos y guerreros vencidos

En esta parte quisiera abordar un elemento visual muy presente tanto en la iconografía andina colonial como en la prehispánica, el cual es el del guerrero vencido. Uno de los aspectos que dan cuenta del combatiente que es derrotado, y el cual quiero destacar aquí, es el ser llevado por el vencedor con una soga al cuello como una convención visual de la derrota (Martínez C., 2016: 17).

En los *qeros* también encontramos la representación del vencido con una soga al cuello siendo arreado por su vencedor. En la pieza 42149 del Museo de Brooklyn¹²⁶, en el contexto de una escena de enfrentamiento entre inkas y antis, un soldado cuzqueño con *unku* ajedrezado lleva a un guerrero anti vencido con soga al cuello (Fig. 29). En otro *qero*, un guerrero cuzqueño con sus atributos formales como portar un escudo rectangular y casco, lleva a un anti con el rostro pintado, con una soga al cuello en calidad de vencido (Fig. 62)

En estas y otras escenas de la guerra entre inkas y antis se encuentra esta composición visual del guerrero vencido siendo arreado con soga al cuello (Martínez y Martínez, 2012: 44). En el arte rupestre también se encuentra este motivo del vencido con soga al cuello (Hernández Llosas, 2006: 24), como por ejemplo un panel del sitio Pintoscayoc 1, quebrada de Humahuaca, en el que un jinete a caballo lleva a un grupo de personas a pie con soga al cuello (Fig. 63). Este significante, el cual podríamos pensar como una ‘convención visual’ sobre la representación del vencido en base a un significante reducido y acotado (Martínez y Martínez, 2012: 45), se encuentra ampliamente difundido en los Andes, tanto espacial (en el

¹²⁶ Visto anteriormente en el Capítulo 2.

sentido de que cualquier observador andino colonial eventualmente pudiera entender el significante) como temporalmente, y cuyo antecedente podríamos encontrarlo en la iconografía Moche (Fig. 64) con disposiciones formales como las figuras con soga al cuello marchando en hilera.

Pues bien, en la iconografía de los pastores caravaneros tanto en cerámica tiwanaku en la cual se encuentran llamas en caravanas (Fig. 65) como en arte rupestre prehispánico estilo Santa Bárbara en el norte chileno (Fig. 66), el significante de la llama arreada con una soga al cuello se encuentra muy difundido, y en el caso del arte rupestre, posiblemente para contar con buenos augurios de las divinidades para el comercio ganadero y caravanero (Berenguer, 2004: 101). En este panel la figura humana adquiere más preponderancia que otros anteriores, lo cual es relevante para el razonamiento que he seguido sobre la relación entre el ser humano y el ganado caravanero en una relación de dominación. Este tipo de imágenes se popularizan en el arte rupestre con el clímax de las redes de tráfico caravanero, de modo que esta iconografía cuenta con una amplia dispersión geográfica (Berenguer, 2004: 92-93, 99).

Volviendo a nuestro tema, la imagen de la llama arreada con una soga es muy similar a la iconografía en distintos soportes del guerrero vencido, como por ejemplo en la imagen de un derrotado Huáscar en la crónica de Guamán Poma (Fig. 31) el cual, además de presentar otros elementos que dan cuenta de su condición de vencido y despojado de su autoridad como por ejemplo que esté de pie, sin andas y descalzo; es conducido por los capitanes de Atahualpa con una soga al cuello. El mismo lenguaje visual para comunicar la condición de un vencido la encontramos en Martín de Murúa con Tupac Amaru siendo conducido por Martín García Oñez de Loyola, uno de los vencedores en Vilcabamba en el contexto de la última resistencia inka en 1572 (Fig. 67). Todos estos elementos son símbolos andinos de la derrota (Martínez C., 2008: 151), aunque curiosamente Huáscar, a pesar de ser el derrotado, ocupa el centro de la composición lo cual lo sitúa como el personaje más importante del cuadro en el dibujo de Guamán Poma.

El nexa semántico entre una llama y un ser humano ocurre en diversos lenguajes. Jorge Flores Ochoa menciona que en *qeros* con escenas de danza algunos personajes como el abanderado portan una máscara en forma de cabeza de llama (2000: 97). Juan de Betanzos, en una parte de su crónica, menciona que en la fiesta Purucaya “[...] traerán luego mil *obejas vestidas con sus vestimentas de todas colores* y allí en aquel fuego me serán sacrificadas y luego traerán otras dos mil obejas sin vestimentas, las cuales serán allí degolladas y a mí ofrecidas [...]” (2015: 265. Cursiva es mía). A pesar de que en Betanzos no se encuentran animales combatientes, esta referencia a llamas (que los españoles llamaron ‘ovejas’ o ‘carneros de la tierra’) vestidas y adornadas me parece sugerente porque dan cuenta de la humanización de estos animales (Descola, 2005: 35), de la misma manera que guerreros andinos adquieren características animales (se animalizan), como por ejemplo los personajes emplumados que portan armas en la iconografía alfarera inka, específicamente del subestilo Cuzco Polícromo Figurativo (Fig. 68), y que participaban de batallas rituales en el Cuzco (Barraza, 2012: 97, 199-200).

En la crónica de Titu Cusi Yupanqui, en el momento en que Manco Inka es hecho prisionero por primera vez por parte de los hombres de Pizarro, al dirigirse al Marqués le espeta que “Estos tus soldados me an molestado y fatigado syn yo meresçerlo, teniendome aquí aherrojado con fierros como si yo fuera su criado, *o como sy yo fuera su llama*, [...]” (1992: 25. La cursiva es mía). En otras partes de la crónica se menciona que también tiene Manco Inka una cadena al pescuezo. A nivel léxico, en el *Vocabulario* de González Holguín, *Llama hina runa* significa “Hombre animal, o bestial sín juicio rudo” (2007 [1608]: 151), lo cual arroja más luces sobre este vínculo semántico entre una llama y una persona subyugada o vencida en batalla tal como aparece en la cita de Titu Cusi Yupanqui.

Teniendo en cuenta lo planteado anteriormente, el tratamiento visual del vencido, arreado con sogas al cuello es el mismo que el traslado del ganado auquénido por los caravaneros. Esto a nivel iconográfico, ya que sabemos que en la práctica el ganado se arrea mediante el uso de la honda (Platt, 1987: 86) y van sueltas, sin sogas. Sin embargo, es una convención visual el representar el arreo del ganado con sogas, cuando en la práctica no es

así¹²⁷. Lo relevante es que podría haber una homologación entre el guerrero vencido y el ganado auquénido, con el pastor como autoridad. De esta manera, el símil entre el auquénido y el ser humano se encuentra también en otras expresiones andinas, al igual que en lenguajes visuales de diversos soportes como *qeros*, iconografía cerámica y arte rupestre. Voy a desarrollar esto en el capítulo 4, el cual trata sobre guerreros pastores.

Reflexiones finales del capítulo

En este capítulo he querido discurrir en el discurso visual del guerrero como animal combatiente en *qeros*. Por temas de espacio he decidido dejar fuera el sugerente nexos entre guerreros pastores y animales combatientes que podemos encontrar en aves portando bolsas de piedras en escenas de *qeros*, tal como se ha visto. ¿Los animales también son ‘pastores’? Tristan Platt señala que algunos animales salvajes, como los pumas, son “pastores de montaña” (*awatiri*) de los animales domésticos (2010: 303).

Lo importante es que a partir del estudio de los animales combatientes y guerreros en sistemas de registro y comunicación andinos, se puede ver que en los Andes los límites entre lo humano y la animalidad (o lo no-humano) se encuentran bastante difusos e inestables, de modo que la distinción tajante entre Naturaleza y Cultura, propia del pensamiento moderno y occidental (Descola, 2005: 19, 33), y el cual se ve manifestado en las crónicas escritas por europeos, comienza a difuminarse al pensar a los animales que participan en batallas con seres humanos y que también pueden metamorfosearse en seres humanos (Descola, 2005: 41, 208). Esa es precisamente la invitación que nos hace Viveiros de Castro, a descolonizar el pensamiento y a superar la obsesión con lo no-occidental (2010: 14:15- 18-20). Si bien lo planteo ahora en este capítulo, es una idea transversal a todo este trabajo, en relación con discursos occidentales (hispanos) sobre la guerra en contraste con discursos andinos sobre la guerra en sistemas de registro y comunicación andinos y que dan cuenta del cruce de la práctica guerrera con los animales, con la agricultura, la ganadería y la música. Esto lo veré en los dos capítulos restantes de esta tesis.

¹²⁷ Voy a volver a este punto en los capítulos siguientes.

Capítulo 4

Agricultores y pastores: guerreros andinos

Tal como vimos en el capítulo 2, en las crónicas hispanas sobre la guerra en los Andes, los soldados del Tawantinsuyu son pensados y descritos como ‘soldados profesionales’ a la semejanza española, es decir, con entrenamiento, armas específicas y un *modus operandi* en las guerras similar a las tropas castellanas. Sin embargo, al adentrarnos en sistemas de registro y comunicación andinos como los *qeros* y el arte rupestre, el soldado andino adquiere otros matices, en donde la práctica de ‘hacer la guerra’ se difunde con otras prácticas vinculadas a la agricultura y al pastoreo. Indagar en estos vínculos es el propósito de las siguientes páginas.

Guerreros agricultores

En algunas crónicas de los Andes, el agricultor se perfila como un oficio bien definido y con características particulares. En Martín de Murúa, por ejemplo, al referirse a la sociedad andina, menciona que “[...] la segunda horden era de los labradores los quales sobrepujauan a todos los otros en multitud, *eran libres de la guerra y de otra qualquiera*, obra [solamente] gastauan su tiempo y vida en labrar, campos en los quales vivian con sus mugeres e hijos [...]” (Murúa, 1590: 118r: la cursiva es mía). Vemos que los agricultores, según este cronista, estaban eximidos de la guerra y no debían combatir, ya que tenían una dedicación exclusiva. Al igual que la guerra, como vimos en el capítulo 2, la agricultura supuestamente también es un oficio con una dedicación exclusiva.

Sin embargo, podemos encontrar varios nexos entre la guerra con la agricultura. Uno de estos vínculos es el uso del *champi*, arma que consiste en una vara de madera con una piedra con forma de estrella en un extremo (Figs. 5 y 6). Si bien ya abordé algunas características de esta arma en el capítulo 2, volveré sobre esto aquí para indagar en los nexos entre el *champi* con actividades agrícolas.

En las crónicas el uso del *champi* como arma se encuentra bastante extendido. Juan de Betanzos, al narrar la guerra entre Huáscar y Atahualpa, relata que los partidarios de Huáscar fueron castigados, “[...] y después de así atormentados fuesen muertos, haziéndoles hazer las cabeças pedaços *con unas hachas que ellos llaman chanbi*, con las cuales pelean y entran en guerra.” (Betanzos, 2015 [1551], 383. Cursiva es mía). Vemos que el *champi* es descrito exclusivamente como un arma la cual es muy letal. En el dibujo de Guamán Poma de Ayala del Inka Pachakuti, vemos que este personaje (quien, dicho sea de paso, da el puntapié inicial a la expansión del Tawanyinsuyu)¹²⁸ porta un *champi* (Fig. 8).

El Inca Garcilaso de la Vega también se refiere al uso de esta arma. Al narrar los acontecimientos de la guerra entre Huáscar y Atahualpa, Garcilaso menciona que Huáscar es vencido y tomado prisionero, siendo paseado en el Cuzco con las manos atadas y una soga al cuello¹²⁹. El cronista mestizo cuenta que al verlo sus partidarios y seguidores le hicieron reverencia. Acto seguido, “A todos los que hicieron esto mataron con *unas hachas y porras pequeñas de una mano (que llaman champi)*; otras hachas y *porras tienen grandes*, para pelear a dos manos.” (Garcilaso, 1991 [1609], 637. Cursiva es mía). Es interesante el dato que proporciona el Inca Garcilaso al mencionar que había porras de varios tamaños, algunas grandes para ser empleadas a dos manos y el *champi*, que es pequeño y que se empleaba con una mano. Esto mismo se ve en las ilustraciones de Felipe Guamán Poma de Ayala en donde distintos Inkas portan *champs* en una mano¹³⁰.

El *champi* también es descrito como un instrumento de castigo. Martín de Murúa menciona que un criminal era castigado “con *vn maço llmado champo* tres o quatro golpes en las espaldas los cuales le daua vn prinçipal y que muchos morian de los dichos golpes [...]”. (Murúa, 1590, 73r. Cursiva es mía). Si bien no es un contexto típicamente de una

¹²⁸ Mencionado en el Capítulo 2.

¹²⁹ Más adelante volveré sobre este tema. Sobre el tratamiento al guerrero vencido con una soga al cuello como una llama, véase el capítulo 3.

¹³⁰ En la obra de Felipe Guamán Poma de Ayala, *Nueva Corónica y Buen Gobierno*, los Inkas que portan *champi*, en las ilustraciones de esta obra o en el texto escrito, son los siguientes: Sinchi Roca (ilustración), Lloque Yupanqui (ilustración), Maita Capac (ilustración), Capac Yupanqui (ilustración), Viracocha (en texto escrito, no usa *champi* en el dibujo), Pachakuti (ilustración), Topa Inka (en texto escrito, no en la ilustración), Huayna Capac (ilustración) y Huascar (en texto escrito, en la ilustración aparece con una soga al cuello).

guerra, si se menciona en esta cita la letalidad del *champi*, aunque no se mencione que sea usada en la cabeza, a diferencia del relato del Inca Garcilaso.

El *champi* como arma tenía un uso muy extendido debido a su eficacia para matar a un enemigo. Empero, ¿era un arma usada exclusivamente por soldados o también por el mismo Inka? Si bien en descripciones e imágenes de los Inkas en Guamán Poma encontramos que varios portan un *champi*¹³¹, su uso también se aprecia en funcionarios de diferente rango social y oficio. Un ejemplo es el *chaski*, mensajero del Tawantinsuyu que corría por los caminos en un sistema de postas y que, al parecer, había de distinto tipo (algunos transmitían mensajes mientras que otros transportaban productos) (Pease, 2007: 107).

Guamán Poma, al describir a los *chaskis*, menciona que “Y tenía una pluma quitasol de banco en la cabeza, y traía porque le viese de lejos el otro chasque; y traía su trompeta, putoto, para llamar para que estuviera aparejado llamándole con la guaylla quipa, y por arma traía *chambi* y *guaraca*¹³².” (Guamán Poma, 2005 [1615], 265. La cursiva es mía). En la ilustración que este mismo cronista hace de un *chaski*, se observa que porta las armas mencionadas en la descripción (Fig. 27). Si bien iban armados, los *chaskis* no eran propiamente soldados, de la misma manera que tampoco eran mensajeros a tiempo completo a pesar de estar preparados para ello, siendo relevados después de un tiempo (Hyslop, 2014; 469).

No solamente encontramos la presencia de *champis* en las crónicas o en las ilustraciones de Guamán Poma de Ayala. En los *qeros*, vasos de libación que presentan dibujos con escenas tanto del pasado prehispánico como colonial¹³³, también hay evidencia de esta arma en algunas escenas relacionadas con la guerra en el Tawantinsuyu.

¹³¹ Véase pie de página anterior. También véase el capítulo 2 sobre Inkas con atributos guerreros en las crónicas españolas.

¹³² La *waraka* u honda la veré más adelante en este capítulo.

¹³³ En la Introducción hice una presentación más detallada de los *qeros* en los Andes, de modo que me excuso de extenderme aquí.

En el *qero* 984-CFD-15776 del Museo Nacional de Arqueología en La Paz (Fig. 69); vemos en el campo superior una variante de una escena de arco iris, uno de los motivos más frecuentes en este tipo de soporte andino (Flores Ochoa, *et. als.* 1998: 222; Liebscher, 1986: 66). En este campo hay un soldado cuzqueño, de pie y semi perfil, mirando hacia la derecha y precisamente bajo un arco iris. Si bien no es una escena de enfrentamiento, es un soldado debido a sus atributos, viste un *unku*, porta un *uma chucu* en la cabeza, un escudo en la mano izquierda y en su mano derecha blande una porra. No es un *champi* con punta de estrella como el que aparece en los dibujos de Guamán Poma, aunque sí es un arma. Esto puede deberse a limitaciones estilísticas por la dificultad de representar un *champi* con punta estrellada en las pinturas de los *qeros*. En otros *qeros* se muestran los *champis* de la misma forma, más parecidos a hachas.

Sin embargo, en otro *qero* también del Museo Nacional de Arqueología de La Paz, específicamente el MNA 1705/649 y que vimos en el capítulo anterior¹³⁴; en el campo superior hay dos soldados con casco cuzqueño, *unku* y adornos en las rodillas, ambos con *uxutas*. Uno de estos soldados, que está en perspectiva frontal, en el brazo derecho sostiene una lanza con punta estrellada y sostiene una cabeza cercenada de un personaje con orejeras. En el brazo izquierdo porta un escudo con *tocapu*. Este soldado está pisando el cuerpo decapitado y sangrante de un personaje masculino y con un *unku* de colores diferentes al suyo (Fig. 58). La escena es muy interesante por varias razones. Es una escena de enfrentamiento porque el soldado porta una cabeza decapitada de un guerrero anti, esto porque su rostro está pintado. También el arma que porta tiene forma de estrella, como los *champis* dibujados por Guamán Poma. Si bien por su factura este *qero* podría ser tardío, tal vez del siglo XVIII o XIX, de todas maneras, encontramos temáticas presentes en los *qeros* como batallas contra los antis o animales que portan armas¹³⁵. Un ejemplo es que uno de los corequenques representados en este mismo *qero*, el cual también porta un *champi* al igual que el soldado descrito anteriormente (Fig. 59).

¹³⁴ Capítulo 3.

¹³⁵ Visto en el Capítulo 3.

Otro soporte en el que encontramos representación de guerreros con *champis* es en una cerámica en Tendí Pampa, Vilcabamba, vista en el capítulo anterior (Fig. 45). En la escena bélica presente en la cerámica, se muestran españoles e indígenas combatiendo, como se mencionó anteriormente. Dentro del grupo de soldados indígenas, hay uno que porta un *champi* con punta de estrella (Fig. 70). Esta imagen es muy interesante precisamente por mostrar con gran detalle los *champis* con punta estrellada, lo cual no es tan recurrente en *qeros*, quizás por limitaciones del artista o convenciones visuales al momento de representar esta arma. En distintas partes de este capítulo volveremos a la iconografía de esta cerámica debido a que aparecen otros elementos y significantes que abordamos en esta parte de la investigación.

Pues bien, no solamente los hombres portaban *champi* en la guerra, sino también mujeres en las batallas¹³⁶. En la conocida pintura colonial sobre la *ñusta* Chañan Curi Coca¹³⁷, esta mujer sujeta una cabeza decapitada en su mano derecha y un *champi* en la mano izquierda, estando parada sobre un guerrero vencido y decapitado, bajo un arco iris (Fig. 17). Por los atributos de este personaje presentes en la obra como la cabeza decapitada, pisar a un enemigo y portar un *champi*, es que esta pintura muestra una escena bélica. Además, Chañan Curi Coca es mencionada en los mitos de la guerra entre inkas y chankas al defender la ciudad del Cuzco (Ramos, 2001: 172). Estos relatos también se encuentran en *qeros* y en crónicas (Martínez C., 2007: 1980-1982) ya que tanto hombres como mujeres combaten en los Andes. Esto a pesar de que en las crónicas a las mujeres no se les atribuye características guerreras, a diferencia de la pintura ya mencionada y en *qeros* (Martínez C., 2012). De hecho, en el mismo *qero* que había mencionado al principio de esta investigación, en donde hay una escena de enfrentamiento entre inkas y chankas junto con un ave volando en picada hacia una autoridad sentada en andas¹³⁸ (Fig. 1), Flores Ochoa, Kuon y Sámanez sostienen que el personaje que esta a punto de decapitar a un enemigo que yace en el suelo es precisamente Chañan Curi Coca (1998: 170-175).

¹³⁶ En el primer capítulo abordé el tema de la guerra sin distinción de sexo/género.

¹³⁷ Vista en el Capítulo 1.

¹³⁸ Visto en la Introducción.

Volvamos al *champi*. Como mencioné anteriormente el *champi* es un arma, pero también es una herramienta para labores agrícolas, al igual que la *chunta*, otra herramienta usada para labores de labranza y que es muy similar al *champi*, al consistir ambas en una vara de madera con una piedra o rodela metálica estrellada en un extremo y que sirven para golpear (Fig. 7).

Sobre la dualidad de la *chunta* como arma y herramienta, Tristan Platt plantea que:

“La chunta fue, en primer lugar, la punta de un palo duro que atan al escardillo [...] con la cual se labran los terrenos. Pero también encontramos chuntasitha, donde la herramienta de labranza se ha convertido en herramienta de guerra. En todos estos ejemplos, se trata de una transferencia de objetos diseñados para un uso pacífico y productivo [...] hacia un contexto bélico" (Platt, 1987: 85).

Surgen un par de dudas. ¿Estas herramientas dejan de serlo para convertirse en armas? ¿O nunca pierden su sentido tanto agrícola como bélico? No estoy en condiciones de responder a estas preguntas ya que ameritan una mayor investigación. Sí podría adelantar que hay más vínculos entre la guerra y la agricultura como prácticas que están relacionadas y no separadas, como lo mencionan algunos cronistas ya citados.

Una práctica que vincula a la agricultura con la guerra es el tratamiento a los enemigos vencidos y ejecutados. Era una práctica al parecer bastante extendida en los Andes que a los enemigos se les enterrase en la tierra como si fueran plantas y semillas. Esto ocurre porque en los Andes el cuerpo humano era entendido como un cuerpo vegetal, con varias similitudes entre partes del cuerpo y vegetales a nivel léxico (Díaz, 2016: 154).

En las crónicas también encontramos referencias a este tratamiento de los guerreros vencidos, es decir, el de ser enterrados. Juan de Betanzos, al abordar la guerra entre Huáscar y Atahualpa, específicamente en la batalla contra los cañaris, relata lo siguiente:

“[...] que fueron presos ciertos yndios y señores que él mucho deseava aver; y mandó bolver con ellos al sitio do la batalla se avía dado y que en un çercado que allí avía los enterrasen bivos debajo de tierra y *que fuesen puestos a manera de plantas y árboles*, bien ansí como quando lo plantan en los guertos. E dijo [Atahualpa] que hazía senbrar aquel çercado de gentes de coraçones de mala disistión y que querían ver si produzían allí con sus malos frutos y obras. Y este çercado mandó que se llamase Collanachacara, estremada sementera, todo lo qual dizen aver él hecho para *memoria de aquella batalla.*” (2015 [1551]: 350. Cursiva es mía)

Esta cita es muy interesante porque menciona explícitamente el símil entre seres humanos con plantas. Si bien no se menciona el ser enterrados boca abajo, sí sabemos que fue en un contexto de una batalla, de modo que se trata de enemigos vencidos y derrotados.

Sin embargo, el acontecimiento más conocido en donde una persona es ejecutada y enterrada ocurrió en 1572 en la región de Vilcabamba con el martirio del padre Fray Diego de Ortiz. Este sacerdote fue acusado de asesinar al recientemente fallecido Titu Cusi Yupanqui, uno de los Inkas de Vilcabamba. Bajo esta acusación, y después de hacer una misa para infructuosamente revivir al Inka, Ortiz fue ejecutado, su cuerpo empalado y enterrado boca abajo en una fosa. Esto fue declarado por diversos testigos interrogados por los españoles después de la conquista de Vilcabamba y que buscaron indagar en lo sucedido con el padre Ortiz (Bauer, 2014: 25). ¿Qué arma se usó para empalar a dicho sacerdote? Para responder a esta pregunta, hay que ir a la crónica de Juan de Santa Cruz Pachacuti, al narrar que durante el nacimiento de Huayna Capac, unos enemigos “ya estaban sentenciados en secreto para *empalarlos con canganas de chunta de abajo*, como a conejos.” (1993 [1613]: 75. Cursiva es mía). De esta manera, el arma o utensilio para empalar al padre Ortíz pudo ser una *chunta*, arma que a la vez es una herramienta agrícola (Platt, 1987: 85)

En uno de estos testimonios se menciona que sobre la tumba de Ortiz se vertió chicha colorada (Bauer, 2014: 37). Un vínculo interesante lo encontramos en los *tinkus*¹³⁹, rituales de batallas en que la tierra es regada con sangre para alimentarla (Díaz, 2016: 160); ya que ambas prácticas tienen en común el alimentar y nutrir la tierra en un contexto de violencia pero que también tiene una connotación agrícola.

¿Por qué enterrar al padre Diego de Ortiz erguido y boca abajo? Una respuesta puede ser que el enterrar a los enemigos como plantas forma parte de un ritual para ser incorporados y asimilados (Díaz, 2016: 167). En la cita de Betanzos se menciona también esto, viendo que si al enterrarlos producían frutos y obras.

En otros sistemas de registro y comunicación aparte de la escritura también se muestra esta práctica. En el *qero* AMNH 41.2 516¹⁴⁰ que se encuentra en la colección del National Museum of Natural History de Nueva York, se representa una escena de enfrentamiento entre ejércitos cuzqueños en el campo superior. Cada ejercito tiene cinco guerreros y a espaldas de cada uno hay un respectivo torreón o un *ushnu* sobre el cual hay otro guerrero de pie. Los guerreros de uno y otro bando están vestidos con *chucus*, *unkus* con *tocapus* en la cintura y calzan *uxutas* (Fig. 35).

Pues bien, en uno de los bandos hay un soldado muerto con el cuerpo hacia abajo, la cabeza cortada y la sangre saliéndole del cuello. Su *unku* tiene la misma decoración que el combatiente que está a su espalda (Fig. 36). El motivo de cabeza decapitada es muy frecuente en los *qeros* y posee una larga data en diversos soportes anteriores al período incaico (Díaz, 2013: 167); sin embargo, lo que me interesa aquí es que el cuerpo se encuentra boca abajo y no simplemente tendido o tumbado sobre el piso. No es una escena de pisar al guerrero vencido, la cual es otra de las formas de representar la derrota en los Andes (Díaz, 2016: 163). Podría argumentarse que por razones estilísticas y de aprovechamiento del espacio en el campo de la escena (*horror vacui*), se dibujó a este soldado decapitado invertido para

¹³⁹ Sobre el *tinku* como ritual donde está presente la violencia, pero en donde participan músicos, será abordado en el capítulo siguiente.

¹⁴⁰ Visto en el capítulo 3.

ilustrar que está muerto. No obstante, hemos visto que enterrar de manera invertida a un enemigo era una práctica que se hacía en los Andes. Por lo mismo, considero que en la escena representada en este *qero* dicho guerrero vencido y ejecutado está próximo a ser enterrado boca abajo, al igual que sucedió con el padre Diego de Ortiz

En la iconografía presente en la cerámica de Vilcabamba, dentro de los personajes representados por parte del grupo de los españoles, hay uno que está muerto en posición invertida (Fig. 71). Por cómo se ha representado este español y por haberse encontrado esta cerámica en Vilcabamba, precisamente la zona en donde fue martirizado el padre Ortiz, es que me atrevo a sugerir que este español ha sido representado boca abajo como un símil del tratamiento a los guerreros vencidos que están prontos a ser enterrados como plantas, con la cabeza abajo.

También podemos ver un nexo entre agricultura y guerra, en otro sistema de registro, en el *hayllitha* o canto de guerra que se entona en la victoria y a la vez es un canto agrícola en el tiempo de la siembra, y que en ambos casos conlleva una danza (Díaz, 2013: 155). En el *Arte de la Lengua Quichua* de Diego de Torres Rubio, *Haylli* es “cantar triunfo” (1619: 107).

La misma definición de *haylli* se encuentra en la *Gramática* de Santo Tomás (1560) con la voz *hayllini*, que significa “triumphar de los enemigos - cantar triumpho - cantar assi quando barbechan, o en fiestas particulares”¹⁴¹.

En el *Vocabulario* de Diego González Holguín (1608)¹⁴², la relación entre triunfo militar y agricultura es bastante explícita:

Haylli: Canto regozijado en guerra, o chacras bien acabadas y vencidas.

¹⁴¹ Definiciones en página 73.

¹⁴² Definiciones en páginas 123, 283.

Hayllini: Cantar en las chacras. *Atiy haychayta hayllirccuni*, o, *haychacta hayllini*: cantar la gala de la victoria, o de la chacra

Cantar de triumpho: *Haylly*, y quando acaban la chacra que la vencen

Cantar victoria al tiempo de vencer o al acabar la Chacara: *hayllini hayllicuni*

En el *Vocabulario de la Lengua Aymara* de Ludovico Bertonio, la voz *jailliña* se define como: “Cantar uno y responder otros lo mismo al modo de incas cuando siembren o llevan cargas”. (1612: 110)

A nivel léxico, claramente se ve el vínculo entre guerra y agricultura en este canto *haylli*. Si bien vemos también una relación entre agricultura con cantos y manifestaciones músico-coreográficas, la relación entre ambas y del soldado como músico la veremos en el siguiente capítulo.

Hemos visto que el *champi* es una herramienta agrícola que también se utilizaba como arma en la guerra y de una gran eficacia y letalidad. Sin embargo, también se utilizaba en sacrificios de animales, lo cual es un nexo entre esta arma con el pastoreo de ganado. Martín de Murúa, al hablar sobre el *Awqa Runa* o tiempo de guerra anterior a los *Inkas*, menciona que “[...] qu[e co]n vnas porras que llaman chanpi y solamente sacrificauan caueças de ouejas de la tieRa [...]” (Murúa, 1590, 8v). Si bien el *Awqa Runa* es una etapa preincaica marcada por la guerra, la barbarie y la violencia (Torres Arancivia, 2016: 224), es muy interesante el uso ganadero que se le da a esta arma. En la ilustración ya vista hecha por Guamán Poma sobre el *Awqa Runa*, dentro de los elementos bélicos destaca el uso de un *champi* (Fig. 16). En las crónicas revisadas en esta tesis, Murúa es el único cronista que menciona este tipo de uso del *champi*.

Otra arma que se encuentra ampliamente documentada en la guerra es la honda o *waraka*. Si bien esta arma está más vinculada a un contexto pastoril, el cuál será abordado en breve en este capítulo, en este apartado mencionaré el uso de la honda en un contexto más agrícola que ganadero. Felipe Guamán Poma menciona que en el Uma Raymi, fiesta de la lluvia durante el mes de octubre (Pease, 2007: 142), “[...] se ha de ojear las sementeras del

maíz y trigo de regadío, se ha de sembrar y ojearle de los pájaros y perdices, y de noche de la zorrilla, *ha de andar con la honda*, y no le ha de dejar de la mano en todo el reino, porque si lo deja hace una destrucción en ellas ya no se puede remediar, y se pierde la dicha sementera.” (Guamán Poma, 2005 [1615], 934. Cursiva es mía). Lo recién citado lo vemos en un dibujo de Guamán Poma, en donde se ve el uso de la honda en contextos agrícolas, precisamente para ahuyentar perdices (Fig. 72). En el siguiente apartado de este capítulo dedicado a los pastores, profundizaré más en esta arma.

Pastores combatientes

En las crónicas hispanas el oficio pastoril posee dos atributos bien delimitados y definidos, y a la vez contradictorios. Por una parte, es un oficio que ocupa un lugar bajo en la sociedad; y por otra, el pastoreo de ganado auquénido es un oficio muy especializado.

Respecto a la idea enunciada del pastoreo como una actividad inferior, Guamán Poma mencionaba que los pastores eran “indios bajos del común” (2005 [1615]: 250). En los *Comentarios Reales* del Inca Garcilaso, el oficio de pastor ocupa un escalafón menor de la sociedad incaica:

“Con semejante correspondencia de afabilidad a humildad que en toda cosa mostraban se trataban las mujeres y los hombres de aquella república, estudiando los inferiores cómo servir y agradar a los superiores y los superiores cómo regalar y favorecer a los inferiores: desde el *Inca* –que es el rey- hasta el más triste *llamamíchech* –que es “pastor””. (1991 [1609]: 226).

Según Murra, el pastoreo era considerado una tarea parcial, temporal y juvenil (Murra, 2014: 309). Guamán Poma menciona que esta labor la hacían *mactaconas*, niños de 8 a 12 años, quienes “ayudaban a guardar en el ganado y sementeras y servicios de los caciques principales de este reino le enseñaban esta humildad y obediencia y que sirviesen en todo el reino estos mocetoncitos [...]” (154,157). Una ilustración muestra a uno de estos

mactaconas como un niño imberbe con ganados, los cuales no están arreados como en otras ilustraciones de dicho cronista (Fig. 73).

Sin embargo, y sin contradicción con lo enunciado anteriormente, en las crónicas castellanas se menciona también que el oficio pastoril es uno altamente especializado. De hecho, la voz *llamamíchiq* en quechua significa “pastor de llama” (Medinacelli, 2010: 66), lo cual da cuenta de la especialidad en la labor del pastoreo de llamas o de otro tipo de ganado auquénido. Incluso la clasificación y denominación de distintos tipos de llamas y alpacas da cuenta de esta alta especialización, por el gran abanico de nomenclaturas como parte de un sistema técnico que permite un manejo eficiente de este tipo de ganado (Flores Ochoa, 1981: 195, 215)¹⁴³. El citado Flores Ochoa menciona que en el Tawantinsuyu había regiones dedicadas exclusivamente a labores pastoriles, aunque Murra señala lo contrario debido a la complementariedad de recursos (Murra, 2014: 308). Independiente del debate, lo que interesa es la complejidad del oficio pastoril.

El mismo Garcilaso, citando a Blas Valera, menciona que los inkas “Tenían pastores mayores y menores, a los cuales entregaban todo el ganado real y común. Y lo guardaban con distinción y gran fidelidad, de manera que no faltaba una oveja, porque tenían cuidado de ahuyentar a las fieras.” (1991 [1609]: 280). Según Garcilaso, los pastores tenían una gran responsabilidad al hacerse cargo del ganado del Inka junto con el resto. Esto daría cuenta de la actividad pastoril como un engranaje importante del Estado incaico, esto a pesar de ser un oficio humilde según el mismo Garcilaso. Si bien el Estado incaico no fue un estado pastoril, sí incorporó a pueblos pastores, existiendo pastores encargados del ganado estatal (Medinacelli, 2010: 56, 66). John Murra, por su parte, menciona que la mayoría de las llamas eran de propiedad del Estado (1978: 83).

En el clásico trabajo de Pierre Duviols sobre los grupos huari y llacuaz, se menciona que los agricultores huaris y los pastores llacuaces de la sierra central peruana son grupos

¹⁴³ Flores Ochoa en este artículo menciona las denominaciones de auquénidos dependiendo si el animal es silvestre o domesticado, la calidad de la fibra, sexo, edad, colores, combinaciones y manchas.

completamente distintos a pesar de habitar un mismo espacio (1973: 167). Esto da cuenta de las diferencias entre personas y grupos dedicados a la agricultura y al pastoreo, tal como se ha visto en algunas crónicas y que referirían a oficios altamente especializados. Esto incluso diferencia a grupos étnicos tal como se ve en el estudio de Duviols, quien menciona que el encuentro entre grupos huari y llacuz terminaba en algunas ocasiones en una agresión violenta (1973: 174). Si bien hay adaptaciones del pastoralismo con otras actividades económicas como la caza, la horticultura y la misma agricultura, lo cual pasaría a llamarse agropastoralismo en algunas sociedades andinas donde ambas actividades están imbricadas (Lane, 2010: 183); en este trabajo pienso en ambas actividades como oficios separados, junto con sus relaciones con la guerra.

Pedro Sarmiento de Gamboa, en una parte de su obra al referirse a Huayna Capac, relata que “quitó el mayordomazgo del Sol al que lo tenía y tomólo para sí y nombróse Pastor del Sol.” (1942 [1572]: 141). Con esta cita solo quiero evidenciar que la figura del pastor tiene varias acepciones, más allá del oficio mismo. Además, no existió una única labor de pastor de ganado, sino que hubo distintos niveles de mano de obra pastoril y que fueron incorporados por los Inkas (Medinacelli, 2010: 92).

La actividad pastoril, no solamente para los Inkas, sino para todo el mundo andino en general, es una actividad muy importante. Se sabe que el ganado auquénido era utilizado por los ejércitos incaicos como animal de carga y como alimento (Medinacelli, 2010: 58).

Pues bien, un aspecto presente en discursos andinos coloniales es que el guerrero tiene atributos pastoriles. En una escena de enfrentamiento en arte rupestre de Jujuy en el noroeste argentino (Fig. 2)¹⁴⁴ vemos a una figura ecuestre la cual es un conquistador español combatiendo con una figura humana de a pie, el cual sería un indígena (Martínez y Arenas, 2012: 310). Lo que me interesa de este cuadro no es tanto la figura ecuestre, la cual sí es importante porque refleja una temprana asimilación del hecho colonial en la composición de un nuevo significante (el conquistador) en este sistema de registro (Arenas y Martínez, 2007:

¹⁴⁴ Visto en la Introducción.

207); sino que quiero enfocarme en el otro, en el guerrero pedestre que combate con un grupo de camélidos detrás suyo.

En otra representación rupestre prehispánica de pastores del área sur peruana (Fig. 74) podemos ver casi el mismo significante de la escena rupestre anterior como un pastor también con un grupo de camélidos. La segunda escena pertenece al ‘arte rupestre de pastores’ al tratarse de una figura antropomorfa con un grupo de camélidos, aspecto señalado por Klarich y Aldenderfer (2001: 50, 51). Si bien en la segunda escena descrita no está presente el enfrentamiento, me interesa indagar en la figura del pastor con animales detrás de él. Este tipo de escenas con auquénidos es uno de los temas que más abundan en el arte rupestre en general, sobre todo con la llama la cual es un recurso económico básico y de gran importancia por su uso ritual (Berenguer, 2004: 76)¹⁴⁵. Pues bien, de la misma forma en que el significante ecuestre es elaborado y utilizado para comunicar una nueva situación colonial (la invasión europea) (Arenas y Martínez, 2007: 2070); la iconografía del pastor de camélidos podría devenir en la imagen de un guerrero andino que combate al invasor en esta escena de enfrentamiento, lo cual ya nos da una semejanza a nivel semiótico entre el pastor y el guerrero. En otras palabras, el pastor es un guerrero. Es lo que busco indagar en este apartado del capítulo.

En las crónicas y también en iconografía de sistemas de registro andinos como *qeros*, se muestra el uso de la honda o *waraka*, la cual es un instrumento de pastoreo para conducir el rebaño, pero también es el arma andina clásica (Platt, 1987: 86; Nielsen, 2007: 21). En el capítulo 2 ya fue abordada la dimensión de la honda como un arma con una eficacia letal, de modo que no me alargaré en ese punto aquí. Sin embargo, en este apartado quisiera agregar una referencia mencionada por el Inca Garcilaso de la Vega sobre el uso de la honda en un contexto ritual: el *Inti Raymi*, la fiesta del solsticio de invierno y una de las festividades más importantes en todo el mundo andino (Pease, 2007: 140).

¹⁴⁵ Si bien el estudio de Berenguer se centra en la II Región de Antofagasta, se puede hacer extensiva esta afirmación al resto del área centro y sur andina.

En la ceremonia del Inti Raymi, Garcilaso menciona lo siguiente:

“Y otro día de mañana salgan todos los nóbeles a la plaça, todos juntos en orden de pelea y bien ansí como si quisiesen dar batalla con sus hondas en las manos y a los cuellos en las bolsas de red, en las quales traygan muchas tunas; y puestos tantos a un cavo como a otro en la plaça comiençen su batalla e pelea, la qual batalla an de dar a fin de entender que ansí an de pelear con sus enemigos,” (1991 [1609]: 182)

Esta batalla de hondas con tunas en vez de piedras en el Inti Raymi podría ser una preparación y entrenamiento para una batalla real, ya que una tuna es menos letal que una piedra. Otra lectura es que las tunas, como se sabe, son frutas y podrían representar fertilidad, semillas, vida que renace; y al mismo tiempo son violencia, ya que las espinas agreden y duelen, pero sin ser mortales¹⁴⁶. En los *qeros*, uno de los motivos de escenas agrícolas es precisamente la cosecha de tunas, la cual debe hacerse con una vara precisamente porque las tunas lastiman (Fig. 75).

Con las tunas usadas en una batalla se ve un nexo entre guerra con agricultura, tal como lo vimos anteriormente. Garcilaso, de hecho, menciona que con este enfrentamiento finaliza la fiesta, de modo que lo bélico está muy presente. Otra razón sería que esta batalla con tunas arrojadas con *warakas* sí sea un enfrentamiento real al igual que los *tinkus*¹⁴⁷.

En algunos cronistas como el ya mencionado Cieza de León se encuentra presente el uso de la honda en contextos bélicos. En la Tercera Parte de su *Crónica del Perú*, al relatar el encuentro entre el Inka Atahualpa con las huestes de Francisco Pizarro, suceso conocido como el ‘Encuentro de Cajamarca’, en los instantes previos Cieza menciona que los inkas deliberaron sobre qué hacer con los españoles: “Afirman lo que destos son bivos, que son muchos, que hablaron gran rato e esta materia y que unas vezes dezían que sería bien salir a

¹⁴⁶ José Luis Martínez, comunicación personal.

¹⁴⁷ Los enfrentamientos de *tinkus*, los cuales están relacionados con la música, serán abordados en el siguiente capítulo.

ellos y a *pedra menuda matarlos a todos* pues heran tan pocos, [...]” (1996 [1551]: 129. Cursiva es mía).

Se sabe que el número de españoles que estuvieron en este suceso era bastante reducido (Lockhart, 1986: 31), y según el cronista, se barajó por parte de los inkas el asesinar a toda la hueste de Pizarro, con excepción del barbero, el herrero y al adiestrador de caballos; los oficios más útiles a ojos del Inka (Hemming, 2005: 44). Lo anterior forma parte de una lectura española del proceso, en el sentido de la suspicacia que generaba en los castellanos el actuar de los inkas y la constante desconfianza y sospecha de las intenciones de Atahualpa, mientras que los andinos operaban bajo sus propios códigos de reciprocidad al incluir a los españoles al dominio mediante brindis y regalos, lo cual da cuenta de este ‘encuentro’ como un conjunto de ‘rituales fallidos’ (Martínez, 2003: 193-194). Sin embargo, me pareció pertinente citarlo aquí porque es muy interesante que se mencione que el arma utilizada para eliminar a los españoles sea precisamente una *waraka*. A pesar de que la cita haga referencia a una “pedra menuda”, el arma para arrojarla como proyectil de manera letal debería ser una honda.

Otro instrumento utilizado en las labores del pastoreo pero que también lo encontramos como un arma son las boleadoras o *ayllu*. El Inca Garcilaso en sus *Comentarios Reales* hace una descripción de esta herramienta y su uso en una fiesta andina en tiempos de Topa Inca Yupanqui. Si bien es una cita un poco extensa, vale la pena mencionarla en su totalidad:

“Porque abrán de saber que este aylllo es una cordezuela hecha en triángulo y en las dos puntas de los dos cabos están atadas en cada una de ellas una pelota del gordor de una naranja y ansí redonda y en la otra punta del otro ramal otra ni más ni menos, las cuales son hechas de piedra de metal y asen de la una bola y cuelgan las dos abajo; y quando las quieren tirar tráenla en el ayre bien ansí *como quando uno quiere tirar una jonda* [sic] y tienen tino a lo que quieren tirar; y *si es hombre y le tiran a las piernas*, çíñele de tal manera que le atrailla y no le deja dar paso y si no tiene socorro / con que se desenvuelva el tal cordel no lo puede cortar el que ansí está en breve que

no sea más en breve con él *el enemigo que se le tiró y le prenda y mate*. Y lo mismo haze a los braços si a los braços le tira. Y éstos son de una braça y *braça y media los de la guerra*. Y de cordeles de niervos otros pequeños traen ellos con que tiran a abes en el ayre y como les açierten ásenlas, porque se les rebuelbe los cordeles de tal manera que no las dejan bolar; y están diestros en estos tiros porque los usan desde niños, que por maravilla yerran tiro éstos.” (1991 [1609]: 264-265, la cursiva es mía)

En esta cita podemos mencionar elementos muy interesantes y sugerentes. Si bien la cita alude a un contexto agrícola (cazar aves para proteger las cosechas), menciona su uso como arma contra personas. Un *ayllu* es similar a una honda en el uso, ya que hay que lanzarla con precisión. Además, está la diferencia que hace Garcilaso entre el uso de un *ayllu* para un ave y para un ser humano. Para tumbar a un enemigo, el *ayllu* se arroja a las piernas para desestabilizarlo. Si bien no es un arma letal, como una *waraka*, el cordel de las boleadoras tiene que ser lo suficientemente resistente para que sea difícil de cortar y el enemigo caído pueda ser ejecutado con otra arma (un *champi*, por ejemplo). Finalmente se explica la diferencia entre un *ayllu* de uso agrícola y otro de uso militar, el cual es más largo.

Al igual que otras herramientas agrícolas, en el *ayllu* vemos la dualidad como arma y herramienta, a pesar de las diferencias que Garcilaso haya planteado en la cita anterior. En un dibujo de Guamán Poma, se ve a un niño con un *ayllu* cazando aves. (Fig. 76). De hecho, en la misma crónica, se refiere a estos jóvenes como “cazadores de pajaritos menudos” (2005 [1615]: 157). No he encontrado en los dibujos de este cronista un *ayllu* en un contexto de guerra. En *qeros* tampoco he encontrado el uso de esta arma en escenas de enfrentamiento, aunque si se le representa en escenas de ganado. Por ejemplo, en un *qero* del siglo XVIII que se encuentra en el Museo Inka, hay una escena de un cazador con sombrero alón y unku usando una boleadora para atrapar vicuñas (Fig. 77).

Pedro Cieza de León, al relatar el encuentro de Cajamarca, menciona que “Los yndios también tuvieron sus escuchas y como si ya los nuestros fuesen huyda salió Urumiñavi [sic], como estava hordenado, con la jente que se dixo, cargados de “ayllos” –ques es un arma para prender con cierta arte de nudos e cuerdas [...]” (1996 [1551]: 134). Nuevamente el *ayllu* se

utiliza para atrapar al enemigo. Sin embargo, tanto el *ayllu* como la *waraka* son instrumentos de labores de pastoreo. Siguiendo a Pierre Duviols, ambas armas/herramientas están relacionadas con los truenos, armas utilizadas por las divinidades de las alturas vinculadas con los pastores: “Así el arma con que vencen los llacuaces es el riwi (o ayllu), instrumento habitual del pastor andino. A nivel fabuloso, el nubarrón de granizo con truenos es el arma predilecta de las divinidades de las alturas vinculadas al rayo -y a los pastores.” (1973: 175).

En la cerámica de Vilcabamba ya descrita, también se encuentran soldados andinos que portan *ayllus* (Fig. 78) (Artzi, *et. als.* 2019: 167). Estas imágenes son muy interesantes porque, dentro de las armas andinas, el *ayllu* no es tan representado como hondas y lanzas. Sin embargo, y como hemos vistos, algunos cronistas han descrito a los *ayllus* profusamente y gozaban de importancia en el mundo andino, tanto en la guerra como en labores agrícolas y de pastoreo.

Pues bien, ¿cómo se ve esta dualidad de las herramientas/armas, en cuanto significantes de un determinado sistema de registro como los *qeros*? Según Verena Liebscher, en los *qeros* la imagen de combatientes inkas con hondas se encuentra bastante difundida, siendo la *waraka* el arma más frecuentemente representada en este tipo de soporte (1986: 62). En una escena de enfrentamiento en un *qero* colonial entre guerreros cuzqueños y antis de la selva¹⁴⁸ (Fig. 10), los combatientes incaicos ubicados a la izquierda del cuadro portan hondas. Vale la pena agregar que el motivo de la guerra entre inkas y antis se encuentra muy difundido en este tipo de soporte (Martínez C., 2010: 163), y esta escena de enfrentamiento es interesante por situarse en un contexto fuera de los márgenes de la ‘cultura incaica’ de modo que es notoria la contraposición entre guerreros cuzqueños con una serie de atributos propios como las sandalias, los *unkus* (camisas) con *tocapus* (textiles con diseños geométricos) y portando escudos y *warakas* luchando contra antis de la selva con la cara pintada y usando arcos y flechas (Martínez C., *et. als.*, 2014: 93).

¹⁴⁸ Ya se ha visto varias veces esta imagen en los capítulos anteriores.

Mencioné que la representación de soldados portando *warakas* se encuentra bastante extendida en los *qeros*. Veámoslo con un par de ejemplos más. En el *qero* NMAI 166.131.000 de tipo cefalomorfo felino¹⁴⁹, en el campo intermedio presenta una escena de enfrentamiento entre cuzqueños y antis. Se ven dos guerreros cuzqueños con *unkus*, *chucus* y *uxutas*, blandiendo sus hondas y portando lanzas emplumadas que enfrentan a dos guerreros antis armados de arco y flecha (Fig. 25). En otro *qero* también de tipo cefalomorfo y también del National Museum of American Indian, colección NMAI 217.455, ubicado en la parte posterior del rostro y en el campo superior, se muestra una escena de enfrentamiento entre dos soldados cuzqueños y cuatro guerreros anti, uno de los cuales yace caído en el suelo. Los dos soldados incaicos portan *warakas* con piedras y escudos *conca cuchona* (Fig. 79).

En ambas escenas se muestra uno de los temas más típicos de enfrentamientos bélicos en este tipo de soporte: la guerra contra los antis de la selva. En estas representaciones siempre se muestran marcadores del paisaje como árboles y animales selváticos como monos; mientras que los cuzqueños usan sus emblemas distintivos y marcadores como *usnus*. Las *warakas* también son armas de uso exclusivo de los soldados cuzqueños, mientras que a los antis los podemos identificar porque tienen sus rostros pintados y sus armas son arcos y flechas, demostrando su condición de indios belicosos *awqaruna* (Martínez C., *et. als.*, 2016: 16). Es interesante que en las escenas en que soldados incaicos portan hondas, en la figura 16 ambos guerreros tienen levantadas sus hondas mientras que en la figura 17 el soldado que está a la derecha tiene su *waraka* hacia abajo. Esto puede obedecer a razones estilísticas en relación con el uso del espacio del campo, pero también da cuenta del dinamismo de esta arma, ya que al estar con la *waraka* en alto significa que el soldado está a punto de lanzar la piedra, mientras que al estar con la honda abajo, significa que el soldado se está preparando para lanzar. No he encontrado uso de hondas en *qeros* con escenas pastoriles, a pesar de que la literatura especializada menciona que se utilizaba en labores de pastoreo (Duviols, 1973: 175; Platt, 1987: 86). Sí hay escenas de *qeros* y ganado en el que se usan boleadoras o *ayllus*, como ya vimos anteriormente (Fig. 77).

¹⁴⁹ Visto en el Capítulo 2.

Otro elemento importante en la relación guerra/pastoreo es el tratamiento a los vencidos. De la misma manera que a los ejecutados se les siembra como plantas, en un nexo entre guerra y agricultura; el guerrero vencido es tratado como a una llama con una soga al cuello. Este tema ya lo abordé en el capítulo anterior, al centrarme en la figura del guerrero como un animal, específicamente como una llama. En este apartado volveré sobre el asunto, pero ahora para explayarme sobre la práctica en sí de maniatar al guerrero vencido con una soga al cuello. Si en el capítulo 3 el énfasis estuvo en que el guerrero vencido es una llama, en este capítulo quiero verlo desde el otro lado: el guerrero vencedor sería una especie de pastor del soldado derrotado.

En diversos sistemas de registro andinos como *qeros* y arte rupestre se representan a los vencidos con soga al cuello. En el *qero* BM 42.149 del Brooklyn Museum, Nueva York¹⁵⁰; en el campo superior se muestra una escena prehispánica de enfrentamiento entre cuzqueños y antis. Al costado derecho de un torreón (que simboliza la ciudad del Cuzco) se encuentra un guerrero con un *unku* ajedrezado y con una lanza en la mano izquierda que conduce a un prisionero anti amarrado por una soga al cuello (Fig. 29). Es interesante que el vencido anti tenga sus dos manos en la soga, podría estar resistiendo su cautiverio o quizás se esté sujetando de la soga para no caerse. De todas formas, la escena está llena de dinamismo, lo cuál es una característica de los *qeros* y que hace muy atractivos los relatos visuales de este sistema de registro.

En las crónicas también se encuentran relatos de enemigos vencidos atados con sogas en el cuello, elementos que son símbolos andinos de la derrota (Martínez, 2008: 151), incluso anterior a los Inkas. Ya en la iconografía Moche encontramos la representación de los vencidos con soga al cuello, como habíamos visto en el capítulo 3 (Fig. 64). Sin embargo, uno de los episodios de la ‘historia incaica’ en donde más se ve este tema es la guerra de Atahualpa y Huáscar, en donde éste último, al ser derrotado por las tropas de Atahualpa, se relata que andaba con soga al cuello según algunos cronistas (Inca Garcilaso, Santa Cruz

¹⁵⁰ Visto en los Capítulos 2 y 3.

Pachacuti, Guamán Poma). Incluso en un dibujo de Guamán Poma mencionado en el capítulo anterior, se ve a Huáscar con soga al cuello (Fig. 31).

Juan de Santa Cruz Pachacuti en su *Relación de antigüedades de este reino del Perú*, relata que “Después mandan a sacar a Huáscar *maniatado y del pescuezo* con quisuas y le hacen afrenta diciendole “cocahacho, isullaya” (quiere decir: bastardo, comedor de coca) y otras muchas afrentas.” (1993 [1613]: 123. Cursiva es mía).

El Inca Garcilaso de la Vega, por su parte, menciona lo siguiente:

“Luego sacaron al pobre uáscar Inca, cubierto de luto, atadas las manos atrás y *una soga al pescuezo*. Y lo pasearon por la calle que estaba hecho de los suyos, los cuales, viendo a su príncipe en tal caída, con grandes gritos y alaridos se postraban en el suelo a adorarle y reverenciarle ya que no podían librarle de tanta desventura.” (1991 [1609]: 637. Cursiva es mía).

En la crónica de Martín de Murúa, específicamente en una de sus ilustraciones ya vista anteriormente (Fig. 67), se observa al Inka Tupac Amaru siendo conducido por Martín García Oñez de Loyola con una soga al cuello¹⁵¹. En la pieza de cerámica de Vilcabamba también se muestran, en la escena de guerra, a prisioneros con soga al cuello (Fig. 80). Un detalle de estos vencidos es que no portan *unkus* como otras figuras andinas en la escena (Artzi, *et. als.* 2019: 165). De hecho, hay una práctica de despojar del calzado (*uxutas*) y de sus vestimentas a los vencidos para arrebatarles su identidad tanto étnica como de su condición humana *runa* (Martínez C., *et. als.*, 2016: 23). Tampoco estos vencidos son españoles porque en la iconografía los hispanos portan indumentarias distintivas como armaduras y calzas (Artzi, *et. als.* 2019: 163). Esto daría cuenta que son de grupos étnicos distintos y que en esta ‘escena de enfrentamiento’ hay distintos niveles que se contraponen. Por un lado, la batalla contra los españoles y al mismo tiempo conflicto entre inkas con otros grupos, como se aprecia en temáticas de *qeros* como la guerra contra los antis o los chankas.

¹⁵¹ Esta ilustración ya la abordé en el capítulo anterior, lo cual me excusa de ser breve en esta parte.

Fray Diego Ortiz, martirizado en Vilcabamba después de la muerte de Titu Cusi Yupanqui, también sufrió este suplicio de la sogá al cuello. Según el testimonio de Angelina Polan Quilaco, una de las esposas de Titu Cusi, al sacerdote después de oficiar una misa para infructuosamente hacer que el fallecido Inka vuelva a la vida, “le volvieron los dichos indios a prender, atándole las manos atrás; y *le ataron una guasca al pescuezo (...)*” (Bauer, 2014: 34. Cursiva es mía). La cita es interesante porque menciona que sujetaban del padre Ortiz, precisamente como un pastor a una llama en la iconografía.

A pesar de que las llamas en los Andes son arreadas con hondas (Platt, 1987: 86), en las ilustraciones de Guamán Poma hay dibujos de llamas con sogá al cuello y siendo sujetadas (Fig. 81). Incluso en sistemas de registro anteriores a los inkas como por ejemplo cerámica tiwanaku (Fig. 65) o arte rupestre prehispánico (Fig. 66), se observa el significante de la llama con sogá al cuello¹⁵².

Aunque ya lo señalé en capítulos anteriores, forma parte de una convención visual de larga data el que el ganado auquénido sea llevado con sogas al cuello. ¿Por qué se produce esta manera de representación del arreo de ganado? A modo de hipótesis, planteo que el desarrollo de representación pictórica tanto de la derrota como del arreo de ganado se produjo simultáneamente, debido a la antigüedad tanto de iconografía pastoril como del guerrero vencido. Mientras que la representación visual del vencido puede rastrearse desde la cultura Moche (Fig. 43) (Martínez C., *et. als.*, 2016: 23), la iconografía de la sogá al cuello en las llamas comienza en Tiwanaku¹⁵³. De esta manera se produjo tempranamente una equivalencia iconográfica entre ambos elementos (derrota – arreo con sogá) como una ‘domesticación del vencido’, cuya convención visual ya se encontraba plenamente establecida y difundida en la época incaica y colonial. Cabe agregar que esta idea requiere una de mayor investigación. Sin embargo, para hacernos una idea de lo arraigada que se encuentra esta manera de representar el pastoreo de llamas, en la actualidad las llamas que son arreadas con sogas se denominan ‘llamas arrastradas’ ya que literalmente las ‘arrastran’

¹⁵² Ambos ejemplos ya fueron vistos en el capítulo anterior.

¹⁵³ José Luis Martínez C., comunicación personal.

para trasladarlas a algún lado. No son llamas de pastoreo ni cargueras de bultos, sino que son animales de exposición para competencias¹⁵⁴ (Fig. 82).

Pues bien, en los *qeros* también hay escenas pastoriles de ganado siendo sujetados con sogas. En la pieza Da 15 del Museo Arqueológico de la Universidad de Bonn, de estilo Omasuyo – Lago Titicaca, en el campo superior hay una escena de caravaneo. Un personaje masculino con camisa a la rodilla, un posible bulto a la espalda, con un tocado de pluma en la cabeza y tocando una flauta, le sigue una llama amarrada con una cuerda al cuello que lleva dos bultos en su lomo (Fig. 83). En otro *qero* NMAI 158.336 del National Museum of American Indian en Washington, en el campo superior hay una escena de arriería, en la cual un indígena con un bulto a la espalda y tocando flauta conduce una mula amarrada del cuello (Fig. 84). Si bien en el primer *qero* el animal es una llama mientras que en el segundo es una mula, de modo que la escena del primer *qero* podría ser prehispánica mientras que la segunda escena es claramente colonial; en ambas escenas la composición es la misma, en la cual una persona tocando flauta¹⁵⁵ acarrea a un animal con una soga. Además, en composición son muy similares a las escenas con soldados vencidos que son arreados con soga al cuello, presente tanto en *qeros* como en ilustraciones y en las mismas crónicas escritas.

Para finalizar este capítulo, vimos que hay muchas conexiones entre significantes de la guerra con otras prácticas como la agricultura y el pastoreo. Mientras que en las crónicas hispanas se muestra muy claramente y diferenciado el perfil del guerrero, del agricultor y del pastor; al indagar en los sistemas de registro y comunicación andinos vemos que los límites se diluyen. Incluso es difícil separar los límites entre armas de guerra, animales combatientes y agricultores y pastores como guerreros andinos, tal como se ha evidenciado en las notas al pie que remiten a capítulos anteriores o la utilización de soportes que ya han sido vistos. Sin embargo, esto da cuenta de los muchos pliegues que hay en este tema. En el siguiente capítulo abordaré la guerra con otro oficio: el músico.

¹⁵⁴ José Luis Martínez C., comunicación personal.

¹⁵⁵ Los instrumentos musicales y el nexa entre el músico y el guerrero los abordaré en el capítulo siguiente.

Capítulo 5

Músicos en los Andes: una facción de la guerra

Tal como se abordó en los capítulos anteriores, el principal propósito del presente capítulo es indagar en los vínculos de la guerra con otros discursos en los Andes. En este capítulo se verá en concreto la relación de la guerra con la música y los bailes en los Andes.

Una de las maneras de aproximarse a la música andina es a través de las crónicas andinas y castellanas, en las cuales hay referencias al canto, la música y la danza. En los textos se manifiesta la vistosidad de la danza, la cual pareciera más importante que la música en sí (Bolaños, 2007: 54). Es por esto que, en este capítulo, volveré a las crónicas en los Andes.

Pues bien, al igual que en los oficios de soldado, pastor y agricultor, en algunas crónicas andinas se menciona que también existía el oficio de músico. Un ejemplo es Felipe Guamán Poma de Ayala, quien en su obra menciona que “[...] para todo el oficio y trabajos, y para las demás cosas daban oficiales de metales de oro y plata, estaño y cobre, indios labradores, [...] y *cantores, flauteros, tamborileros, músicos*, [...] alabarderos, capitanes generales.” (2005 [1615]: 255. Cursiva es mía). En esta cita, por un lado, se menciona a soldados como un oficio específico (los que portan lanzas o alabardas, y capitanes generales). Además, dentro del rubro de la música, hay una distinción según el instrumento utilizado. En síntesis, los oficios del soldado y del músico estarían, aparentemente, separados.

No obstante, al escudriñar más en las mismas crónicas y en otros sistemas de registro y comunicación andinos como los *qeros* y expresiones músico-coreográficas, vemos que hay vínculos entre la guerra con la música. Por lo mismo, el presente capítulo comienza con un análisis de los instrumentos en los Andes y su vínculo con la guerra porque en varios enfrentamientos y episodios de guerras incaicas se encuentra presente el baile y la música. Esto sumado al hecho que algunos instrumentos se elaboraban con partes del cuerpo humano como los *runa tinya*, tambores hechos con piel humana (Bolaños, 2007: 139).

Otro apartado consiste en el desentendimiento de los españoles con la música andina, sobre todo en las crónicas tempranas donde se encuentran los vocablos ‘grita’ y ‘alaridos’, entre otros. Teniendo en cuenta que el oído es una vía de conocimiento durante el período colonial (Martínez C., 2011: 69-70)¹⁵⁶ el capítulo busca indagar en esta problemática y en la incompreensión de los españoles que fueron primeros testigos del mundo andino.

Después este capítulo aborda uno de los episodios más conocidos de la conquista española en los Andes, el denominado ‘Encuentro de Cajamarca’¹⁵⁷. Este acontecimiento en particular ha sido estudiado por varios autores¹⁵⁸. Si bien otros sucesos de la ‘historia incaica’ como la guerra contra los chankas han sido muy estudiados (Rostworowski, 2013), en Cajamarca los españoles fueron testigos oculares de estas prácticas y se menciona la presencia de danzantes y músicos, además de marcar un antes y un después en la historia andina por lo trágico del acontecimiento (Martínez C., 2003: 173, 174).

Finalmente, el capítulo finaliza con una reflexión sobre el rol que la música, los instrumentos musicales y las danzas desempeñaron en las guerras andinas, además de una síntesis conceptual de estos temas.

Instrumentos musicales andinos

Algunos cronistas andinos fueron bastante descriptivos con los instrumentos que existían en los Andes y en relatar distintos sucesos en que había músicos participando, tanto en fiestas como en batallas. Este apartado se divide en dos: en primer lugar, veremos qué instrumentos se utilizaban en los Andes y como se representan en *qeros*. En segundo lugar, me detendré en un elemento bastante peculiar de dichos instrumentos andinos, que algunos de ellos estaban elaborados con partes del cuerpo humano, específicamente de enemigos vencidos y ejecutados. Aprovecho de mencionar que no incluiré instrumentos de cuerda

¹⁵⁶ Si bien José Luis Martínez menciona lo del oído, junto con la vista, como vías de conocimiento que hacen válido el testimonio de un testigo, considero que la incompreensión de la música pasa precisamente por lo auditivo, ya que, al no entenderlo, usan palabras como ‘vocería’ o ‘grita’. Profundizaré en esto más adelante.

¹⁵⁷ Abordado también en los capítulos 1 y 2 de esta tesis.

¹⁵⁸ Para referencias, véase el apartado del presente capítulo dedicado a este acontecimiento.

como arpas y guitarras, ya que, si bien aparecen en *qeros*, son instrumentos traídos por los castellanos (Bolaños, 2007: 152; Gudemos, 2004: 58), de modo que los dejaré fuera del análisis. Tampoco haré un análisis exhaustivo de los instrumentos andinos, tanto incaicos como de culturas anteriores al Tawantinsuyu, o de instrumentos de distintas zonas de los Andes Septentrionales o Meridionales¹⁵⁹.

Zampoñas, flautas y antaras

Al igual que con otras manifestaciones artísticas y culturales en las cuales los Inkas perfeccionaron y expandieron una tradición más que ser estrictamente creadores o inventores (Pease, 2007: 147); con los instrumentos musicales ocurre lo mismo, sobre todo con los instrumentos de viento, los cuales pueden rastrearse desde horizontes culturales anteriores como Moche o Vicús (Bolaños, 2007)¹⁶⁰.

El cronista que más describe instrumentos y la música en los Andes es el Inca Garcilaso de la Vega, razón por lo cual dicho autor se encuentra a lo largo del presente capítulo con bastante recurrencia. En una parte de sus *Comentarios Reales* menciona sobre las zampoñas lo siguiente:

“De música alcanzaron algunas consonancias, las cuales tañían los indios Collas (o de su distrito), en unos instrumentos hechos de cañutos de caña, cuatro o cinco cañutos atados a la par. Cada cañuto tenía un punto más alto que el otro, a manera de órganos. Estos cañutos atados eran cuatro, diferentes unos de otros: uno de ellos andaba en puntos bajos y otro en más altos y otro en más y más, como las cuatro voces naturales: tiple, tenor, contralto y contrabajo. [...]. No supieron echar glosa con puntos disminuidos. Todos eran enteros de un compás.” (1991 [1609]: 129).

¹⁵⁹ Para profundizar en los instrumentos andinos, véase el libro de César Bolaños, *Origen de la música en los Andes* (2007) o de Mónica Gudemos, *Canto, danza y libación en los Andes* (2004), obra en la cual hay un análisis de la presencia de instrumentos musicales en iconografía de *qeros*, soporte que forma parte sustancial del presente capítulo.

¹⁶⁰ Precisamente en la obra de César Bolaños, los instrumentos que más se describen son los aerófonos.

Sobre el uso de flautas, en el citado Garcilaso se encuentra la siguiente referencia:

“Tuvieron flautas de cuatro o cinco puntos, *como las de los pastores*. No las tenían juntas en consonancia sino cada una de por sí, porque no las supieron concertar. Por ellas tañían sus cantares compuestos en verso medido, los cuales por la mayor parte eran de pasiones amorosas –ya de placer, ya de pesar-, de favores o desfavores de la dama.” (1991 [1609]: 129. Cursiva es mía).

Es muy importante destacar la cantidad de elementos técnicos presentes en la descripción que hace Garcilaso, como por ejemplo que la música inka no desarrolló la polifonía (Palominos, 2014: 47)¹⁶¹. También el cronista mestizo menciona el uso de flautas en canciones pastoriles. Es sabido que Garcilaso, al igual que otros cronistas hispanos, se dirige a un público lector europeo, de modo que en su obra abundan los símiles entre la cultura andina con la española para hacerse entender a sus lectores (Pease, 2010: 369, 395)

En algunos *qeros* se encuentra este motivo del músico pastor cuyo instrumento es la flauta. En una pieza¹⁶² de la colección del Museo Arqueológico de la Universidad de Bonn en Alemania vemos a un pastor que acarrea a una llama con soga al cuello mientras toca una flauta (Fig. 83). En otro *qero* del Museo Nacional de Arqueología de La Paz, vemos la misma composición visual: un personaje arrea a una llama con soga al cuello y toca una flauta (Figs. 85 y 86). Si bien el motivo de la llama con soga al cuello se abordó en los capítulos anteriores, nuevamente vuelvo aquí por el uso de este instrumento musical¹⁶³. Flores Ochoa menciona que las escenas de *qeros* con *sikuris* (músicos de zampoñas) están relacionadas con ritos de pastores en la marcación de alpacas (1988: 264). En síntesis, la referencia a pastores músicos sigue un referente tanto europeo como andino.

¹⁶¹ En este trabajo no abordaré el apartado técnico de la música (como escalas) ni en los cambios por la irrupción castellana en los Andes, tanto por razones de espacio como para no dispersar el análisis. Para indagar más en esto véase la obra ya citada de Bolaños (2007).

¹⁶² Vista en el Capítulo 4.

¹⁶³ Aprovecho el párrafo para recalcar que la separación entre guerreros con pastores y músicos es solo instrumental para efectos de escritura de la presente investigación. Sin embargo, todos estos discursos están estrechamente relacionados por pertenecer a una comunidad de sentido y a discursos que estuvieron circulando en los Andes durante el período colonial.

Otro cronista que es muy prolífico en la descripción de instrumentos musicales andinos es Felipe Guamán Poma de Ayala, ya citado al inicio del presente capítulo. En una parte de su *Nueva Corónica y Buen Gobierno* menciona que el Inca Huayna Capac “tenía mil indios regocijadores, unos danzaban, otros bailaban, otros cantaban, con tambores y músicas, flautas y pingollos¹⁶⁴; y tenía cantoras, harauí¹⁶⁵, en su casa y fuera de ella, para oír las dichas músicas, [...]” (2005 [1615]: 111).

De la cita anterior me interesa destacar la presencia de flautas y *pinkuyllu*, instrumento andino que en diccionarios como el *Vocabulario de la Lengua General de todo el Perú* de Diego González Holguín es definido como “todo género de flauta (1608: 194). En los *qeros* en que aparecen flautas, se tratarían de este instrumento andino, homologado con la flauta europea para la comprensión de los lectores europeos¹⁶⁶. También en la cita anterior ya se ve la distinción entre bailar y danzar como prácticas separadas. Esto lo abordaré más adelante en el capítulo.

En otra parte de su obra, Guamán Poma menciona que, en el tiempo del *Awqa Runa*, es decir, una etapa previa a los Inkas la cual destaca por las constantes guerras y conflictos (Torres Arancivia, 2016: 224)¹⁶⁷, “*peleaban con armas que ellos le llamaban chasca chuqui, zichac chuqui sacmana, chambi, uaraca, conca cuchona, ayri uallcanca, pura pura, uma chuco, uaylla quepa*¹⁶⁸, *antara*¹⁶⁹, y con estas armas se vencían y había muy mucha muerte y derramamiento de sangre, hasta cautivarse.” (2005 [1615]: 53)

¹⁶⁴ Pinkuyllu: instrumento musical aerófono hecho de caña delgada de 50 a 70 cms. de largo, con embocadura de bisel (como la flauta). (Diccionario Quechua – Español – Quechua, 2005: 399).

¹⁶⁵ Harawí: Composición poética en verso o en prosa. (Diccionario Quechua – Español – Quechua, 2005: 143)

¹⁶⁶ César Bolaño (2007) menciona que las flautas traídas por los españoles difieren de las quenás o flautas andinas en la boquilla.

¹⁶⁷ Vista en el capítulo 1.

¹⁶⁸ Haylla q'epa: Bocina de caracol. Instrumento musical aerófono (Diccionario Quechua – Español – Quechua, 2005: 734). Arturo Jiménez Borja, citando al padre Bernabé Cobo, menciona que este instrumento de viento estaba hecho con una calabaza larga (Sabogal y Jiménez Borja, 2015: 69). También se hacían de cerámica con figura de caracol (José Luis Martínez C., comunicación personal).

¹⁶⁹ Anthara: Zampoña. Instrumento musical inkaico aerófono hecho de carrizos o soqos, con sonidos del agudo al grave. (Diccionario Quechua – Español – Quechua, 2005: 16)

En esta cita encontramos un vínculo entre la música con la guerra, por lo cual hay que desmenuzarla bien. Dentro de la enumeración de distintas armas como *champis* y *warakas*, junto con elementos propios de la guerra como *conca cuchona* (escudo) y *uma chuku* (casco), vemos que en la misma frase menciona instrumentos de viento como *haylla q'epa* y *antara* o zampoña. Además, en una época que se describe como de guerra constante como el *Awqa Runa*. En los *qeros* también se encuentran personajes tocando antaras, como por ejemplo un *qero* del Museo Nacional de Etnografía y Folklore de La Paz (Fig. 87).

¿Por qué armas e instrumentos musicales se encuentran en la misma enunciación? ¿Qué relación hay entre la guerra y la música? Responder estas preguntas es el objetivo de este capítulo.

Pututus

Un párrafo muy completo en la crónica de Guamán Poma en donde encontramos instrumentos musicales es el siguiente:

“Como tenían los Ingas y Cápac Apos tambores grandes con que se holgaban, y le llamaban poma tinya, y trompeta, guaylla quepa, *pototo*, flautas, pingollo, antara, pipo, catauari, uaroro, quen quena, chiuca; había en este reino músicas y nucaya de los yungas, de cada aylo, para fiestas del Inga y principales.” (2005 [1615]: 252.

En la cita anterior, además de instrumentos musicales ya referidos como flautas y antaras, se menciona la *quena*, uno de los instrumentos andinos de viento más conocido. En los *qeros* también se muestran personajes tocando este instrumento, como se ve en el *qero* 7527 de la colección del Museo de América en Madrid, en el cual incluso se ve el detalle de los orificios de dicho instrumento musical (Fig. 88). También se menciona en la cita el tambor (*poma tinya*), sin embargo, se verá más adelante en el capítulo, de modo que me excuso de abordarlo aquí.

Ahora quiero destacar otro instrumento andino mencionado en la cita de Guamán Poma: el *pututu*, el cual es un “instrumento aerófono construido de la concha de un caracol marino (Diccionario Quechua – Español – Quechua, 2005: 416). Lo voy a abordar como un instrumento aparte ya que, a pesar de ser un instrumento de viento como las antaras y quenas, un *pututu* tendría una ‘no-modulación’, es decir, su sonido es continuo y no se afina (Martínez C., 1995: 86).

Los *pututu* también fueron dibujados por Guamán Poma en su obra. Por ejemplo, en la ilustración en donde aparece un *chaski* o mensajero del Inka, además de portar un *champi*¹⁷⁰, también está haciendo sonar un *pututu* (Fig. 27).

Otro cronista en el que abundan las referencias de instrumentos musicales andinos es Fray Martín de Murúa. Al referirse a las festividades a la Coya Chimpu Urma, menciona que:

“[...] los ynstrumentos que a esta rreyna y [señora] chimpu vrma dauan musica y bailes eran, flautas de Huessos de uenado flautones de palo caramillos de palo ayauales de madera, mui pintados, vosinas de caracoles sonajas de concha, *bailauan, con caracoles y conchas en las piernas [que] suenan como cascaueles*, salian en las fiestas mui galanes tismados de mill colores, dansauan y bailauan sin descansar.” (1590: F. 26r. Cursiva es mía).

En esta cita vemos que se mencionan instrumentos como *pututu* (bocinas de caracoles) y flautas. Además, hay referencias de con qué materiales estaban fabricados los instrumentos¹⁷¹. Hay utensilios como sonajas de conchas para sonorizar el movimiento, lo cual advierte una primera relación entre danza y música, o en otras palabras, entre emisión sonora y movimiento, ya que en los Andes la práctica musical involucra esfuerzo y resistencia física¹⁷², lo que Rosalía Martínez llama “una percepción cinética del sonido” (2014: 93). En

¹⁷⁰ El *champi* como un arma usada por los *chaskis* fue visto en el capítulo 4.

¹⁷¹ Más adelante veré el uso de tambores hechos con piel humana. Sin embargo, destaco la cita porque no todos los instrumentos se confeccionaban con partes del cuerpo humano.

¹⁷² Es quizás por esto que los músicos en diferentes fiestas andinas tienen que estar alcoholizados para una óptima interpretación musical (Martínez 2002: 423)

otras zonas como el noroeste argentino hay sonajeros hechos con calabazas y piedras para danzas populares (Sabogal y Jiménez Borja, 2015: 69).

Sobre el sentido del *pututu* como un instrumento con un propósito, Murúa menciona que el Inka Pachacuti portaba una trompeta, la cuál no debía tocar, ya que “esta persona [Pachacuti] Auia benido sobre el agua y que en pisac quatro leguas del cuzco le salio este ymfante, donde se conformaron el qual le pidio que no tocasse la trompeta, Porque temieron que *si la tocaua se auia de boluer la tierra* [...] y a esta causa se llamo pachacuti que quiere dezir, voluer la tierra, [...]” (1590: F. 36r. La cursiva es mía).

La cita anterior es muy importante porque es una explicación del sonido del *pututu* como *pachakuti*, es decir, ‘vuelta del mundo’ y el fin de una era (Bouysson-Bey y Harris, 1987: 35), al igual que el tambor que hace retumbar la tierra. Una de las razones de porque el Inka se desplazaba en andas inmóvil era porque cualquier movimiento, voluntario o involuntario, podía ocasionar un cataclismo o ‘vuelta de mundo, es decir, un *pachakuti* (Martínez, 2003: 192 y ss.)

Si bien Murúa en la cita habla de ‘trompeta’ tiene más sentido que el instrumento sea un *pututu*, ya que se refiere a una época anterior a la llegada de los castellanos. El cronista estaría haciendo un símil con una trompeta como una estrategia de comprensión. Además, las trompetas también aparecen en los *qeros* en escenas coloniales, en donde los personajes que las utilizan visten a la usanza española con sombrero alón (Fig. 89). La representación iconográfica de estas trompetas en los *qeros* pudo estar influenciada por imágenes de trompetas en la pintura religiosa durante el periodo colonial (Gudemos, 2004: 64).

En Murúa la presencia de instrumentos como el *pututu* también la encontramos en un contexto bélico. Al hablar sobre la guerra, menciona que “[...] todos se pintauan en la guerra. Las armas que tenan eran lanças arcos y dardos con çimientos [Porr]as y Rodelas y macanas *vsauan atauales Para tocar alarma y vnos caracoles que suenan mucho*, y el Herido en la guerra era Hidalgo [...]” (1590: F. 41r. La cursiva es mía). En esta cita se destaca que, en medio de un discurso sobre la guerra, con armas como *champi*, estén también presentes

instrumentos musicales como tambores y *pututu* (caracoles que suenan mucho). El uso de tambores para dar la alarma es un dato nuevo, el cual no se encuentra presente en otro cronista.

En otra escena bélica con el Inka Pachakuti, se menciona que dicho Inka “Era muy cruel en la guerra y ni mas ni menos toda su gente y soldados, tambien vsauan vozinas de caracoles y sonajas de conchas y ostiones [...]” (Murúa, 1590: F. 36r.). En esta cita nuevamente aparece el *pututu* como un instrumento que forma parte de una escena de guerra.

En un dibujo de la crónica de Murúa también se encuentra el *pututu* en batallas. En una imagen el Inka Pachakuti derrota a un enemigo, portando un *champi* y *conca cuchona* [escudo]; otro personaje en la parte de arriba de la imagen toca un *pututu*, el cual también consistía a veces en los cuernos de un animal, tal como se ve en el dibujo de Murúa (Fig. 90). En un *qero* de la colección del Museo de Quai Branly en París, un guerrero cuzqueño con casco también toca un *pututu* (Fig. 91). Si bien la escena del *qero* no es estrictamente de enfrentamiento, el personaje que toca el *pututu* está ataviado con elementos de un soldado como el *uma chucu*. En síntesis, ambas imágenes presentes en distintos soportes dan cuenta del uso de este instrumento en contextos de batalla.

Otra imagen muy ilustrativa es el dibujo de Guamán Poma de la captura de Huáscar Inka, el cual se encuentra prisionero con soga al cuello mientras que uno de sus captores toca un *pututu* (Fig. 31). En los capítulos 3 y 4 ya abordé esta imagen, debido al tratamiento de Huáscar vencido con soga al cuello como una llama arreada en dibujos y en *qeros*. Sin embargo, vuelvo a esta imagen porque otro símil con escenas de pastoreo en este dibujo es que el soldado que conduce a Huáscar toca un *pututu*, de la misma manera que los pastores tocan instrumentos de viento al conducir a llamas con soga al cuello en los *qeros* coloniales que hemos visto¹⁷³ (Figs. 83, 84 y 85). Gudemos menciona que en las escenas en donde hay un músico tocando un *pututu*, este se encuentre en estrecha relación con un personaje con

¹⁷³ Sobre la convención visual del arreo de llamas con soga al cuello en la iconografía versus el arreo de llamas con *warakas* en la etnografía, véase Capítulo 4.

mayor jerarquía como un Inka, al que inmediatamente precede o antecede (2004: 49-50). Si bien podría entenderse al músico como un personaje de rango menor, es muy sugerente que en algunas escenas el *pututu* esté asociado a un personaje vencedor como en la ilustración de Huáscar Inka con sogas al cuello.

En Múrua vimos, pues, que el *pututu* no solo es un instrumento que produce un determinado sonido, sino que está relacionado con un *pachakuti* o ‘vuelta de mundo’, fenómeno vinculado al movimiento, específicamente de un Inka, el cual debe permanecer inmóvil para evitar un cataclismo (Martínez C., 2003: 192). Es muy sugerente que este *pachakuti* no solo se produzca con el movimiento sino también con el sonido.

Un *pachakuti* producido por sonidos también se ve en la obra de Juan de Santa Cruz Pachacuti. Al narrar la guerra en Huáscar y Atahualpa, específicamente la antesala de la batalla de Apurímac, el cronista relata que:

“Aquel día todos ordenan y trazan cómo habían de dar la batalla. Huáscar sube a un cerro más alto de Apurímac, [...]. Y como cada nación o provincia tenía cajas y musiquerías que tocar y tantos cantos de guerra que cantaban, *estaba para hundirse la tierra...* ¡Dicen que era para perder el juicio la gente!” (1613: 119. *Cursiva es mía.*)

Como dije, la cita anterior es la preparación de una batalla, en la cual hay tambores (cajas), música y cantos. Destaca en la cita la música y cantos para enloquecer, lo cual puede tener relación con los sonidos para provocar temblores. Esto lo veré más adelante en el capítulo.

Movimiento y sonido están relacionados y vinculados, precisamente con las sonajas de conchas que sonorizan el movimiento. Es por esto que, tanto el baile como la música, no deben pensarse por separado, sino que están estrechamente relacionados (Martínez, 2014: 90, 96). Voy a profundizar en esto en el último apartado del capítulo.

Instrumentos musicales humanos: otro tratamiento a los vencidos

Hemos visto que en las crónicas de los Andes se mencionan varios instrumentos musicales que están presentes en las guerras. También hemos visto el trasfondo de estos instrumentos como el tambor y el *pututu*, relacionados no solo con el sonido sino también con los *pachakuti* (vuelta de mundo). Sin embargo, al indagar sobre la música andina e instrumentos, en varios autores se menciona que algunos instrumentos se elaboraban con partes del cuerpo humano de enemigos vencidos. Sobre este tema voy a explayarme en las siguientes páginas.

Si bien en las citas anteriores se han mencionado tambores (cajas), he optado por abordarlo aquí porque dentro de las referencias a tambores, se encuentran algunas citas que mencionan que estaban hechos con piel humana. Los cronistas hispanos refieren bastante a ello. Pedro Cieza de León, en la *Primera Parte* de su crónica, menciona que en la guerra contra los wankas, “A los que *tomauan en las guerras desollauan*, y henchían los cueros de ceniza: y de otros hazían atambores.” (1995 [1551]: 234. Cursiva es mía). En la *Tercera Parte* de la obra del mismo autor, menciona que los primeros españoles que estuvieron en el Cuzco después de la caída de Atahualpa, “Vieron dos galpones grandes de *cueros de hombres* que heran los chancas que allí fueron muertos en tiempo de Viracocha Ynga.” (1996 [1551]: 223. Cursiva es mía).

En las citas anteriores se menciona que los tambores se elaboraban con la piel de los enemigos vencidos y derrotados. De la misma manera que en el capítulo anterior vimos que los enemigos eran enterrados boca abajo como si fuesen plantas, en este contexto el enemigo se transforma en un instrumento musical. Sin embargo, el instrumento no perdía su condición humana:

“Como tenía tambores hechos de hombres principales, los que fueron rebeldes y traidores, hecho todo el cuerpo entero vestido a su traje hecho tambor, y *le llamaban a estos tambores runa tinya*; y estaba *como si estuviese vivo* y con su propia mano

tocaba la barriga, y el tambor fue hecho de la barriga.” (Guamán Poma, 2005 [1615]: 252. Cursiva es mía).

Runa tinya significa precisamente ‘tambor de hombre’¹⁷⁴. En la crónica de Murúa, este tratamiento de convertir a guerreros vencidos en tambores también se realizaba a enemigos importantes:

“Este cruel capitan rumiñauí quando vio muertos a guascar y a, atagualipa y que los españoles auian subido a esta çiudad del cuzco se fue a quito y auiendo en su poder al tierno ymfante y capitan yllescas Hermano de los [dichos] yngas Por alzarse con el Reyno lo mato cruelmente e Hizo del triste y tierno cuero del ymfante vna tambor, [...]” (1590: 49r).

El mismo suceso de convertir a Quilliscacha en un tambor se relata en la *Nueva corónica y buen gobierno* de Guamán Poma:

“El once capitán, Rumiñauí capitán, Sinchiconá Auca, traidor. Fue este capitán muy valeroso hijo de indios particulares y pechero, indio Chinchay suyo, otros dicen que fue Conde suyo, pero fue muy valiente hombre; dicen que fue por traición a matar al infante Illescas Inga, *del pellejo hizo tambor*, de la cabeza hizo mate de beber chicha, y de los huesos antara [...]; esto pasó en la ciudad de Quito [...]” (2005 [1615]: 130. Cursiva es mía).

El uso de los huesos para hacer antaras, instrumento aerófono, también forma parte de la elaboración de instrumentos musicales con partes del cuerpo humano. Sin embargo y al menos en las crónicas, no tiene un efecto tan patente en el adversario como los *runa tinya*, como lo veremos ahora.

¹⁷⁴ *Runa*: gente, hombre, persona humana. *Tinya*: tamborcillo. Tambor pequeño. Instrumento musical idiófono percutido de origen. (Diccionario Quechua – Español – Quechua, 2005: 530, 623).

En un dibujo de la crónica de Guamán Poma se muestra el momento en que Rumiñawi desolla a Quilliscacha (o Illescas) para convertirlo en un tambor (Fig. 92), según lo relatado por Murúa y por el mismo Guamán Poma. Independiente de la intención de Rumiñawi de asesinar a este personaje, destaco el hecho de convertir en tambor a un enemigo destacado para convertirlo en otra cosa, darle un propósito distinto¹⁷⁵. Lo mismo sucede con el tratamiento como plantas y semillas visto en el capítulo 4.

Este tratamiento del enemigo vencido se encuentra en otros episodios de la ‘historia andina’. Juan de Betanzos, por ejemplo, al narrar la guerra entre Huáscar y Atahualpa, menciona que Huáscar:

“[...] *le mandó desollar el cuero* allí y luego que fue desollado mandó que lo adereçasen y que *dél le hiziesen un atab[al]*, [...] Y el Guascar, [...] mandó que trujesen allí el atabal que avía mandado hazer del cuero del prinçipal y mensajero de Atahualpa y luego se lo trujeron y *hordenó allí una fiesta y regocijo*, en el qual se holgó mucho haziendo tocar en ella el atabal del cuero del mensajero ya dicho.” (2015 [1551]: 324, 327. Cursiva es mía).

Este episodio también lo encontramos en la crónica de Juan de Santa Cruz Pachacuti: “Topa Atahualpa aqui envía a Huáscar, su hermano, ricos presentes, de lo cual Huáscar se irrita mucho y quema los regalos y presentes en el fuego mandando hacer tambores de los pellejos de los mensajeros de aqui Atahualpa [...]” (1993 [1613]: 109).

En otro episodio de la guerra entre Huáscar y Atahualpa, específicamente en la batalla de Xauxa, Betanzos narra que “mandó Chalcochima que fuesen puestos en çierta prisión hasta que él bolviesse de buelta del Cuzco, porque entonces pensava hazer de los cueros de sus barrigas, porque heran algunos barrigudos, atabales [...]”. (2015 [1551]: 345).

¹⁷⁵ Hemming señala que Rumiñawi lo hizo para convertirse en un jefe militar independiente del norte del imperio incaico, ya que no quería someterse a otra autoridad (2005 [1970]: 178).

¿Cuál sería el propósito de esta práctica? Según el Inca Garcilaso, el utilizar la piel de los enemigos para hacer tambores es provocar un efecto psicológico. Este cronista menciona que “En unas provincias desollaban los cautivos y con los pellejos cubrían sus cajas de tambor para *amedrentar sus enemigos*, porque decían que en oyendo los pellejos de sus parientes luego huían.” (1991 [1609]: 34. *Cursiva es mía*). Si bien este autor se refiere a un tiempo anterior a los Inkas, la cita da cuenta del efecto que provoca el sonido de tambores humanos a los enemigos, quienes huían despavoridos. Dicho sea de paso, Garcilaso no atribuía esta práctica a los Inkas, acorde a su visión pacifista y utópica del Tawantinsuyu (Pease, 2010: 377; Someda, 2003: 238-239), sino a los wankas y a otros pueblos. Esto se ve en la siguiente cita sobre las campañas del Inka Pachakuti a Vilca y a Xauxa, en las cuales los indígenas de esas zonas “Fueron belicosos. *A los que prendían en las guerras desollaban*. Unos pellejos henchían de ceniza y [...] otros ponían en sus tambores, diciendo que sus enemigos se acobardaban viendo que eran de los suyos y huían en oyéndolos.” (1991 [1609]: 239. *Cursiva es mía*). Los tambores con piel humana tienen un efecto visual y sonoro, como ya se ha recalado.

El convertir a personas en tambores es, pues, un castigo y un tratamiento al enemigo vencido. A pesar de que algunos cronistas mencionan que estos *runa tinya* se utilizaban en batallas (es decir, eran ejecutados como un instrumento), Bolaños menciona que “no eran tambores para tañer, sino artefactos con que [los Inkas] demostraban su poder sobre los vencidos y traidores.” (2007: 139).

También se encuentra un vínculo entre la música y el baile, en relación con esta práctica de hacer tambores humanos. En la *Historia de los Incas* de Pedro Sarmiento de Gamboa, al relatar la campaña hecha al Ecuador por Huayna Cápac poco antes de la invasión española, el cronista menciona que dicho Inka a un enemigo principal “lo mandó desollar y hacer de su cuero un atambor, para que con él hiciesen en Cuzco *taqui*¹⁷⁶, que danzar al Sol; y hecho, lo envió al Cuzco, y así con esto se dió fin a esta guerra.” (1942 [1572]: 147). Si bien los bailes y expresiones musico-coreográficas los abordaré más adelante en el presente

¹⁷⁶ El concepto *taqui* lo voy a abordar más adelante en el capítulo.

capítulo, me pareció pertinente señalar este nexo aquí, precisamente para ahondar un poco en los significantes del instrumento tambor hechos con piel humana y su uso en contextos que involucran bailes y música, lo cual parecía ser una práctica común. De hecho, en la reciente cita de Betanzos en que narra que Huáscar ordenó hacer un tambor con el mensajero de Atahualpa, también se menciona que Huáscar hace “fiesta y recogijo” en la cual toca el tambor hecho con la piel del infortunado mensajero (2015 [1551]: 327).

Los nexos entre el tambor con el baile y un *pachakuti* (vuelta de mundo) lo vemos en el *Tratado* hecho por el padre Francisco de Ávila en 1608 en base al *Manuscrito de Huarochirí*. En el apartado escrito por este sacerdote que buscaba extirpar idolatrías, al referirse a la narración de la competencia entre la huaca Huatyacuri, personificado como un hombre pobre, con un hombre rico; menciona lo que se transcribe a continuación:

“[...] y estando así entró el Huathia curi solo por la puerta con su mujer; él bailando y ella con su cantarillo cargando y tocando su tamborín y luego, al primer sonido de él, empezó a temblar toda la tierra como bailando al compás de sonido, de manera que en esto se aventajó al rico, pues no solamente la gente, mas *la misma tierra bailó*, [...]” (2012 [¿1598?]: 211-212. Cursiva es mía.)

El *Tratado* de Ávila recoge lo que está en el *Manuscrito de Huarochirí*, para elaborar un texto en función de la extirpación de idolatrías (Pillsbury, 2016: 858). Ávila entrega varios detalles que no están en el *Manuscrito*, de modo que enriquece el relato con su experiencia. Si bien en el tratado hay una visión occidental de mitos los cuales atribuye como fábulas, es decir, relatos ficticios; el material base forma parte de una visión andina sobre la música y la danza (Pillsbury, 2016: 1250).

Nuevamente encontramos el tópico de *pachakuti* con el tambor, ya que la tierra tiembla. Si bien vimos que en las batallas el golpe de tambor provocaba pavor en los enemigos, tanto por el hecho de estar hechos con piel humana como por el sonido en sí, una expresión que no he visto en otras crónicas sobre el uso del tambor es que “la tierra baile”. Entendido de esta manera, no solamente las personas bailan, sino también la tierra.

Un temblor como baile tiene múltiples lecturas, por el acto de danzar presente en varias dimensiones: baile y música con la ‘vuelta de mundo’. Esto sumado al hecho de que los humanos también son instrumentos, y al efecto que provoco en ‘el otro’, nos permite acercarnos a una visión más compleja de la música en los Andes. Sin embargo, los españoles que presenciaron la música andina en contextos de batalla no pudieron percibir el alcance de esto, todo lo contrario, se manifiesta en las crónicas una incomprensión por la música andina. Esto lo explicaré más adelante en el capítulo.

¿En las guerras los músicos son solo hombres o también las mujeres? En Juan de Santa Cruz Pachacuti, al narrar la guerra entre inkas y chankas, las mujeres participan: “Ármense todos los hombres y mujeres, *tocando la caja y pillullu, huaillaquipas y antaras*, [...]” (1993 [1613]: 59. Cursiva es mía). Estos instrumentos ya vistos son ejecutados tanto por hombres como por mujeres. En relación a la caja (tambor), el *kirki* es un “tambor pequeño tocado por mujeres en diferentes fiestas del inkario” (Diccionario Quechua – Español – Quechua, 2005: 204).

En Martín de Murúa, en cambio, si hay una distinción de género en la guerra y música: “que [ninguna] yndia ni muger en tiempo de guerra, toque atambor ni cante cossas de alegría ni toque ningunas armas ni cossas de la guerra ni tampoco ningun yndio a cosa tocante de muger.” (1590: 125v). Según la cita, las mujeres no tocan tambores ni cantan en contexto de guerra, sin embargo, podrían ser instrumentistas en otros contextos. En un dibujo presente en la misma obra de Murúa, vemos a una mujer cantando y tocando una *tinya* en una casa (Fig. 93).

En los dibujos de Guamán Poma de Ayala también hay mujeres tocando el tambor, como por ejemplo la Coya Cusi Chimbo, y su lado hay otra mujer tocando tambor. (Fig. 94). Más mujeres se ven tocando el tambor en contextos de fiesta, como en el Camac Raimi (Fig. 95) o en otra fiesta con borracheras en donde una mujer toca un tambor mientras un indígena está vomitando sujetado por un demonio (Fig. 96). Si bien en los dibujos de Guamán Poma la mujer toca tambor en contextos festivos y no bélicos, dan cuenta del rol de la mujer con

este instrumento. Sobre la borrachera presente en las fiestas andinas y en los músicos, lo abordaré más adelante.

En las *Aclla huasis* o ‘casas de escogidas’ (que los castellanos homologaron con los conventos) y en las cuales había mujeres con distintos propósitos, las *taqui acllas* eran “escogidas por sus aptitudes de cantoras; ellas tañían tambores y el pincullo (flauta andina), alegrando las fiestas en la corte” (Rostworowski, 2015: 45). De acuerdo con la cita anterior, las mujeres si ejecutan algunos instrumentos, además de cantar. En un *qero* del Museo de Metales Preciosos de la Paz, se ve una mujer tocando una *tinya* (Fig. 97). Este instrumento era usado en las ceremonias vinculadas al ganado (Flores Ochoa, *et. als.*, 1988: 250).

Sin embargo, en otras imágenes, son los hombres quienes tocan tambor. En algunos *qeros* se muestran escenas coloniales de procesión con músicos, en los cuales hay un tamborilero vestido a la usanza española y sombrero alón. En algunos *qeros* se muestra que este músico que toca el tambor podría ser un africano¹⁷⁷ (Fig. 98), y en algunas imágenes se encuentra acompañado por un trompetista indígena, también vestido como español y con sombrero alón (Fig. 99). No obstante, en algunas escenas se muestra que el músico que ejecuta un tambor es un indígena hombre (Fig. 100). Incluso hay imágenes de españoles tocando el tambor, como un dibujo de Guamán Poma de Ayala en el cual aparecen Diego de Almagro y Francisco Pizarro con un conquistador español al medio que toca tambor (Fig. 101). Esto da cuenta que el uso de instrumentos musicales como el tambor o *tinya* durante el periodo colonial no se inscribe solo a lo ‘indígena’, ya que tanto la música en sí como los instrumentos andinos se vieron influenciados por la presencia hispana y posteriormente de mestizos y afrodescendientes (Bolaños, 2007: 146).

En los *qeros*, como se ha visto, cuando la escena es festiva, quien ejecuta el tambor puede ser una mujer, mientras que en escenas de batallas el percusionista es hombre (Gudemos, 2004: 56). En todas estas imágenes, *qeros* o dibujos de crónicas, tanto con

¹⁷⁷ Cruz Martínez de la Torre señala que la presencia de personajes no indígenas en los *qeros* da cuenta de una fabricación tardía (1993: 31). También este personaje podría ser un andino con la cara pintada (José Luis Martínez C., comunicación personal).

personajes femeninos como masculinos, la composición visual del tambor es la misma: una caja de forma cilíndrica que en algunos casos cuelga de una cuerda que es sostenida con una mano, mientras con la otra se golpea con una baqueta. Si bien los tambores se fabricaban con madera y calabazas grandes (Sabogal y Jiménez Borja, 2015: 69), quise enfocarme en su confección con piel humana, debido a los vínculos de la música con el tratamiento a los vencidos y la guerra.

La incomprensión de los españoles por la música andina

En los relatos de las guerras, tanto entre los inkas con otros pueblos como entre los inkas con los mismos españoles, es recurrente el tópico del ruido y la bulla en la previa de la batalla y durante el enfrentamiento. Este ‘ruido’ puede ser tanto de gritos como de bocinas.

En Pedro Cieza de León la costumbre de los guerreros andinos de dar gritos en las batallas es frecuente y es un tema que se repite en su obra. En la *Segunda Parte* de su obra, menciona que en la campaña del Inka Viracocha:

“Los de Caytomarca llegaron a la ribera, desde donde con las hondas lançavan muchas piedras en el real del Ynga [Viracocha] y començaron de una y otra parte *a dar bozes y gritos grandes*; porque en esto es estraña la costunbre con que las jentes de acá pelean unos con otros y quán poco dexan a sus bocas reposar.” (1996 [1551]: 116. La cursiva es mía).

En otro pasaje de esta crónica, específicamente en la guerra de los inkas contra los collas, Cieza menciona que “quentan todos que en el pueblo llamado Pucara se pusieron en un fuerte que allí hizieron; y que como llegó el Ynga [Topa Inka Yupanki], *tuvieron su guerra con la grita que suelen* y que al fin se dio vatalla entre unos y otros, [...]” (1996 [1551]: 157-158. La cursiva es mía).

En ambas citas se encuentran los elementos propios que usaron los cronistas al referirse a batallas, como armas (*warakas*) y construcciones como fuertes. Sin embargo,

también vemos la presencia de ‘voces’ y ‘gritos’ en la batalla, la cual era costumbre (“que suelen”).

Esta práctica de emitir gritos en las batallas no es exclusiva de los Inkas, sino que también la tenían otros pueblos de los Andes. Por ejemplo, relata Cieza que en la campaña de Huayna Capac en el Ecuador, en la cual a los ejércitos de dicho Inca “[...] al camino le salieron *con gran bozería y alarido* y dieron de tropel en ellos [...]” (1996 [1551]: 194)

Detengámonos un momento en las palabras utilizadas por Cieza para expresar el ruido producido por los soldados en las batallas: ‘gritos’, ‘alaridos’ y ‘vocerías’. En el *Tesoro de la Lengua Castellana o Española* de Sebastián de Covarrubias, la voz ‘grita’ corresponde a “las bozes que se dan en confuso, y de allí gritería. Gritar, dar voces rezias quexandose, o amenzando, o auisando” (1611: 450).

En la definición de ‘alarido’ en Covarrubias, se menciona que “dieron ocasión a el los Alarabes, que quando entran en la batalla, dan voces y repiten este termino lalala, para mostrar animo y hazerle perder a los enemigos. Y pudo ser este nombre alarido sacado del sonido que hazen las muchas voces confusas, [...]”. (1611: 30). En el *Tesoro* no se encuentra la palabra vocería o voz, pero si está la definición de ‘bocina’: “[...] no ay duda sino que se dixo o de la boca con que se tañe. Otros dizen que de la voz, porque sirue de voz para llamar, [...]” (1611: 143).

¿Qué tienen en común las definiciones de ‘grito’, ‘alarido’ y ‘vocería’? En primer lugar, que son ruidos que se hacen con la voz. Otra característica común es que estos sonidos emitidos con la voz son confusos y que no se entienden. Esto nos da una señal de la incomprensión de los españoles por ciertos sonidos andinos.

Estos vocablos (gritos, voces y alaridos) también se encuentran en otras crónicas que relatan ruido en las batallas. Por ejemplo, en la *Instrucción* de Titu Cusi Yupanqui, al referirse al sitio del Cuzco, se menciona que “[...] asomaron por todas las vistas del Cuzco a la redonda dél, en el çerco, gran suma de gente *con muchos chiflos y bozinas e tronpetas e gran gritería*

de bozes, *que asonbravan a todo el mundo [...]*” (1992 [1570]: 42. La cursiva es mía). Lo interesante de esta cita es que Titu Cusi menciona que el ruido asombraba tanto a los españoles como a los cuzqueños, quienes forman parte de una comunidad de sentido que si entienden estas prácticas sonoras en las batallas.

Otra palabra que no había aparecido es chiflido. Covarrubias define ‘chiflar’ como: “hacer con la boca vn cierto sonido, a modo de silvo, y muchas veces en señal de hacer burla y escarnio de alguno [...]. (1611: 203). Nuevamente vemos un sonido emitido con la voz que provoca un efecto (confusión o asombro), como se menciona en la cita de Titu Cusi.

Pues bien, los españoles también fueron testigos de estos ‘gritos’ proferidos por los soldados andinos en batalla. En la *Relación del sitio del Cuzco*, el anónimo autor menciona que los gritos preceden a la batalla:

“Sería una hora o después del sol salido, *cuando oyeron grita*; algunos lo tuvieron por mala señal [...]; no tardó mucho, yendo hablando en esto, cuando a sus espaldas *sonaron muchas bocinas a vuelta de grandísima grita de gente de guerra* en tanta manera que no parecia sino que las sierras y valles se abrían.” (Anónimo, 1968 [1539]: 549. Cursiva es mía)

Es interesante la última parte de la cita, en la cual los gritos eran tan estridentes que “los valles se abrían”. Podríamos mencionar que este sonido de muchas voces produce un efecto similar a un *pachakuti* con los tambores, tal como lo vimos en un apartado anterior del presente capítulo.

En la *Relación para Su Majestad* se menciona que en la expedición de los españoles al Cuzco después de lo acontecido en Cajamarca, “En esto había llegado el Gobernador con los españoles, y por ser ya tarde asentaron el campo en un llano, y los indios se mantuvieron sobre el monte hasta media noche a un tiro de arcabuz, *dando gritos*, [...].” (Sancho de la Hoz, 1968 [1534]: 312. Cursiva es mía).

En las batallas los gritos se combinan con instrumentos musicales. En la *Tercera Parte* de la Crónica de Cieza, específicamente en la batalla de Xauxa en el conflicto entre Huáscar y Atahualpa, el cronista relata lo siguiente:

“[...] y luego comensóçe entre ellos *gran grita y alarido* porque usan muchos los de acá despenden muchas bozes al viento y *tocaron muchos atavales e vozinas con otros ystrumentos quellos tienen*. [...] Todos estaban en esquadrones y a tiempo hordenado pelearon unos con otros sin dexar el zunbido de sus bocas que bastava a atronar a mas que ellos heran.” (1996 [1551]: 122. Cursiva es mía).

En otro pasaje de la *Segunda Parte* de la obra de Cieza, en las campañas de Huayna Capac en el Ecuador, también hay referencia a que los gritos se utilizaban en conjunto con instrumentos musicales como tambores: “Como aquellas jentes vieron cómo avían bastado a ençerrar al Ynga en su fuerça [fortaleza] [...], muy alegres *hazían gran ruydo con sus propias bozes*, tanto que ellos mismos no se oyan; y *traydos atabales*, cantavan y bevían [...]” (1996 [1551]: 191. Cursiva es mía). Más adelante volveré a este tópico de ‘saturación sonora’, en donde el espacio se repleta con sonidos y que tanta perplejidad provocó en los españoles y a la vez infundía ánimos en los andinos.

Otra referencia a la presencia de gritos e instrumentos musicales en batalla la proporciona el Inca Garcilaso de la Vega sobre la guerra chanka:

“Y luego, siendo de día, armaron sus escuadrones y con *grandísima grita y vocerío y sonido de trompetas, atabales, bocinas y caracoles* caminaron los unos contra los otros. El Inca Huiracocha quiso ir delante de todos los suyos y fue el primero que tiró a los enemigos el arma que llevaba. Luego se trabó una bravísima pelea.” (1991 [1609]: 291)

En síntesis, en las citas anteriores se mencionan que en batallas había gritos y alaridos que provocaban un efecto en el bando contrario e incluso en los mismos castellanos. También en algunas citas se mencionan que estos ‘gritos’ iban acompañados de instrumentos como

tambores y *pututu*. Pues bien, estos sonidos podrían ser en realidad cánticos en las batallas, pero que los españoles no entendían por la distancia cultural y la incompreensión¹⁷⁸. Para los españoles, estos cantos solo eran ‘ruido’. En Covarrubias el ‘ruido’ es definido como “el estrepito que se haze a ruendo, porque es propio sonido de la cosa que se cae, o el que haze el viento, [...]”. (1611: 16), de modo que este ‘ruido formaría parte de la naturaleza, no de la cultura humana (Descola, 2005: 19, 33).

Para finalizar esta parte, estas descripciones de bullicio en las batallas con gritería e instrumentos nos podrían remitir a las fiestas andinas actuales en las cuales hay baile y música, pero también hay petardos, explosiones y campanas; repletando el espacio con sonido (Martínez, 2014, 101). Si bien corresponde a un ejemplo actual, un escenario visual y sonoramente recargado puede desorientar a un espectador/oyente no acostumbrado, de la misma manera que los castellanos quedaron perplejos frente a estas demostraciones sonoras en las batallas.

El ‘Desencuentro’ de Cajamarca

En el apartado anterior de este capítulo, hemos visto que la presencia de instrumentos musicales y de cánticos en enfrentamientos se encuentra en varios episodios de batallas como la guerra chanka, campañas contra pueblos del Ecuador e incluso frente a los mismos españoles en el contexto de la invasión del Tawantinsuyu. Sin embargo, hay un episodio en que también hay referencias al nexo entre música y guerra o, mejor dicho, entre guerreros y músicos. Me refiero al encuentro de Cajamarca ocurrido el 16 de noviembre de 1532, en el que la hueste de Francisco Pizarro se encuentra con las fuerzas del Inka Atahualpa y cuyo fatídico desenlace es conocido. Debido a la abundante referencia a músicos y a la trascendencia de este acontecimiento en la historia de los Andes es que he decidido analizar por separado este episodio. También por la carga que tiene este acontecimiento en la historia, no solo andina, sino incluso universal. Sin ir más lejos, era impensado para los andinos que

¹⁷⁸ Lo mismo sucedió en el Encuentro de Cajamarca de 1532, en que tanto españoles como incas no se comprendieron mutuamente, quedando solo rituales fallidos (Martínez, 2003: 174)

el Inka, quien debía estar inmóvil para no producir un cataclismo (*pachakuti*) y que ni siquiera debía ser mirado a los ojos, fuera capturado por un puñado de invasores (Flores Galindo, 1987: 40). Todas estas razones me han llevado a decidir analizar este suceso de manera aparte.

La bibliografía que aborda este acontecimiento hasta en sus mínimos detalles es amplia (Prescott, 2006 [1848]; Lockhart, 1986; Hemming, 2005 [1970], Lamana, 2016; Guillén, 2005; Torres Arancivia, 2016; Cornejo Polar, 1994; Martínez, 2003). Sin embargo, para efectos de este capítulo y de la presente investigación, sólo me enfocaré en las referencias a músicos en Cajamarca¹⁷⁹.

La primera generación de cronistas de los Andes, denominada ‘crónica soldadesca’ por Raúl Porras Barrenechea, se destaca por ser los primeros cronistas en el mundo andino que narran los primeros encuentros con los Incas y que en sus obras hay una impresión vívida, aunque imprecisa, producto del desconocimiento general del Tawantinsuyu (1986: 17, 21-22; Pease, 2010: 31). Pues bien, uno de los acontecimientos más relatado por los primeros testigos del mundo andino es precisamente lo ocurrido en Cajamarca¹⁸⁰. Uno de ellos es Miguel de Estete en su crónica *Noticia del Perú*. Estete es el cronista que hace la descripción más detallada sobre la entrada de Atahualpa a la plaza de Cajamarca. Por lo mismo, que me excuse el lector por la extensión de la siguiente cita, mas vale la pena incluirla en su totalidad:

“[...] y así, comenzaron a entrar por la plaza hasta trescientos hombres como mozos de espuelas, con sus arcos y flechas en las manos, *cantando un cantar nada gracioso para los que lo oíamos; antes espantoso, porque parecía cosa infernal*; y dieron una vuelta a aquella mezquita amagando al suelo con las manos, a limpiar lo que por él [Atahualpa] estaba [...]. Acabada de dar su vuelta pararon, todos juntos, y entró otro escuadrón de hasta mil hombres, con picas sin hierros, tostadas las puntas, todos de una librea de colores; digo, que la de los primeros era blanca y colorada, como las

¹⁷⁹ Aunque me he referido a este acontecimiento en los capítulos anteriores.

¹⁸⁰ Es por esto por lo que las citas de estos primeros cronistas son extensas, debido a la descripción que hacen de lo que están presenciando, lo cual obliga a transcribirlas en su gran extensión.

casas de un ajedrez. Entrando el segundo escuadrón, entró el tercero, de otra librea, todos con martillos [sic] en las manos, de cobre y plata, que es un arma que ellos tienen [...]” (1968 [1535]: 374. Cursiva es mía).

Encontramos muchos aspectos interesantes en la cita de Estete. Sobre las armas descritas como la *chunta* y el *champi*, al igual que el uso del *unku* ajedrezado, ya fueron abordados en el Capítulo 2. Lo que me interesa subrayar ahora es la apreciación del canto como infernal, debido al escaso entendimiento de los españoles por la cultura y manifestaciones andinas. Dicho sea de paso, el encuentro de Cajamarca fue el primer contacto de los españoles con los inkas, de modo que abunda la incompreensión de ambas partes (Martínez C., 2003: 174). Incluso se cuegan en el relato vocablos que hacen referencia a los musulmanes en la España medieval como la palabra ‘mezquita’ (Pillsbury, 2016: 47). Este tipo de homologaciones son comunes en las crónicas tempranas, debido al desconocimiento del mundo andino y del quechua por parte de los primeros conquistadores (Pease, 2010: 33-34).

En la cita anterior el cronista narra que primero ingresa a la plaza de Cajamarca un contingente de soldados que ingresan cantando. La palabra ‘escuadrón’ presente en el párrafo da cuenta que se trata de un contexto bélico e integrado por soldados. También se menciona en la cita de Estete que uno de los grupos que entran a la plaza visten con motivo ajedrezado. Este motivo en la vestimenta (*unku*) remite a Inkas y *Apus* (capitanes), además de personas de abolengo (Arze y Medinaceli, 1991:31, 51). Por ejemplo, en el dibujo de Guamán Poma del Inka Huayna Cápac, este luce atributos de un Inka guerrero ya que porta un escudo, una pica, un *champi* y viste un *unku* ajedrezado (Fig. 21). En la ilustración de la captura de Huáscar, el soldado que toca un *pututu* viste también un *unku* ajedrezado¹⁸¹ (Fig. 31).

Es interesante que, según Estete, este contingente haga el ademán de limpiar el piso por el que iba a circular el Inka Atahualpa. En otra crónica como la *Carta* de Hernando Pizarro, hay una distinción entre soldados y sirvientes que limpian el piso:

¹⁸¹ Sobre el *unku* ajedrezado como una túnica militar, véase el Capítulo 2.

“El gobernador envió un cristiano, y luego Atabaliba se movió para venir, y dejó allí a la gente con las armas, y llevó consigo hasta cinco o seis mil indios sin armas, salvo que debajo de las camisetas traían unas porras pequeñas y hondas y bolsas con piedras. Venía en unas andas, y delante de él hasta trescientos o cuatrocientos indios con camisetas de librea, limpiando las pajas del camino y cantando; [...]” (1968 [1533]: 123).

La referencia a que el séquito de Atahualpa portaba armas escondidas se encuentra en varios cronistas, quizás para justificar la acción cometida por los españoles en dicho lugar que terminó con una matanza de gran magnitud y con la captura de Atahualpa (Hemming, 2005 [1970]: 43). Gonzalo Lamana cuestiona la interpretación de que las armas escondidas eran porque Atahualpa subestimó a los españoles (2016: 63). Sin embargo, lo que interesa para esta investigación es que, por un lado, tenemos soldados; y por otro, sirvientes que limpian y cantan. Las funciones parecen estar separadas, aunque en otros pasajes hemos visto que los soldados también cantan antes y durante las batallas.

En la *Relación francesa de la conquista del Perú*, de autoría anónima pero cuya data es del año 1534, se repiten elementos sobre la llegada de Atahualpa a Cajamarca presentes en otros relatos. Nuevamente me disculpo por la extensión de la cita:

“Había delante de él [Atahualpa] muchos indios que limpiaban el camino a pesar de que estaba bastante limpio y que no había nada que limpiar. Después venían muchos indios de los cuales *unos cantaban y los otros danzaban* todos en torno de él y había gran número de Indios que ellos nombran *Gaudules que eran su guardia* portando los unos hachas de armas los otros alabardas hechas de plata y gruesas mazas pendientes de sus cinturas. Había además un gran batallón de estos Gaudules donde había gran número de gentes todas armadas llevando jabalinas, arcos y flechas: y también otro bata / llón semejante de estos mismos Gaudules armados del mismo modo que los otros en otra parte. De esta suerte entró Atabalica en la ciudad dejando antes sobre los campos un gran número de gentes que estaban y según me fué informado más de

cuarenta mil Gaudules llevando picas de veinte pies de largo sin contar las hachas, alabardas, mazas y hondas.” (1968 [1534]: 178-179. Cursiva es mía).

En la cita de la *Relación francesa* se aprecian varios detalles. Primero es que está patente la separación entre músicos, danzantes y soldados propiamente tales, los cuales van armados con hachas, alabardas y otras armas de corte occidental. Al igual que otros cronistas, el séquito de Atahualpa iba armado. Sobre la palabra ‘gaudul’, la cual no aparece en ninguna otra crónica, en una nota al pie en la obra donde se encuentra esta Relación (Biblioteca Peruana, Primera Serie), la palabra sería “gandul, una milicia antigua de los moros” (1968: 188). Más allá del paralelismo con la experiencia castellana en la Edad Media, según la cita Atahualpa iba escoltado por soldados.

En los relatos anteriores están separados los oficios de cantantes y soldados. Sin embargo, en la *Verdadera relación* de Francisco de Xerez, esta separación se diluye:

“[...] y que la gente que traía en la delantera traían armas secretas debajo de las camisetas, que eran jubones de algodón fuertes, y *talegas de piedras y hondas*; que le parecía que traían ruin intención. Luego la delantera de la gente comenzó a entrar en la plaza; venía delante un escuadrón de indios vestidos de una librea de colores a manera de escaques; éstos venían quitando las pajas del suelo y barriendo el camino. Tras éstos venían otras tres escuadras vestidos de otra manera, *todos cantando y bailando*. Luego venía mucha gente con armaduras, patenas y coronas de oro y plata. Entre estos venía Atabalipa [...].” (1968 [1534]: 227 – 228. Cursiva es mía)¹⁸².

Vemos que se repiten tópicos presentes en otras crónicas como las armas escondidas, el referirse a la gente que acompañaba al Inka como un ‘escuadrón’. Sin embargo, dicho cronista no distingue entre soldados y danzantes. Como hemos visto, en muchos cronistas se menciona el dato que los soldados de Atahualpa portaban armas escondidas, como *warakas*

¹⁸² Parte de esta cita ya fue transcrita en el Capítulo 2, por la descripción de soldados con *unkus* ajedrezados. Sin embargo, la cito de nuevo aquí por la presencia de soldados y de cantores y danzantes.

y bolsas con piedras, como en la cita de Xerez. De ser verdad esto, cabe la posibilidad que quienes iban bailando y cantando también estuviesen armados, es decir, que eran soldados.

En Martín de Murúa también se encuentra el dato que algunos integrantes del séquito de Atahualpa iban cantando y bailando:

“Este ualerosso ymfante y capitan Atualipa fue muy fuerte y velicosso vino muy triumphante y con gran magestad a caxamarca [...] y llebabanle en los ombros çiertos caçiques de los mas prinçipales con mucha gente de guardia y por capitan della, lleuaua, al balerosso rumiñauí [...] y *otros que bailauan y cantauan* delante de este gran ymfante y capitan [...]” (1590: f. 45r. Cursiva es mía).

Naturalmente no todos los cronistas mencionan la presencia de música o cánticos a la llegada de Atahualpa a Cajamarca. Cristóbal de Mena, testigo de los sucesos ocurridos en dicho lugar, no señala que iban cantando al momento de arribar el Inka al lugar.

“El cacique [Atahualpa] traya delante de si vestidos de una librea quatrocientos indios: los quales venian quitando delante del todas las piedras y pajas que hallavan por el camino por donde llevavan al cacique en las andas. Y que aquellos quatrocientos hombres trayan debaxo de aquellas libreas unas porras de armas secretamente: y assi mesmo jubones de armas fuertes: y unas hondas con sus piedras hechizas para ellas.” (1968 [1534]: 144).

Al igual que otros cronistas que hemos revisado, se encuentra presente el hecho que los soldados andinos portaban armas de manera subrepticia. Empero, no hay referencia a cantos o bailes.

En un dibujo presente en la crónica de Martín de Murúa sobre este encuentro de Cajamarca¹⁸³, aparecen el Inka Atahualpa en un *usnu* y con un *uma chuku*, mientras que en

¹⁸³ Visto en el Capítulo 2.

la esquina inferior izquierda está Francisco Pizarro. Tanto a Atahualpa como a Pizarro le acompañan soldados cuzqueños y españoles, respectivamente. Sin embargo, destaca en primer plano en la esquina inferior derecha un soldado con un *pututu* (Fig. 34). En esta ilustración se observa la presencia de un instrumento musical en los hechos ocurridos en Cajamarca.

El desenlace de este encuentro (o desencuentro) es historia conocida. Vicente Valverde, sacerdote que acompaña a la expedición de Pizarro, se acerca al Inka con un Biblia o breviario, dependiendo de la crónica. Al mencionarle Valverde que en dicho libro está ‘la palabra de Dios’, Atahualpa le pide la Biblia, mas al no escuchar sonido o palabra alguna del libro, lo arroja desinteresado (incluso en algunas versiones lo hace con vehemencia) y sin comprender (Cornejo Polar, 1994: 36). Este gesto provoca la ira de los castellanos, al ser considerado blasfemia. (Prescott, 2006: 190-191). Sin embargo, los españoles ya tenían decidido atacar a los inkas por sorpresa y sin provocación, sacando ventaja del armamento superior y de atacar primero, estrategia que la habían puesto en práctica desde el Caribe (Hemming, 2005 [1970]: 34).

Bartolomé de Segovia en su relación menciona que:

“[...] y los españoles guiaron allá y llegados donde Atabalipa estaba, subscedió *lo que es público y notorio*: que sin pelear el señor, antes pidiéndoles que le bolviesen lo que abían robado en su tierra y que luego serían buenos amigos, le acometieron de una celada donde estaban y mataron grandíssima cantidad de yndios y prendieron al dicho tabalipa [sic] [...]” (Segovia, 2019 [1553]: f. 2. Cursiva es mía.)

La cita anterior es muy esclarecedora porque menciona el ataque de la hueste de Pizarro como parte de una trampa y que tuvo una gran dosis de violencia. Además, y lo que me interesa en particular de la cita, es que menciona que lo anterior es ‘público y notorio’, es decir, sabido por todos. Este tópico de lo ‘público y notorio’ forma parte de las herramientas discursivas presentes en otras crónicas como una práctica elaborada sobre un objeto social,

colectiva y socialmente compartida (Martínez C., 2011: 55). Esto a pesar de las justificaciones presentes en otros cronistas, como hemos visto.

Pedro Cieza de León, al referirse a este ‘desaire’, señala que “Como el frayle [Valverde] partió de donde estava, Atabalipa dixo a sus jentes, [...] por los probocar a yra, [...] aquellos *dieron gran grita, sonando sus ynstrumentos.*” (1996 [1551]: 141. La cursiva es mía). La referencia más interesante de la cita es la presencia de gritos e instrumentos en el encuentro de Cajamarca. Si bien otros autores señalan que algunos indígenas cantaban, Cieza señala que también había instrumentos musicales. A pesar de que en otras escenas de enfrentamiento hay gritos e instrumentos, estos no habían sido mencionados en los sucesos de Cajamarca.

Si bien las versiones sobre la etapa final del encuentro de Cajamarca varían de una acción militar organizada a un frenesí, el desenlace de este evento fue un acto final de maniobras improvisadas, reflejo de una incertidumbre en procesos de contacto de dos culturas distintas (Lamana, 2016: 37, 69)¹⁸⁴. Parte de esta perplejidad ocurre por el fracaso de la traducción del indígena intérprete y, por ende, en el diálogo entre Valverde con Atahualpa, lo cual deviene en violencia descarnada (Torres Arancivia, 2016: 418)¹⁸⁵. José Luis Martínez, al estudiar esta parte del ‘desencuentro’, da cuenta que la lectura del Requerimiento que hace el padre Vicente de Valverde a Atahualpa forma parte de los ‘rituales fallidos’ en la que ninguna de las partes entendió los símbolos de la otra, lo cual produce un quiebre que deriva en violencia (Martínez C., 2003: 198).

La conexión entre la actividad guerrera y la música la encontramos, pues, en el ‘encuentro de Cajamarca’, en donde músicos y soldados acompañaban a Atahualpa en su ‘ritual de desplazamiento’ hacia Cajamarca y en que el sonido también formaba parte de discursos no verbales respecto a la autoridad del Inka (Martínez C., 2003: 195). A partir de

¹⁸⁴ Lamana también desestima la explicación de que los españoles fueron rápidos al atacar y que Atahualpa se confió del reducido número de castellanos (2016: 61). Si bien no es el punto central de este apartado, me pareció pertinente señalarlo debido a las interpretaciones de este acontecimiento.

¹⁸⁵ De hecho, en la obra de Torres Arancivia, el capítulo en donde se aborda el Encuentro de Cajamarca se titula *La Tragedia lingüística*.

los cronistas citados se deduce que el séquito de Atahualpa iba armado. Edmundo Guillén resalta que lo ocurrido en Cajamarca fue una masacre innecesaria porque los acompañantes del Inka estaban desarmados y fueron asesinados mientras huían (2005: 166). En las crónicas hispanas se encuentra la referencia a las armas de los soldados de Atahualpa y a la actitud agresiva y soberbia del Inka como justificantes del ataque de Pizarro (Torres Arancivia, 2016: 419).

Independiente de la discusión sobre la justificación de la acción de los castellanos ese fatídico día, en base a si iban armados o no, me hago las siguientes preguntas: ¿podríamos suponer que estos músicos también son soldados, pero de una estirpe diferente? ¿O que los músicos simple y llanamente *son* soldados? ¿La música puede ser considerada un arma? *A priori*, la respuesta es sí, dado la presencia de músicos en batallas y en escenas de enfrentamiento en distintos soportes. Además, a los vencidos se les convierte en instrumentos. Sin embargo, quiero detenerme en un último punto antes de finalizar: los bailes andinos.

Música, baile y batallas en los Andes, una breve reflexión

En la indagación hecha en el capítulo sobre la música andina e instrumentos musicales, ha salido a colación la relación con la danza, precisamente por la mención de algunos cronistas de música y baile en ciertos eventos. También al abordar el Encuentro de Cajamarca, el relato sobre lo ocurrido y el fin de Atahualpa deviene en manifestaciones músico-coreográficas y dramas rituales como la Tragedia de Atahualpa, debido al interés que reviste este hecho por ser *el* acontecimiento fundante de la conquista de los Andes y en el cual también se realizan enfrentamientos rituales con presencia de músicos (Burga, 1988: 94 y ss.; Pillsbury, 2016: 677). Lamana menciona que en el encuentro de Cajamarca, la presencia tanto de Atahualpa como de Valverde obedece a una dinámica ritual, ya que en un contexto de guerra ambos no deberían haber estado en ese momento (2016: 65-67).

Pues bien, las expresiones músico-coreográficas y los dramas rituales son sistemas de registro andinos contemporáneos pero que poseen en sus narrativas discursos de larga data y

de raigambre colonial y prehispánica (Beyersdorff, 1999: 189-197; Burga, 1988: 49, 128), y en los cuales podemos ver discursos andinos sobre la actividad guerrera. Margot Beyersdorff las define como ‘artes performativas’ bajo los conceptos *taqui* y *haylli*¹⁸⁶, los cuales incluyen cantos y coreografías (Pillsbury, 2016: 675). Paula Martínez clasifica las manifestaciones musico-coreográficas en tres tipos: ‘memoria general’, en donde se recuerdan a los Inkas en general, ‘ciclos incaicos’, en donde hay énfasis en algún Inka como Atahualpa y finalmente ‘representaciones modulares’, que son fragmentos de un ciclo o una memoria (Martínez S., 2019: 198).

Si bien estos ejemplos de manifestaciones musico-coreográficas son contemporáneos, considero importante hacer alusión a este tipo de sistema de registro porque contiene muchos elementos discursivos que se remontarían al pasado prehispánico y colonial (Martínez S., 2019: 198-199; Martínez y Martínez, 2022: 3). Manuel Burga señala que la tradición oral española se mantuvo en las crónicas, mientras que la tradición oral indígena se desplegó en estos dramas rituales (1988: 128). Asimismo, Margot Beyersdorff hace la diferencia entre un ‘teatro culto’ de origen español y que se representaba en teatros y un ‘teatro popular’ de origen indígena como el Ollantay y la Tragedia de Atahualpa. (Pillsbury, 2016: 679). A su vez, representaciones como la Tragedia de Atahualpa se vinculan con contextos dentro del periodo colonial como por ejemplo con la resistencia en Vilcabamba (1572), ya que en estas representaciones Atahualpa es decapitado como Tupac Amaru I, cuando en realidad murió por garrote vil, es decir, por estrangulamiento. Este cambio es porque la muerte por garrote no era una ‘muerte andina’, de modo que empezó a circular la tradición oral de que al Inka le cortaron la cabeza (Burga, 1988: 125). Esta variante y finalmente versión estandarizada de la muerte de Atahualpa por decapitación forma parte de la ‘cabeza cortada’ como un discurso presente en los Andes relacionado con la agricultura (Díaz, 2013: 78-79). Esto da cuenta de la relevancia de este tipo de dramas rituales durante el periodo colonial y hasta los siglos XIX y XX (Gisbert, 1999: 297 - 298). Lo interesante de las manifestaciones músico-coreográficas es que no buscan ser una representación ‘verídica’ de una ‘historia inka’, sino que una manera de recordar, como por ejemplo los ciclos narrativos sobre Huáscar, el cual no está enemistado

¹⁸⁶ *Haylli*: “cantar triunfo (Torres Rubio, 1619: 107),

con Atahualpa y ambos enfrentan juntos a Pizarro y a los españoles (Martínez y Martínez, 2022: 3-4).

En fin, para finalizar este capítulo, pretendo hacer un esbozo de la relación entre la música y el baile en los Andes, dentro de un contexto bélico y de conflicto. Digo ‘esbozo’ porque realizar una indagación completa sobre la música y el baile andino amerita otra investigación. Por lo mismo, las siguientes líneas son solo un puntapié inicial.

En el presente capítulo me he referido a la presencia de músicos en distintos escenarios bélicos como el Encuentro de Cajamarca y las guerras de los Inkas. Empero he usado el vocablo ‘músico’ de manera muy laxa ya que en los Andes música y danza se encuentran íntimamente relacionados, y la música no solo se escucha, sino que se percibe mediante los sentidos (su decodificación es multisensorial), de modo que también sería poco preciso hablar solo de ‘danzantes’ (Martínez, 2014, 90, 96).

Veamos si hay una conexión entre música y danza a nivel semántico, primero en el idioma castellano y después en lengua quechua y aymara. En el *Tesoro* de Covarrubias no se encuentra la voz ‘música’. Empero, la palabra ‘son’ se define como “qualquiera ruydo que percebimos con el sentido del oyr, largo modo se llama son, y propiamente sonido: y el son dize cierta correspondencia a la consonancia música” (1611: 32). Ya vimos la percepción de la ‘música’ que deviene en ‘ruido’ cuando no es comprensible, como el caso de los españoles con la música y los cánticos andinos.

Baile, a su vez, es definido como “frequentatiuo de [...] vibro, porque los que bailan se arrojan en alto con las cabriolas, y se tuercen de un lado y a otro en las mudanças”. Covarrubias, 1611: 115).

En Covarrubias, y por ende en el idioma castellano, música y baile están separados. Mientras que sonido tiene relación exclusivamente con el oído, el baile se vincula con el movimiento corporal. Sin embargo, en el quechua ambos conceptos podrían estar más relacionados, como se ha visto en las crónicas que hemos citado.

En el *Diccionario Español – Quechua – Español* (2005: 603), las definiciones alusivas a la música y al canto son las siguientes:

Taki: canto, canción, himno, música vocal.

Takichiq: que hace cantar o enseña a cantar.

Takiq: cantos, cantante.

Takiqkuna: cantantes.

En la *Gramática* de Domingo de Santo Tomás¹⁸⁷, la voz *taqui* también se refiere a ‘canto’ y a ‘cantar’:

Taquini raquicuni: cantar generalmente, o cantar baylando.

Taqui: canto, o canción.

En este mismo lexicón, la palabra ‘música’ se traduce como *taqui*, mientras que músico es *taquijcamayoc* (1560: 186). Sin embargo, es muy sugerente que *Taquini raquicuni* se traduzca como “cantar baylando”, ya que en una misma palabra se encuentran las dos acciones, cantar y bailar, lo cual da cuenta de su estrecha vinculación.

Pues bien, en el rastreo de vocablos alusivos a la música, al canto y al baile, es clave la definición en Santo Tomás de *taqui oncoy*, el cual se define como “cierta enfermedad que dezian los Indios, que se curaua cantando y baylando con superticion” (1560: 112-113). El *taqui oncoy* fue entendido por los sacerdotes cristianos como un baile sin descanso hasta llegar al estado de trance y con un fuerte componente religioso y ritual, como una reacción hacia la extirpación de idolatrías (Gisbert, 1999: 48). Este movimiento surgido por la desestructuración del mundo andino por la conquista española tuvo un fuerte carácter mesiánico precisamente por inaugurar una nueva época, de modo que se necesita un *pachakuti* o ‘vuelta de mundo’ (Millones, 2007: 39-40). Por lo anterior es que fue entendido

¹⁸⁷ Definiciones en página 112.

como una insurrección religiosa y combatida como tal por las autoridades castellanas (Cantù, 1995: 215-216), ya que la música, el baile y el canto estaban muy arraigados en la costumbre y cosmovisión andina (Burga, 1988: 224). De hecho, este baile y canto era entendido como una actividad terapéutica y de expiación, debido al abandono de los dioses andinos (Millones, 2007: 36-37). Pues bien, el *taqui oncoy* consiste en canto y música, pero también en baile, lo cual está contenido en la palabra *taqui*.

En el *Vocabulario de la Lengua General de todo el Pery llamada Lengua Qquichua, o del Inca* de Diego González Holguín, la voz ‘música’ es definida como “Ñauraycuna ñucñutaqui yachachusca taqui” (2007 [1608]: 370). Esta definición se desglosa en:

Ñauraycuna taqui: la música.

Taquini: cantar solo sin bailar o cantando baylar.

Yachachusca taqui: canto de punto

En el lexicón de González Holguín, la ‘música’ es comprendida como canto. pero la palabra *taqui* también incluye bailar. ¿Cómo se traduce ‘bailar’ en los diccionarios quechua? En el *Diccionario Quechua – Español – Quechua* (2005: 640) se define de la siguiente manera:

Tusuna: música, ritmo, aireailable.

Tusuq: bailaín, danzante.

Tusu: danza

Tusuy: baile, danza, coreografía

En el *Arte* de Torres Rubio, *tusuni* es “baylar, dançar” (1619: 231). Para las palabras ‘bailar’ y ‘danzar’: las acepciones son las siguientes:

Danzar: *taquini, tussuni*

Baylar: *tussuni*

En el *Vocabulario* de González Holguín¹⁸⁸ se encuentran las definiciones:

Tusuni. Baylar, o dançar.

Dançar o baylar. *Taquini tusuni*.

Tanto en el *Arte* como en el *Vocabulario*, las palabras ‘bailar’ y ‘danzar’ incluyen, además de la voz *tusuni*, también el vocablo *taquini*, que hemos visto que se refiere al canto. En síntesis, ‘música’ en el idioma quechua comprende tanto el canto como el baile, el cual a su vez incluye el sonido. Es por esto que, en el quechua al menos, música y baile no pueden pensarse por separado. La palabra *taqui*, que hemos visto en estos lexicones, tiene una definición muy amplia¹⁸⁹ (Martínez C., *et als.* 2022: 213).

¿Qué ocurre con el idioma aymara? En el *Vocabulario de la lengua Aymara* de Ludovico Bertonio (1612: 326)), la palabra música se desglosa de la siguiente manera:

Música. Idem: canta. *Q'uchu*.

Músico. Idem: cantora. *Q'uchuri*.

Músico tañedor. *Pinqulluri*.

Hay una primera diferencia entre músico a secas y músico tañedor, es decir, que ejecuta algún instrumento. La palabra *q'uchu*, que aparece como la ‘música’, también significa en Bertonio “cantar o canción de indios”, mientras que *q'uchuña* es “cantar coplas” (1612: 56). Empero hay más de un vocablo para ‘cantar’¹⁹⁰:

Cantar sembrando papas. *Pallpalliña, jawiwaña*.

Cantar el sapo. *Q'apu q'apuña, q'aw q'aw saña*.

Cantar los vencedores. *Jaylliña, qichuyaña, kawaña*.

¹⁸⁸ Páginas 229 y 298.

¹⁸⁹ *Thaki* también significa camino o sendero que se evoca y recorre con la memoria (Abercrombie, 2006: 15). Aunque está relacionado con la danza como actividad mnemotécnica, sin embargo, no abordaré este sentido de *thaki* para no extender más esta tesis.

¹⁹⁰ Definiciones en página 115.

Canto, acto de cantar. *Q'uchu, waruru, jarawi, jaylli*

Para el acto de cantar, vemos al menos 3 palabras que destacan: *Q'uchu, jarawi* y *jaylli*. Estas mismas forman parte de la traducción de “canción honesta o torpe que sea” (1612: 112). En el aymara, entonces, hay más de una palabra o de una manera para referirse al canto. Hay un canto de siembra y un canto de victoria¹⁹¹. Los animales también cantan. Además, ‘cantar’ y ‘música’ forman parte del mismo campo semántico.

En relación con la palabra ‘baile’, Bertonio la traduce como *Wayñusiña, kawaña, maq'isiña, aymaña, takiña* (1612: 90). El desglose de esta traducción¹⁹² es el siguiente:

Wayñu: Amigo, compañero, familiar y conviene a hombres y mujeres que se tratan familiarmente – Danza, baile o sarao.

Takiña vel q'uchuña: Bailar

Vemos aquí algunos nexos interesantes. Primero, que la voz *wayñu*, que es un tipo de danza también es un cercano a una persona. Además, tanto *takiña* como *q'uchuña* significan ‘bailar’. En síntesis: en el aymara hay una relación semántica entre música, cantar y baile. De la misma forma que en quechua canto y baile van unidos, en el aymara también ocurre así. En el *Léxico*, la voz *takisña, q'uchusña, kirkisña, sawqasña*. Se traduce como “bailar y cantar que siempre van juntos” (1612: 479).

Es importante aclarar que, a pesar de que en los Andes se encuentran presente estos bailes, no eran una práctica homogénea ni uniforme. El Inca Garcilaso, al referirse a este tema, menciona lo siguiente:

“Cada nación, según su antigüedad, se levantaba de su asiento e iba a bailar y cantar delante del Inca conforme al uso de su tierra. Llevaban consigo sus criados, que

¹⁹¹ Visto en el capítulo 3.

¹⁹² Definiciones en páginas 479 y 512.

tocaban los tambores y otros instrumentos y respondían a los cantares. Y, acabando de bailar aquellos, se brindaban unos a otros y luego se levantaban otros a bailar.” (1991 [1609]: 362. Cursiva es mía).

En este pasaje se ve un mundo andino heterogéneo, a pesar de estar instalada en Garcilaso la idea de ‘imperio’ comparable al ‘Imperio Romano’ (Pillsbury, 2016: 93), tópico que también se encuentra en otros cronistas (Someda y Seki, 2010: 33). A pesar de lo anterior, cada grupo étnico tenía sus bailes y danzas “al uso de su tierra”, aunque sí compartían un mismo contexto cultural, ya que brindaban unos con otros, compartiendo una comunidad de sentido en la que circulaban soportes prehispánicos como los *qeros* y lenguajes no escriturales (Martínez C., 2008: 157)

En las crónicas andinas se menciona que los soldados son músicos, como se ha visto, pero que también bailan y danzan. Cieza de León, profundo observador del mundo andino, al describir la sociedad incaica en la *Segunda Parte* de su crónica, menciona que “[...] el señor se alojaba y *la guarda estaba junto a él* y la demás jente se aposentava en la redonda en los muchos aposentos que avía. Y sienpre yvan *haziendo bayles y borracheras*, alegrándose los unos a los otros.” (1996 [1551]): 69. La cursiva es mía). Los cronistas destacan que en las fiestas incaicas predominaba la bebida sobre la comida (Cummins, 2004: 70). A su vez, los actos de beber y de tocar un instrumento musical también estaban muy unidos (Martínez, 2002: 413). Si bien lo de ‘alegrarse’ es un juicio de Cieza de León, debido a las ‘borracheras’, lo que destaco es que estos soldados bailen. Si bien bailar no necesariamente podría entenderse como un oficio, existe otra manifestación andina en que se entrelazan la guerra con la música y el baile: el *tinku*.

En los *tinkus* o batallas rituales registradas por la etnografía, una de las principales armas usadas son precisamente las hondas o *warakas* (Abercrombie, 2006: 169, 483) (Platt, 1987) (Burga, 1988: 94). Por ejemplo, en el estudio del *tinku* de Macha en Bolivia, Tristan Platt relata que:

“[...] la batalla del martes resolvió toda disputa al interior de los ayllus al convertirse en un enfrentamiento general entre las dos mitades. Muy pronto, las hondas comenzaron a girar y las piedras volaban entre las mitades a lo largo de la calle que conduce a la plaza.” (1996: 72)

En este mismo contexto el guerrero es también un músico, lo cual nos permite ver otra dimensión de la actividad guerrera. Esto aparece también en los *qeros* y en los cronistas que he citado, en donde la *tinya*, el *pututu* y flautas son algunos de los instrumentos presentes en batallas y en escenas de enfrentamiento (Martínez de la Torre, 1993: 25).

En el *tinku* en Macha (Bolivia) estudiado por Tristan Platt anteriormente citado, las *jula julas* son las zampoñas de los guerreros que combaten en los *tinkus* (1996: 47). En otro trabajo anterior (1987) el mismo autor afirma que los guerreros del *tinku* en descanso tocan sus instrumentos musicales (Fig. 104). En batallas rituales del pueblo de K’ulta (Bolivia) los músicos visten atuendo de combate, siendo ellos mismos una ‘unidad de combate’ (Abercrombie, 2006: 479-480).

En la *Historia* de Fray Martín de Murúa se menciona combates y enfrentamientos en un contexto de fiesta con música, canto y bailes:

“[...] y lleuaua mucha multitud de gente tambien tiznados de mil colores y figuras dançando y baylando sin descansar cantando vnos Respondiendo otros trocando las palabras y diziendo las ystorias suçesos y hazañas deste [dicho] ynga y en llegando a la cancha o casa en donde la suso [dicha] fiesta çelebrauan y buelto el ynga a su cassa los que quedauan comian bebian y enborrachauanse *Reñian despues apuñeandose desafiando [...]*.” (1590: f. 18r. Cursiva es mía).

También los bailes y la música se asocian con la victoria y con la derrota. En capítulos anteriores se abordó la representación del guerrero vencido con soga al cuello, lo cual se

encuentra presente en diversos lenguajes (crónicas, *qeros* y arte rupestre)¹⁹³. Es sugerente que también se represente a través del baile.

En algunos cronistas se plantea este tópico de un baile de victoria. En *Ritos y fábulas de los Incas* de Cristóbal de Molina, al referirse a las celebraciones de los inkas en el Inti Raymi, menciona que “[...] y allí estaban bebiendo y holgándose y haciendo sus borracheras y taquis; y a este taqui llamaban *Huayllina*, el cual dicho baile o canto hacían cuatro veces al día. Hacían esta fiesta solo los Incas [...]” (1959 [1575]: 40. *Cursiva es mía*).

Carla Diaz señala que la *hayllitha* era también un canto agrícola durante la siembra, como parte de la metáfora vegetal en el cuerpo humano y un símil entre guerra y agricultura (2013: 153). Este canto estaba relacionado con el trabajo, cuyo ritmo daba orden a las labores de labranza, sincronizando movimientos con el canto (Bolaños, 2007: 131). Vemos aquí un vínculo entre la guerra con la agricultura, de la misma manera que el *taqui* (canto y baile) se encuentra presente en triunfos y en actos productivos como la agricultura, donde la danza sincroniza la acción agrícola de arar la tierra (Martínez, et al. 2022: 214, 215). De hecho, en el *Vocabulario de la Lengua Aymara* de Bertonio, la voz *jailliña* se define como: “Cantar uno y responder otros lo mismo al modo de incas cuando siembren o llevan cargas”. (1612: 110)

El Inca Garcilaso también menciona este vínculo entre el *haylli*¹⁹⁴ con un triunfo bélico y con la actividad agrícola. Según el cronista, podría entenderse este canto y la agricultura como un triunfo sobre la tierra al hacerla producir, de la misma manera de un triunfo militar:

“Los cantares que decían en loor del sol y de sus reyes todos estaban compuestos sobre la significación de la palabra *hailli*, que en la lengua general del Perú quiere decir “triunfo”: como que *triunfaban de la tierra* barbechándola y desentrañándola

¹⁹³ Véase capítulos 3 y 4.

¹⁹⁴ Para definiciones de *haylli* en diccionarios quechuas y aymaras, véase el Capítulo 3.

para que diese fruto. [...]. Y así el retruécano de todas sus coplas era la palabra *hailli* repetida muchas veces, cuantas eran menester para cumplir el compás que los indios traen en un cierto contrapaso que hacen barbechando la tierra, con entradas y salidas que hacen para tomar vuelo y romperla mejor.” (1991 [1609]: 256. Cursiva es mía).

En las campañas militares también se hacían bailes cuando había una victoria. Esto incluso en tiempos de los españoles. Miguel de Estete menciona que:

“Vueltos a la ciudad del Cuzco el dicho capitán Almagro y españoles e Inga, con la victoria de haber echado los enemigos de la tierra, fué tanto el placer del Inca y de los naturales de ella, que acordó hacer grandes fiestas en la plaza de la ciudad, de bailes y danzas, [...]” (1968 [1535]: 400).

Sarmiento de Gamboa, al narrar una victoria en tiempos del Inka Pachakuti, menciona que “El triumpho era desta manera: Llevaban la gente de guerra en orden por sus escuadras, lo más bien aderezados que les era posible, con muchas danzas y cantares, y los captivos presos, [...]” (1942 [1572]: 98).

El *haylli* es un baile, pero también es un canto; y en ambas manifestaciones es una expresión de victoria. En las guerras de Huáscar y Atahualpa, en las postrimerías de la batalla del río Apurímac, “Chalcochima y Quisquis cantan el hailli de quichu, dando a entender a sus soldados que les había de suceder muy bien.” (Pachacuti, 1993 [1613]: 121).

Pues bien, de la misma manera que hay bailes de victoria, como se ha documentado en algunas crónicas, deben haber también ‘bailes de derrota’ o un baile de los vencidos y derrotados. En *Dioses y Hombres de Huarochirí*, al narrar los hechos antiguos anteriores a la dominación española, se menciona que “cuando en la guerra apresaban a alguien le cortaban la cara: “Esta es la prueba de que soy fuerte”, diciendo, *hacían que bailara*. Y este hombre, el prisionero de guerra, él mismo solía decir: “Ya, sí, has de matarme. Yo fui un hombre a quien daban órdenes, muchas.” (2012 [1598?]: 141. La cursiva es mía). Se sabe que en los

taquis o bailes no solo se celebraban acontecimientos festivos sino también tristes y fúnebres (Liebscher, 1986: 53).

A modo de cierre del capítulo. La presencia de músicos en distintos escenarios bélicos como batallas contra otros grupos étnicos o el ‘Encuentro de Cajamarca’, y en distintos soportes como las tradicionales crónicas, *qeros* y manifestaciones músico-coreográficas; es porque la música en los Andes puede ser considerada un arma, la cual confunde al enemigo, junto con saturar un espacio de sonido. Esto conllevó a que los castellanos quedaran sumidos en la perplejidad, no pudiendo entender estos códigos sonoros y musicales, calificando los cánticos y música en las batallas como ‘ruido’ y ‘vocería’. Además, una práctica asociada con la música y la guerra era la de convertir al vencido en un instrumento musical, como los *runa tinya* o tambores hechos con piel humana, lo cual forma parte del tratamiento a los vencidos en la guerra. Estos tambores humanos tuvieron un gran impacto tanto en las personas como en el espacio, al ser ejecutados. Por lo mismo, uno de los conceptos en los cuales profundicé fue en el de *pachakuti* o ‘vuelta de mundo’, asociado generalmente al movimiento pero que también se expresa en el sonido.

En el mundo andino la música, el baile y el canto no pueden pensarse por separado, como se ha visto en los lexicones tanto quechuas como aymara. A su vez, los oficios de soldado y de músico tampoco pueden separarse, al igual que la música con la agricultura y la ganadería, como se ha visto en distintas escenas pastoriles en los *qeros* y también con el rastreo conceptual en diccionarios. La música, la danza y la guerra se vinculan también con los *tinku* y expresiones musico-coreográficas que, a pesar de ser más actuales, beben de una tradición andina y que también se relacionan con sistemas de registro coloniales como los *qeros*. La separación de estos temas en los capítulos anteriores ha sido solo para abordar de manera más clara cada temática, pero están completamente imbricadas. Prueba de ellos son las constantes referencias en las notas al pie a otros capítulos de la tesis y el uso de algunas imágenes para tratar los distintos temas abordados en este trabajo.

Conclusiones

En esta parte final de la presente tesis, más que hacer un compendio o síntesis de lo expresado en las páginas anteriores, quiero hacer una reflexión personal sobre los desafíos de investigar con sistemas de registro y comunicación andinos que funcionaron durante el periodo colonial al margen de la escritura.

Durante el transcurso de la colonización europea en América, y hasta nuestros días, han permanecido con fuerza dos ideas. Una es la supremacía de la escritura como el sistema de registro y comunicación más eficaz para transmitir y preservar la información, además de pertenecer a una cultura más ‘avanzada’ y que permite diferenciar, entre otros elementos, a un pueblo ‘superior y civilizado’ de otro ‘inferior y atrasado’. La segunda idea, vinculada con la anterior, fue la de relegar a las sociedades indígenas la oralidad como el principal sistema de registro y comunicación, mientras que otros sistemas fueron abandonados en pos de la escritura impuesta por los invasores españoles (Lienhard, 1992: 25 y ss.).

Ambas ideas las encontramos de forma inaugural en los Andes en el ‘encuentro de Cajamarca’, en donde el mutuo desentendimiento entre el Inka Atahualpa y el padre Valverde radica precisamente en que escritura y oralidad se encuentran y se repelen, proceso que Cornejo Polar denomina el “grado cero” de esta interacción (2003: 26). Para los españoles el ‘fracaso’ de Atahualpa frente a la escritura (tanto a nivel de decodificación como de no entender tampoco el carácter sacro del libro-Biblia como recipiente de la palabra de Dios) lo situó en una posición inferior de barbarie frente a los españoles (Cornejo Polar, 2003: 38).

La escritura ha sido entendida de esta manera como la vía más eficaz y legítima de transmitir la memoria. En los cronistas es usual encontrar la intención de escribir ‘para que la historia no pase al olvido’ o para que lo narrado ‘quede en la memoria’ (Pease, 2010: 105). No está demás mencionar que la escritura, la cual ha sido vista desde una mirada tradicional en tanto testimonio veraz o ‘fuente histórica’ y como sistema de registro hegemónico (pero no exclusivo) desde la Conquista, también posee un componente oral (Lienhard, 1992: 72),

ya que los cronistas se basan para escribir en la información oral que recopilan (además de la consulta de obras de otros autores), lo cual configura sus narrativas (Pease, 2010: 34-35). Ejemplos de que no se puede ceñir lo escritural solamente a ‘lo español’ lo constituye el acceso a la ‘literacidad’ o ‘letramiento’ de los indígenas quienes se pudieron desenvolver en la ‘ciudad letrada’, lo cual no solo es el acto de saber leer y escribir, sino también de estar insertos en un sistema de preceptos y fórmulas legales asociadas a lo escritural (Rappaport y Cummins, 2012: 19).

Pues bien, para tener un mayor conocimiento de las sociedades andinas, tanto antes como durante el período colonial, es importante tener en cuenta no sólo la producción de tipo escritural hecha con posterioridad a la invasión europea, sino que también se deben estudiar otros sistemas de registro y comunicación andinos que siguieron funcionando durante el periodo colonial como los *qeros*, el arte rupestre y expresiones músico-coreográficas; que dan cuenta de elementos que los cronistas dejaron de lado, tanto porque simple y llanamente no los entendieron como porque no se ajustaban a sus parámetros culturales, siendo de esta forma silenciados de la narración (Martínez C., *et. als.*, 2014). Me interesa reflexionar en torno a estos lenguajes y que mediante su estudio podemos comprender más del mundo andino superando los filtros de las crónicas, a pesar de que estos otros sistemas de registro también se hayan visto sometidos al control de las voces andinas coloniales (Martínez C., 2012a). Precisamente lo que he intentado hacer en esta investigación es indagar en discursos andinos sobre la guerra en sistemas de registro y comunicación andinos, más allá de la escritura, pero también incluyéndola. No se puede renegar de la escritura precisamente porque los andinos no lo hicieron, al contrario, se insertaron de la mejor manera que pudieron en un mundo ‘letrado’ impuesto por los españoles.

Estos discursos andinos sobre la guerra presentes en sistemas de registro y comunicación andinos dan cuenta de elementos ausentes en las crónicas y, por ende, del pensamiento castellano-occidental y que quiero resumir aquí. En el mundo andino, los discursos sobre la guerra y el guerrero, tanto hombres como mujeres, están relacionados con la fauna, ya que los límites entre lo humano y lo animal son difusos. La fauna participa en las batallas y representan desde personajes concretos hasta atributos asociados a los humanos.

Aunque en las crónicas españolas, el soldado se entiende como un oficio con dedicación exclusiva, en los Andes la guerra está relacionada con otras prácticas como la agricultura y el pastoreo. Esto puede verse en el tratamiento a los vencidos, los cuales son arreados con sogas como llamas (aunque el arreo de ganado con sogas sea una convención visual) y enterrados boca abajo como plantas. Finalmente, la guerra está íntimamente relacionada con la música, tanto por la presencia de músicos que ejecutan instrumentos en batallas como en prácticas musicales de baile y danza que están presentes en las guerras. Además, otro tratamiento a los vencidos es convertirlos en instrumentos musicales como tambores. En los *tinkus*, batallas rituales, los guerreros son músicos, tanto hombres como mujeres. Todo lo anterior se expresa tanto a nivel léxico como en iconografía y expresiones músico-coreográficas.

No obstante, por el peso de la tradición, seguimos pensando en diversos lenguajes solo desde lo escrito. Nos seguimos refiriendo al análisis visual como un proceso de ‘lectura’, de ‘leer imágenes’ o ‘leer *qeros*’, aun cuando este objeto posea una multisensorialidad que hace posible decodificarlo por medio de más sentidos (por ejemplo, lo táctil). Lo mismo sucede con el arte rupestre, ya que no solo se ‘mira’ sino que también se realizan rituales y performatividades en torno a un sitio rupestre. En las expresiones músico-coreográficas, baile y música están íntimamente relacionadas, tanto desde lo léxico como en sonorizar el movimiento. Lamentablemente, en un trabajo escrito como este, no es posible experimentar estos elementos multisensoriales, más allá del Anexo con imágenes de estos soportes.

De todas formas, la conclusión general es que es necesario entonces desarrollar una metodología interdisciplinaria para poder comprender estos sistemas de registro, tanto escriturales como multisensoriales. Sin embargo, el desafío de la interdisciplinariedad tampoco es sencillo de plantear. A modo personal considero que este desafío puede enfrentarse, más allá de adquirir (o pedir prestadas) herramientas teóricas y metodológicas de otras disciplinas (lo cual también es necesario dentro de la formación intelectual); con un trabajo colectivo e interdisciplinario que permita salvaguardar las dificultades que estos otros lenguajes y soportes nos presentan para comprender los procesos de comunicación durante el período colonial en los Andes.

Bibliografía

ABERCROMBIE, THOMAS, 2006, *Caminos de la memoria y el poder. Etnografía e historia en una comunidad andina*, IFEA – IEB – ASDI, La Paz.

ANELLO OLIVA, GIOVANNI, 1998 [1631]), *Historia del Reino y Provincias del Perú*, Pontificia Universidad Católica del Perú, Fondo Editorial, Lima.

ANÓNIMO, 2012 [¿1598?], *Dioses y Hombres de Huarochirí: narración quechua recogida por Francisco de Ávila*, IEP, Lima. Traducción de José María Arguedas.

-, 2008, *Ritos y tradiciones de Huarochirí*. Edición bilingüe quechua normalizado-castellano, edición de G. Taylor. Instituto Francés de Estudios Andinos, Lima.

-, 1968 [1539], *Relación del sitio del Cuzco*, Biblioteca Peruana, Primera Serie, Tomo III, Editores Técnicos Asociados S.A., Lima.

1968 [1534], *Relación francesa de la conquista del Perú*, Biblioteca Peruana, Primera Serie, Tomo I, Editores Técnicos Asociados, Lima.

ARENAS, MARCO y JOSÉ LUIS MARTÍNEZ, 2007, “Del Camélido al Caballo: Alteridad, Apropiación y Resignificación en el Arte Rupestre Andino Colonial”, en *Actas del 6º Congreso Chileno de Antropología, Tomo II*, Santiago de Chile, pp. 2067-2076.

ARENDT, HANNAH, 1970. *Sobre la violencia*. Joaquín Mortiz, México.

ARTZI, BAT-AMI, 2022. “Almost Like the Amazons. The Masculine Woman Warriors in Central Andean Art and Tradition (Seventh–Eighteenth Century CE)”, en *Latin American and Latinx Visual Culture, Vol. 4, Number 3*, 54–74.

ARTZI, BAT-AMI, AMMON NIR y JAVIER FONSECA SANTA CRUZ, 2019, “Los fragmentos de Vilcabamba, Perú: un testimonio iconográfico excepcional de la visión andina sobre el enfrentamiento entre indígenas y españoles”, en *Latin American Antiquity*, 30, pp. 158-176.

ARZE, SILVIA y XIMENA MEDINACELI, 1991, *Imágenes y presagios. El escudo de los Ayaviri, Mallkus de Charcas*, Hisbol, La Paz.

BARRAZA, SERGIO, 2012, *Acllas y personajes emplumados en la iconografía alfarera inca: una aproximación a la ritualidad prehispánica andina*. Tesis para optar al grado de Magíster en Arqueología con mención en Estudios Andinos. Pontificia Universidad Católica del Perú.

BAUER, BRIAN, TEÓFILO APARICIO, JESÚS GALIANO, MADELEINE HALACHIGASHIMORI y GABRIEL CANTARUTTI, 2014. *Muerte, entierros y milagros de Fray Diego Ortiz. Política y religión en Vilcabamba, S. XVI*. Ceques Ediciones, Cusco.

BENGTSON, HERMANN, 2016. *Historia de Grecia*. Editorial Gredos, Barcelona.

BERENGUER, JOSÉ, 2013. “Unkus ajedrezados en el arte rupestre del sur del Tawantinsuyu: ¿La estrecha camiseta de la nueva servidumbre?” En María Ester Albeck, Marta Ruiz y María Beatriz Cremonte (Editoras), *Las Tierras Altas del Área Centro Sur Andina entre el 1000 y el 1600 d.C.*, CREA, Universidad Nacional de Jujuy, Argentina. Páginas 311-352

-, 2004. “Cinco milenios de arte rupestre en los andes atacameños: imágenes para lo humano, imágenes para lo divino”, *Boletín del Museo Chileno de Arte Precolombino*, n°9.

BERTONIO, LUDOVICO, 2011 [1612], *Vocabulario de la lengua Aymara*, Instituto de Lenguas y Literaturas Andinas-Amazónicas (ILLA-A), La Paz.

BETANZOS, JUAN DE, 2015 [1551]. *Suma y Narración de los Incas*, Pontificia Universidad Católica del Perú, Fondo Editorial, Lima.

BEYERSDORFF, MARGOT, 1999, *Historia y Drama Ritual en los Andes Bolivianos (siglos XVI-XX)*, Plural, La Paz.

BOLAÑOS, CÉSAR, 2007. *Origen de la música en los Andes. Instrumentos musicales, objetos sonoros y músicos de la Región Andina precolonial*, Fondo Editorial del Congreso del Perú.

BOUYSSSE-CASSAGNE, THÉRÈSE y OLIVIA HARRIS, 1987, “Pacha: en torno al pensamiento aymara”, En Bouysee-Cassagne, Thérèse, Platt, Tristan, Harris, Olivia y Cereceda, Verónica, *Tres reflexiones sobre el pensamiento andino*, HISBOL, La Paz.

BROKAW, GALEN. 2013, “La recepción del quipu en el siglo XVI”, en Marco Curatola y José Carlos de la Puente (Editores), *El quipu colonial. Estudios y materiales*. Pontificia Universidad Católica del Perú, Fondo Editorial, Lima.

BURGA, MANUEL, 2005 [1998], *Nacimiento de una utopía. Muerte y resurrección de los incas*; Universidad Nacional Mayor de San Marcos – Universidad de Guadalajara, segunda edición corregida, Lima.

BURKE, PETER, 2001. *Visto y no visto. El uso de la imagen como documento histórico*. Editorial Crítica, Barcelona.

CABELLO, PAZ, 2006. “Continuidad prehispánica y mestizaje en Perú. Una historia de conquistadores narrada en un vaso de libaciones incaico”, *Anales del Museo de América* 14.

CALSAMIGLIA, HELENA y AMPARO TUSÓN, 2012 [1999], *Las cosas del decir*, Ariel Letras, Barcelona.

CANTÚ, FRANCESCA, 1995, *Conciencia de América. Crónicas de una memoria imposible*, Pontificia Universidad Católica del Perú, Fondo Editorial, Lima.

CERECEDA, VERÓNICA. 2010, "Semiología de los textiles andinos: las talegas de Isluga"; en *Chungará 42-1*

CHARTIER, ROGER, 1992. *El mundo como representación. Estudios sobre historia cultural*. Editorial Gedisa, Barcelona.

CIEZA DE LEÓN, PEDRO, 1995 [1551], *Crónica del Perú. Primera Parte*, Pontificia Universidad Católica del Perú, Fondo Editorial, Lima.

-, 1996 [1551], *Crónica del Perú. Segunda Parte*, Pontificia Universidad Católica del Perú, Fondo Editorial, Lima.

-, 1996 [1551], *Crónica del Perú. Tercera Parte*, Pontificia Universidad Católica del Perú, Fondo Editorial, Lima.

CLASTRES, PIERRE, 2013 [1974], *La sociedad contra el Estado. Ensayos de antropología política*. Hueders, Santiago de Chile

-, 2009 [1999], *Arqueología de la violencia: la guerra en las sociedades primitivas*, Fondo de Cultura Económica, México.

CLAUSEWITZ, CARL VON, 2005. *De la guerra*. La esfera de los libros, España.

COLLINGWOOD, ROBIN GEORGE, 2004, *Idea de la Historia*, Fondo de Cultura Económica, México.

CORNEJO POLAR, ANTONIO, 1994. *Escribir en el aire: Ensayo sobre la heterogeneidad socio-cultural de las literaturas andinas*. Editorial Horizonte, Lima.

COVARRUBIAS, SEBASTIÁN DE, 1611, *Tesoro de la lengua castellana, o española*, Luis Sánchez, impresor del Rey N.S., Madrid.

CUMMINS, THOMAS, 2004, *Brindis con el Inca. La abstracción andina y las imágenes coloniales de los quecos*. Universidad Nacional Mayor de San Marcos, Universidad Mayor de San Andrés, Embajada de los Estados Unidos de América, Lima.

-, 1997, “Quecos, Aquillas, Uncus and Chulpas: The Composition of Inka Artistic Expression and Power” en Richard Burger, Craig Morris y Ramiro Matos Mendieta (eds.), *Variations in the expression of Inka power*, Dumbarton Oaks, Washington D.C.

CURATOLA, MARCO Y JOSÉ CARLOS DE LA PUENTE, 2013, “Contar concertando: quipus, piedritas y escritura en los Andes coloniales”, en Marco Curatola y José de la Puente (Editores): *El quipu colonial. Estudios y materiales*. Pontificia Universidad Católica del Perú, Fondo Editorial, Lima.

DEL POZO, JOSÉ, 2009. *Historia de América Latina y del Caribe. Desde la independencia hasta hoy*. Editorial LOM, Santiago.

DESCOLA, PHILIPPE, 2005. *Más allá de naturaleza y cultura*, Amorrortu editores, Buenos Aires-Madrid.

DESROSIERS, SOPHIE, 1997, “Lógicas textiles y lógica culturales en los Andes”, en Thérèse Bouysse-Cassagne (Ed.), *Saberes y memorias en los Andes. In memoriam Thierry Saignes*. CREDAL-IDEA.

DÍAZ, CARLA, 2016. Cuerpo vegetal y violencia fundadora en las fuentes coloniales andinas. En *Boletín del MCHAP*, 21, n°2. Pp. 153-169

-, 2013, *Violencia y reproducción: la cabeza decapitada en los discursos andinos coloniales (siglos XVI-XVIII)*, Tesis para optar al grado de Magíster en Historia mención Ethnohistoria, Universidad de Chile.

Diccionario Quechua-Español-Quechua, 2005, Gobierno Regional Cuzco, Academia Mayor de la Lengua Quechua, Perú.

DUVIOLS, PIERRE, 1973. “Huari y Llacuaz. Agricultores y pastores. Un dualismo prehispánico de oposición y complementariedad”, en *Revista del Museo Nacional*, Tomo XXXIX, Lima.

ESTETE, MIGUEL DE 1968[1535], *Noticia del Perú*, en Biblioteca Peruana, Primera Serie, Tomo I, Editores Técnicos Asociados S.A., Lima.

FLORES GALINDO, ALBERTO, 1987, *Buscando un inca: Identidad y utopía en los Andes*. Instituto de Apoyo Agrario. Lima.

FLORES OCHOA, JORGE, 2000. “Imagen y memoria colectiva en qeros incas de los siglos XVII y XVIII”.

-, 1981. Clasificación y nominación de camélidos sudamericanos. En Heather Lechtman y Ana María Soldi (eds.), *La tecnología en el mundo andino*. México: Universidad Nacional Autónoma de México.

FLORES OCHOA, JORGE, ELIZABETH KUON y ROVERTO SÁMANEZ, 1998, *Qeros. Arte inka en vasos ceremoniales*, Banco de Crédito del Perú, Lima.

FOUCAULT, MICHEL, 2008 [1973], *El orden del discurso*, Fábula Tusquets Editores, Barcelona.

GARCILASO DE LA VEGA, INCA (1991 [1609]). *Comentarios Reales de los Incas*, Fondo de Cultura económica, México.

GENTILE, MARGARITA, 1998. “Rimani, quellcani, yuyani. Notas sobre las formas de registro, conservación y uso de datos durante el Tahuantinsuyo”. *Sequialao N°12*: 43-64.

GHECO, LUCAS, MARCOS GASTALDI, NOEMÍ MASTRANGELO, MARCOS QUESADA, FERNANDO MARTE y MARCOS TASCÓN, 2019, “Entre humos, fuegos y pinturas: una metodología para conectar historias en el arte rupestre”, en *Boletín del Museo Chileno de Arte Precolombino*, vol. 21, n° 1, Santiago de Chile, pp. 131-152.

GISBERT, TERESA, 1999, *El paraíso de los pájaros parlantes*, Plural Editores, La Paz.

GÓNGORA, MARIO, 1998. *Estudios sobre la historia colonial de Hispanoamérica*, Ed. Universitaria, Santiago, Chile.

GONZÁLEZ HOLGUÍN, DIEGO, 2007 [1608], *Vocabulario de la Lengva General de todo el Perv llamada Lengua Qquichua, o del Inca*, Digitalizado por Runasimipi Qespisqa Software (<http://www.runasimipi.org>)

GUDEMOS, MÓNICA, 2004. *Canto, danza y libación en los Andes*; Museo de América, Madrid

GRUZINSKI, SERGE, 1991. *La colonización de lo imaginario. Sociedades indígenas y occidentalización en el México español. Siglos XVI-XVIII*. Fondo de Cultura Económica, México.

GUAMÁN POMA DE AYALA, FELIPE, 2005 [1615]. *Nueva Coronica y Buen Gobierno*, Fondo de Cultura Económica, México.

GUILLÉN, EDMUNDO, 2005, *Ensayos de historia andina. Los Incas y el trágico final de Tawantinsuyo*, Universidad Alas Peruanas, Academia de Historia del Perú Andino, Lima.

HEMMING, JOHN, 2005 [1970], *La conquista de los incas*, Fondo de Cultura Económica, México.

HERNÁNDEZ ASTETE, FRANCISCO y RODOLFO CERRÓN PALOMINO (editores), 2015, *Juan de Betanzos y el Tahuantinsuyo. Nueva edición de la Suma y Narración de los Incas*, Pontificia Universidad Católica del Perú, Fondo Editorial, Lima.

HERNÁNDEZ LLOSAS, MARÍA ISABEL, 2006, “Inkas y españoles a la conquista simbólica del territorio Humahuaca: sitios, motivos rupestres y apropiación cultural del paisaje”. En *Boletín del Museo Chileno de Arte Precolombino 11 (2)*: 9-34.

HORTA, HELENA, 2011, “El gorro troncocónico o *chucu* y la presencia de población altiplánica en el norte de Chile durante el período Tardío (ca. 1470-1536 d.c.)”, en *Chungará, Revista de Antropología Chilena, Volumen 43, Número Especial 1*, 551-580.

HYLSOP, JOHN 2014. *QHAPAQ ÑAN. El sistema vial inkaico*. Petróleos del Perú, Lima.

IZKO, XAVIER, 1992, *La doble frontera. Ecología, política y ritual en el altiplano central*, HISBOL, La Paz.

JARA, ÁLVARO, 1971, *Guerra y sociedad en Chile*. Editorial Universitaria. Santiago.

KAULICKE, PETER, 2012. “El poder de la muerte en el mundo incaico”. En Regalado de Hurtado, Liliana y Francisco Hernández Astete (Editores), *Sobre los Incas*, Pontificia Universidad Católica del Perú, Instituto Riva-Agüero, Lima.

-, 1997, “La muerte en el antiguo Perú. Contextos y conceptos funerarios: una introducción”, en *Boletín de Arqueología PUCP, Vol. 1*, Lima, pp. 7-54.

KEAGAN, JOHN, 2014. *Historia de la guerra*, Turner Publicaciones, Madrid.

KLARICH, ELIZABETH y MARK ALDENDERFER, 2001, “Qawrankasax waljawa: arte rupestre de cazadores y pastores en el río Ilave (sur del Perú)”, en *Boletín del Museo Chileno de Arte Precolombino*, n° 8, Santiago de Chile, pp. 47-58.

LAMANA, GONZALO, 2016, *Dominación sin dominio: el encuentro inca-español en el Perú colonial temprano*, Instituto Francés de Estudios Andinos –IDEA, Centro Bartolomé de Las Casas, Cuzco.

LANE, KEVIN, 2010. “¿Hacia dónde se dirigen los pastores? Un análisis del papel del agropastoralismo en la difusión de las lenguas en los Andes”, en *Boletín de Arqueología PUCP*, N° 14, pp. 181-198.

LEMLIJ, MOISÉS y LUIS MILLONES, 2004, *Las tablas de Sarhua: arte, violencia e historia en el Perú*; Fondo Editorial SIDEA, Lima.

LIEBSCHER, VERENA, 1986. *La iconografía de los queros*, G.H. Herrera, Lima.

LIENHARD, MARTIN, 1992. *La voz y su huella. Escritura y conflicto étnico-cultural en América Latina 1492-1988*. Editorial Horizonte, Lima.

LIZÁRRAGA, MANUEL, 2009. “Las élites andinas coloniales y la materialización de sus memorias particulares en los “queros de transición” (vasos de madera del siglo XVI)”, *Boletín del Museo Chileno de Arte Precolombino*, vol. 14, n°1.

LOCKHART, JAMES, 1986, *Los de Cajamarca: un estudio social y biográfico de los primeros conquistadores del Perú*, Milla Batres, Lima.

LORANDI, ANA MARÍA y MERCEDES DEL RÍO, 1992, *La Etnohistoria. Etnogénesis y transformaciones sociales andinas*, Centro Editor de América Latina S.A., Buenos Aires.

MANRÍQUEZ, VIVIANA, 2002, “Purum aucca, ‘promaucaes’: de significados, identidades y etnocategorías. Chile central, siglos XVI – XVIII”; en *Boletín de Arqueología PUCP* 6: 337 – 354, Lima.

MARTÍNEZ DE LA TORRE, CRUZ, 1993, “La tradición musical andina en vasos de madera incas”, *Espacio, Tiempo y Forma, Serie VII, Hª del Arte, t. 6*.

MARTÍNEZ C., JOSÉ LUIS, 2020a, “La rebelión de Manco Inka y Vilcabamba en textos andinos coloniales: otros materiales para su estudio”. *Boletín del Museo Chileno de Arte Precolombino, vol. 25, n°1*.

2020b-, “Tiempos cristianos y tiempos andinos en las crónicas coloniales y los *qeros*”, *Revista Española de Antropología Americana, 50*.

-, 2019, “‘Las Indias del Pirú en lo alto de España ...’. Relaciones entre la *Nueva corónica* de Felipe Guaman Poma de Ayala y los *qeros* coloniales.” *Colonial Latin American Review, 28:1, 37-58*

-, 2012a. “El virrey Toledo y el control de las voces andinas coloniales”, *Colonial Latin American Review, Vol. 21, n°2*.

-, 2012b “¿Cómo recordar? La construcción de las memorias andinas coloniales”, en Liliana Regalado de Hurtado y Francisco Hernández Astete, eds. *Sobre los Incas*, Pontificia Universidad Católica del Perú, Lima.

-, 2011, *Gente de la tierra de guerra. Los lipes en las tradiciones andinas y el imaginario colonial*, Pontificia Universidad Católica del Perú, Fondo Editorial, DIBAM, Lima.

-, 2010 “‘Mandó pintar dos aves...’: Relatos orales y representaciones visuales andinas”, *Chungará, Revista de Antropología Chilena, vol. 42, N°1*

-, 2009, “Registros andinos al margen de la escritura. El arte rupestre colonial”, *Boletín del Museo Chileno de Arte Precolombino* N° 14, vol. 1, pp. 9-35.

-, 2008, “Pensarse y Representarse: Aproximaciones a Algunas Prácticas Coloniales Andinas de los Siglos XVI y XVII”, en Paola González y Tamara Bray (Editores), *Lenguajes Visuales de los Incas*, BAR International Series 1848.

-, 2007. “Voces e Imágenes: Las Sociedades Andinas en los Siglos XVI y XVII y sus Lecturas de lo Colonial”. *VI Congreso Chileno de Antropología*. Colegio de Antropólogos de Chile A.G, Valdivia.

-, 2003, “El fracaso de los discursos. El desencuentro de Cajamarca”, en Ana María Lorandi, Carmen Salazar-Soler y Nathan Wachtel (comps.), *Los Andes 50 años después (1953-2003): homenaje a John Murra*, Pontificia Universidad Católica del Perú, Fondo Editorial, Lima, pp. 171-205.

-, 1995, *Autoridades en los Andes. Los atributos del señor*, Pontificia Universidad Católica del Perú, Fondo Editorial, Lima.

-, 1986, “El “personaje sentado” en los *keru*: hacia una identificación de los *kuraka* andinos”, *Boletín del Museo Chileno de Arte Precolombino*, n°1.

MARTÍNEZ C., JOSÉ LUIS, CARLA DÍAZ, CONSTANZA TOCORNAL, GABRIELA ACUÑA y LUZ MARÍA NARBONA, 2016. “Qeros y discursos visuales en la construcción de la nueva sociedad colonial andina”, *Anuario de Estudios Americanos* 73, 1.

MARTÍNEZ C., JOSÉ LUIS, CARLA DÍAZ, CONSTANZA TOCORNAL, GABRIELA ACUÑA y VERÓNICA ARÉVALO, 2014. “Comparando las crónicas y los textos visuales andinos. Elementos para un análisis”, *Chungará, Revista de Antropología Chilena*, vol. 46, N°1

MARTÍNEZ C., JOSÉ LUIS y MARCO ARENAS, 2012, “Iglesia en la piedra: representación rupestre y evangelización en los Andes del Sur”, en Fernando Berrojalbiz (ed.), *La vitalidad de las voces indígenas: arte rupestre del contacto y en sociedades coloniales*, Universidad Nacional Autónoma de México, México, pp. 299-325.

MARTÍNEZ C., JOSÉ LUIS y PAULA MARTÍNEZ S. 2012. "Narraciones andinas coloniales. Oralidad y visualidad en los Andes", *Journal de la société des américanistes*, Paris.

MARTÍNEZ S., PAULA, 2019, ““Nací como lirio en el jardín”: la procesión de la memoria y el cantar del Inca”, en Marco Curatola (ed.), *El estudio del mundo andino*, Pontificia Universidad Católica del Perú, Fondo Editorial, Lima.

-, 2011, “Algunas reflexiones sobre las prácticas escriturales en los Andes coloniales (siglo XVII)”, en *Atenea*, n ° 503, pp. 93-109.

MARTÍNEZ S., PAULA, ALBERTO DÍAZ y FELIPE HASLER, 2022, “*Taqui*: abriendo caminos en las fiestas andinas”, en “*Interciencia*, vol. 47, n° 6”.

MARTÍNEZ S., PAULA y JOSÉ LUIS MARTÍNEZ C., 2022: “Una larga cadena de oro: Memorias coloniales y contemporáneas sobre Huáscar Inca”, en *Hispanic American Historical Review*, 102:1.

MARTÍNEZ S., PAULA, ÁLVARO OJALVO y CARLA DÍAZ, 2011, “La construcción de la figura de Pachacuti Inca Yupanqui en textos coloniales (1534-1615), en *Diálogo Andino*, n° 37, 87-103.

MARTÍNEZ, ROSALÍA, 2014, “Músicas, movimientos, colores en la fiesta andina. Ejemplos bolivianos”, en *Anthropologica*, n° 33, pp. 87-110.

-, 2002, “Tomar para tocar, tocar para tomar. Música y alcohol en la fiesta jalqa”, en Sánchez, Walter, ed., *La música en Bolivia. De la prehistoria a la actualidad*, Fundación Simón I. Patiño, Cochabamba. 413-434

MEDINACELLI, XIMENA, (2010). *Sariri. Los llameros y la construcción de la sociedad colonial*, Instituto Francés de Estudios Andinos, La Paz, Bolivia.

MENA, CRISTÓBAL DE, 1968 [1534], *La conquista del Perú*, en Biblioteca Peruana, Primera Serie, Tomo I, Editores Técnicos Asociados, Lima.

MICHAUD, CÉCILE, 2015, “Miradas cruzadas sobre la relación entre escritura e imagen: el poder de una tensión”, en Cécile Michaud (ed.), *Escritura e imagen en Hispanoamérica*. Pontificia Universidad Católica del Perú, Fondo Editorial, Lima.

MIGNOLO, WALTER, 1998 [1995], *The Darker Side of the Renaissance. Literacy, Territoriality and Colonization*, The University of Michigan Press.

-, 1992, “Cartas, crónicas y relaciones del descubrimiento y la conquista”, en Madrigal, Luis Iñigo (Coord.), *Historia de la literatura hispanoamericana, Tomo I*, Ediciones Cátedra, Madrid, 1992

MILLONES, LUIS, 2007. *Taki Onqoy: De la enfermedad del canto a la epidemia*, Centro de Investigaciones Diego Barros Arana, DIBAM, Santiago.

MOLINA, CRISTÓBAL DE, 1959 [1575], *Ritos y fábulas de los Incas*, Editorial Futuro.

MOLINIÉ, ANTOINETTE, 1997, “Buscando una historicidad andina: una propuesta antropológica y una memoria hecha rito”, en Rafael Varón Gavia y Javier Flores Espinoza (eds.), *Homenaje a Maria Rostworowski, Arqueología, Antropología e Historia en los Andes*, Lima: Instituto de Estudios Peruanos, Banco Central de Reserva del Perú, pp. 691-708.

MORRIS, CRAIG, 1982, "The infrastructure of Inka Control in the Peruvian Central Highlands", en Collier, Rosaldo y Wirth (Eds.), *The Inca and Aztec States 1400-1800*: 153-171; Academic Press, New York.

MURRA, JOHN, 2007 [1978]. *La organización económica del estado inca*. Siglo Veintiuno.

-, 2004, *El mundo andino. Población, medio ambiente y economía*, Instituto de Estudios Peruanos, Lima.

MURÚA, MARTÍN DE, 1590, *Historia del orijen y jenealogía Real de los Reyes ingas del Piru*, manuscrito Galvin.

NIELSEN, AXEL, 2007, "Armas significantes. Tramas culturales, guerra y cambio social en el sur andino prehispánico", en *Boletín del Museo Chileno de Arte Precolombino*, vol. 12, n° 1, Santiago de Chile, pp. 9 – 41.

OTÁROLA, CARLOS, 1995. *Qeros decorados del Qosqo*, Municipalidad del Qosqo.

PAGDEN, ANTHONY, 1997. "Metrópoli y colonia", en *Señores de todo el mundo. Ideologías del imperio en España, Inglaterra y Francia (en los siglos XVI, XVII y XVIII)*. Barcelona: Ediciones Península, pp. 165-200.

PALOMINOS, SIMÓN, 2022, "Entre la oralidad y la escritura. La importancia de la música, danza y canto de los Andes coloniales como espacios de significación, poder y mestizajes en contextos de colonialidad", en *Revista Musical Chilena*, Año LXVIII, N° 222. 35-57

PÄRSSINEN, MARTTI y JUKKA KIVIHARJU, 2004. *Textos andinos. Corpus de textos khipu incaicos y coloniales*. Madrid: Instituto Iberoamericano de Finlandia-Universidad Complutense de Madrid.

PEASE, FRANKLIN, 2010 [1995], *Las Crónicas y los Andes*, Fondo del Cultura Económica, Lima.

-, 2007, *Los Incas*, Pontificia Universidad Católica del Perú, Fondo Editorial, Lima.

-, 1991, *Los últimos incas del Cuzco*, Alianza Editorial, Madrid.

PILLSBURY, JOANNE, (Ed). 2016, *Fuentes documentales para los estudios andinos 1530 – 1900*. Pontificia Universidad Católica del Perú, Fondo Editorial, Lima.

PIZARRO, HERNANDO, 1968 [1533], *Carta de Hernando Pizarro a los magníficos señores, los señores Oidores de la Audiencia Real de Su Majestad, que residen en la ciudad de Santo Domingo*, Biblioteca Peruana, Primera Serie, Tomo I, Editores Técnicos Asociados S.A., Lima,

PLATT, TRISTAN, 2010. “Desde la perspectiva de la isla: guerra y transformación en un archipiélago vertical andino: Macha (norte de Potosí, Bolivia)”, *Chungará, Revista de Antropología Chilena*, vol. 42, N° 1.

-, 1996, *Los Guerreros de Cristo: cofradías, misa solar, y guerra regenerativa en una doctrina Macha (siglos XVIII-XX)*, ASUR, La Paz.

-, 1987. “Entre ch’axwa y muxsa. Para una historia del pensamiento político aymara”, En Thérèse Bouysee-Cassagne, Tristan Platt, Olivia Harris y Verónica Cereceda, *Tres reflexiones sobre el pensamiento andino*, HISBOL, La Paz.

PLATT, TRISTAN, THÉRÉSE BOUYSSÉ-CASSAGNE y OLIVIA HARRIS, 2006. *Qaraqara – Charka. Mallku, Inka y rey en la provincia de Charcas (siglos XV – XVII)*; Instituto Francés de Estudios Andinos – Plural editores – University of St Andrews – University of London – Interamerican Foundation – Fundación Cultural del Banco Central de Bolivia, La Paz.

POMA, PRIMITIVO EVANÁN y RAMÓN MUJICA PADILLA, 2019, *Proyecto Piraq Kausa kaykunapaq - ¿Quién será el culpable? Memorias pictóricas sobre el conflicto armado interno en Sarhua – Ayacucho*. Ariel. Lima.

PONCE, ERNESTO, 2002, “Mazas prehispánicas de metal: sur de Perú y extremo norte de Chile”, en *Chungará, Revista de Antropología Chilena*, vol. 34, n° 2, 215-223

PORRAS BARRENECHEA, RÁUL, 1986, *Los cronistas del Perú (1528-1650)*, Biblioteca Peruana, volumen 2, PEASE G.Y., Franklin, Banco Crédito del Perú, Lima.

POSNANSKY, ARTHUR, 1945. *Tiuanacu: la Cuna del Hombre Americano, Tomo III*, J.J, Augustin, New York.

PRESCOTT, WILLIAM H, 2006 [1848], *Historia de la conquista del Perú*, Papeles del tiempo, Madrid.

RAMOS GÓMEZ, LUIS, 2002. “El choque de los incas con los chancas en la iconografía de las vasijas líneas coloniales”, en *El hombre y los Andes. Homenaje a Franklin Pease, vol II*, Pontificia Universidad Católica del Perú, Lima.

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

-, 2000. “Historiografía de los queros, pajchas y otras vasijas líneas de época inca y colonial del Museo de América (Madrid)”, *Revista Española de Antropología Americana*, n° 30

RAPPAPORT, JOANE y TOM CUMMINS, 2012. *Beyond the lettered city. Indigenous Literacies in the Andes*. Duke University Press, Durham and London

REGALADO DE HURTADO, LILIANA, 1996, *La sucesión incaica*, Pontificia Universidad Católica del Perú, Fondo Editorial, Lima.

-, 1992. “Estudio preliminar”. En Titu Cusi Yupanqui, *Instrucción al licenciado Lope García de Castro*. Pontificia Universidad Católica del Perú, Fondo Editorial, Lima.

RESTALL, MATTHEW y FERNÁNDEZ-ARMESTO, FELIPE, 2013. *Los conquistadores: una breve introducción*, Alianza Editorial, Madrid.

ROMERO, JOSÉ LUIS, 2012. *La Edad Media*. Fondo de Cultura Económica. México.

ROSSELLÓ, PILAR, 2019, “Estudio preliminar”. En *La relación Conquista y población del Pirú, fundación de algunos pueblos de Bartolomé de Segovia*, Pontificia Universidad Católica del Perú, Fondo Editorial.

ROSTWOROWSKI, MARÍA, 2015. *Mujer y poder en los Andes coloniales*, IEP, Lima.

-, 2014 [1983], *Estructuras andinas del poder*, Instituto de Estudios Peruanos, Lima.

-, 2013 [1988], *Historia del Tahuantinsuyu*, Instituto de Estudios Peruanos, Lima,

ROWE, JOHN, 2003, *Los Incas del Cuzco. Siglos XVI-XVII-XVIII*, Instituto Nacional de Cultura, Región Cusco, Multi e Imprenta Edmundo Pantigoso EIRL, Cuzco.

-, 1946, “Inca Culture at the Time of the Spanish Conquest” en Julian Steward (ed.), *Handbook of South American Indians*, Bureau of South American Ethnology, Smithsonian Institution, Bulletin 143, vol. 2, Washington D.C., pp. 183-330.

SABOGAL, JOSÉ y ARTURO JIMÉNEZ BORJA, 2015, *El mate en el Perú*, Biblioteca Abraham Valdelomar, Lima.

SANCHO DE LA HOZ, PEDRO, 1968 [1534], *Relación para Su Majestad*, Biblioteca Peruana, Primera Serie, Tomo I, Editores Técnicos Asociados S.A., Lima

SANTA CRUZ PACHACUTI, JUAN DE, (1993 [1613]) *Relación de antigüedades de este reino del Perú*, FCE, México,

SANTO TOMÁS, DOMINGO DE, 1560, *Gramática o Arte de la lengua general del Perv, llamada Quichua*.

SARMIENTO DE GAMBOA, PEDRO, 1945 [1572], *Historia de los Incas*, Ed. Emecé, Buenos Aires.

SEGOVIA, BARTOLOMÉ DE, 2019 [1553]. “Conquista y población del Pirú, fundación de algunos pueblos”. En Pilar Roselló (edición y estudio preliminar): *La relación Conquista y población del Pirú, fundación de algunos pueblos*. Pontificia Universidad Católica del Perú. Lima.

SOMEDA, HIDEFUJI, 2003, *El Imperio de los Incas. Imagen del Tawantinsuyu creada por los cronistas*, Pontificia Universidad Católica del Perú, Fondo Editorial, Lima.

SOMEDA, HIDEFUJI y YUJI SEKI (editores), 2010, *Miradas al Tahuantinsuyo. Aproximaciones de peruanistas japoneses al Imperio de los incas*, Pontificia Universidad Católica del Perú, Fondo Editorial, Lima.

STEWART, PAMELA y ANDREW STRATHERN, 2014, *Ritual. Key concepts in religion*, Bloomsbury Academic, London, New York.

STOLL, EVA, 1998. “Géneros en la historiografía indiana: modelos y transformaciones”, en *Competencia escrita, tradiciones discursivas y variedades lingüísticas: aspectos del español europeo y americano en los siglos XVI y XVII: coloquio internacional*, Friburgo en Brisgovia, 26 - 28 de Septiembre de 1996, Tübingen: GünterLang,

STRAUSS, LEO y JOSEPH CROUSEY (compiladores), 2012 [1963], *Historia de la filosofía política*, Fondo de Cultura Económica, México.

TAYLOR, GERALD, 2000, *Camac, camay y Camasca y otros ensayos sobre Huarochirí y Yauyos*. IFEA – Institut Français d’Études Andines, CBC – Centro de Estudios Regionales Andinos “Bartolomé de las Casas”, Cuzco – Lima.

TITU CUSI YUPANQUI, 1992 [1570]. *Instrucción al Licenciado don Lope García de Castro*, Pontificia Universidad Católica del Perú, Fondo Editorial, Lima,

TODOROV, TZVETAN, 2012 [1982], *La conquista de América: el problema del otro*, Siglo Veintiuno Editores, Buenos Aires.

TOPIC, JOHN y THERESA TOPIC, 1997, “Hacia una comprensión conceptual de la guerra andina”, en Varón, Rafael y Flores, Javier, (eds.), *Arqueología, Antropología e Historia en los Andes. Homenaje a María Rostworowski*, IEP, Banco Central de Reserva del Perú, Lima.

TORRES ARANCIVIA, EDUARDO, 2016, *La violencia en los Andes. Historia de un concepto, siglos XVI-XVII*, Instituto Riva-Agüero, Pontificia Universidad Católica del Perú, Lima.

TORRES RUBIO, DIEGO DE, 1619, *Arte de la lengua quichua*, por Francisco Lasso, Lima.

VAN DIJK, TEUN, 2012, *Discurso y contexto. Un enfoque sociocognitivo*, Gedisa Editorial, Barcelona

VERÓN, ELISEO, 1988, *La semiosis social*, Gedisa, Barcelona.

VIVEIROS DE CASTRO, EDUARDO, 2010. *Metafísicas caníbales. Líneas de antropología postestructural*, Katz editores, Buenos Aires.

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

WICHROWSKA, ORIANA Y MARIUSZ ZIÓLKOWSKI, 2000. *Iconografía de los keros*, Andes, Boletín de la Misión Arqueológica Andina, Varsovia.

XEREZ, FRANCISCO DE, 1968[1534], *Verdadera relación de la conquista del Perú y provincia del Cuzco llamada la Nueva Castilla*, en Biblioteca Peruana, Primera Serie, Tomo I, Editores Técnicos Asociados, Lima.

ZÁRATE, AGUSTÍN DE, 1968 [1555], *Historia del descubrimiento y conquista del Perú*, Biblioteca Peruana, Primera Serie, Tomo III, Editores Técnicos Asociados, Lima.

ZIÓLKOWSKI, MARIUSZ, JAROSLAW ARABAS y JAN SZEMINSKI, 2008. “La Historia en los *Queros*: Apuntes acerca de la Relación entre las Representaciones Figurativas y los Signos “*Tocapus*”” en Paola González y Tamara Bray (Editores), *Lenguajes Visuales de los Incas*, BAR International Series 1848.

ZUIDEMA, TOM, 1989, *Reyes y guerreros. Ensayos de cultura andina*, FOMCIENCIAS, Lima.

Anexo imágenes



FIGURA 1: Inkas combatiendo contra chankas en un *qero* del siglo XVIII. En la escena se destaca un ave volando en picada hacia un personaje sentado en andas. El personaje que está a punto de decapitar a un enemigo en el suelo es la *ñusta* Chañan Curi Coca (Flores Ochoa, *et. als.*, 1998: 170).



FIGURA 2: Escena de enfrentamiento en arte rupestre colonial, sitio Los Pintados (Sapagua), Jujuy, noroeste argentino. Fotografía gentileza de José Luis Martínez Cereceda.



FIGURA 3: Escena de enfrentamiento en arte rupestre colonial, sitio Los Pintados (Sapagua), Jujuy, noroeste argentino. Figura ecuestre con lanza versus sujeto a pie armado (detalle). Fotografía gentileza de José Luis Martínez Cereceda.

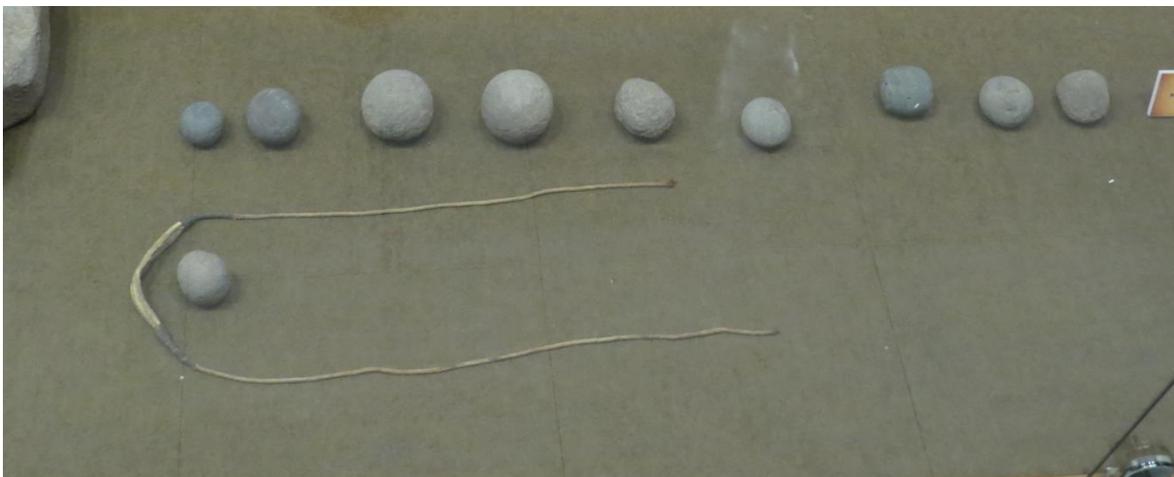


FIGURA 4: *Waraka* u honda andina con piedras. Museo Arqueológico de la Universidad Católica Santa María, Arequipa. Fotografía tomada por el autor.



FIGURA 5: *Champis* de cobre y de piedra. Museo Arqueológico de la Universidad Católica Santa María, Arequipa. Fotografía tomada por el autor.



FIGURA 6: *Champi* de cobre y piedra (detalle). Museo Arqueológico de la Universidad Católica Santa María, Arequipa. Fotografía tomada por el autor.



FIGURA 7: *Chunta* de piedra en medio de dos *champis* (detalle). Museo Arqueológico de la Universidad Católica Santa María, Arequipa. Fotografía tomada por el autor.

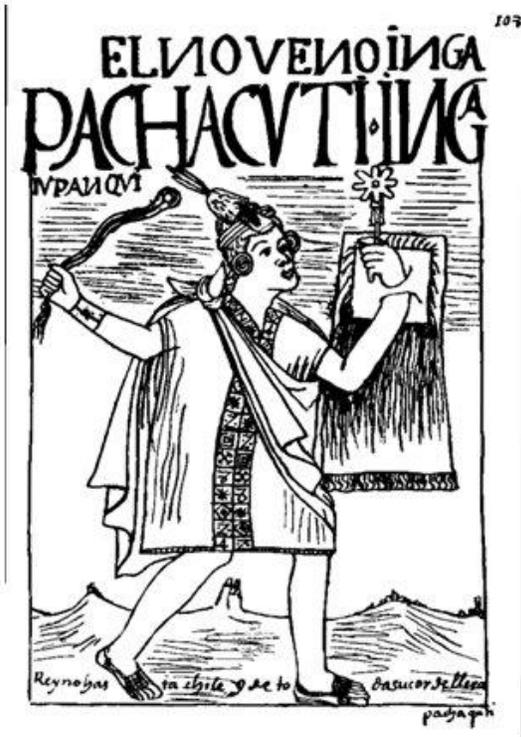


FIGURA 8: Inka Pachakuti con una *waraka* en la mano derecha y un *champi* y *conca cuchona* (escudo) en la mano izquierda (Guamán Poma, 2005 [1615]: 85).



FIGURA 9: *Qero* con secuencia de cóndores en el campo superior e intermedio. Colección MoMac 209 (3960/122), Museo Inka, Cuzco. Fotografía de proyecto FONDECYT 1061279.



FIGURA 10: *Qero* VA 368 que representa una escena de enfrentamiento entre guerreros cusqueños con *warakas* y *antis* con arco y flecha que llevan la cara pintada. Museum fur Volkerkunde (Berlín) (Wichrowska y Ziolkowski, 2000, 59).

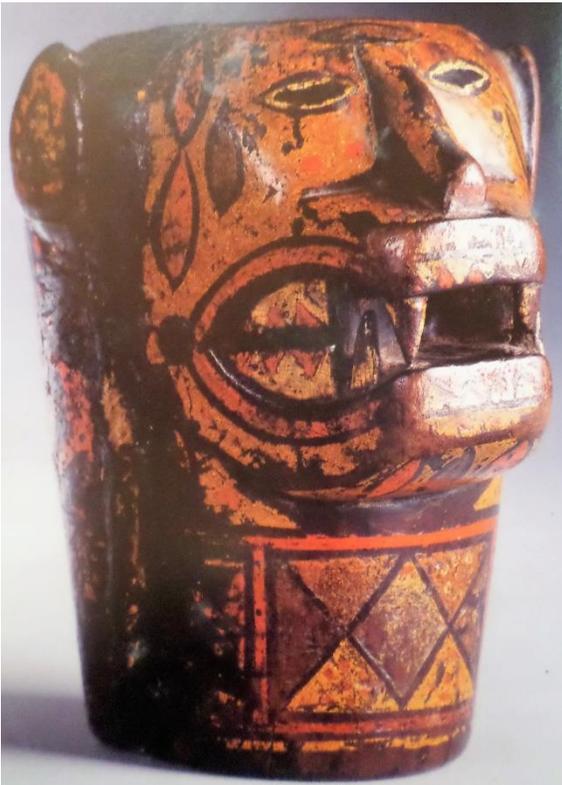


FIGURA 11: *Qero* policromado cefalomorfo de tipo felino del Museo de Arqueología, Universidad Nacional de Arequipa (Flores Ochoa, *et. als.*, 1998: 54).



FIGURA 12: *Qeros* inka de madera de inicios del siglo XVI con decoración geométrica incisa, de distintos tamaños y fabricados en pares, Museo Inka, Universidad Nacional del Cuzco (Flores Ochoa, *et. als.*, 1998: 16-17).



FIGURA 13: *Qero* con incisiones. Museo Inka, Cuzco. Fotografía de proyecto FONDECYT 1061279.



FIGURA 14: Pintura rupestre de Manco Inka en Inkapintay, a la entrada de Ollantaytambo (Martínez, 2020a: 60).



FIGURA 15: Ilustración de una tabla de Sarhua titulada ‘Maldecidos’, en donde *sinchis* (policía no militar) armados llevan prisioneros campesinos maniatados, incluso golpeando en el suelo a algunos de ellos (Poma y Mujica, 2019).



FIGURA 16: Awqa Runa o Awqa Pacha Runa (tiempo de guerra), en la crónica de Guamán Poma (2005 [1615]: 51).



FIGURA 17: “La gran Ñusta Chañan Curi Coca, Museo Inka de la Universidad San Francisco Abad, Cuzco (Martínez, 2007: 1981).



FIGURA 18: Ilustración de un *Auca Camayoc* usando *uma chucu*, y *conca cuchona* (escudo) y un hacha en su mano derecha mientras que con la mano izquierda está sosteniendo una cabeza decapitada (Guamán Poma de Ayala, 2005 [1615]: 144)



FIGURA 19: Inka Lloque Yupanqui portando un *champi* en cada mano, además de un escudo en la mano derecha (Guamán Poma de Ayala, 2005 [1615]: 75).



FIGURA 20: Inka Mayta Capac portando una *chuku*, un *suntur paucar* en la mano derecha y un *champi* y escudo en la mano izquierda (Guamán Poma de Ayala, 2005 [1615]: 77).



FIGURA 21: Inka Huayna Cápac portando un *chuku*, *conca cuchona*, *suntur paucar* y *champi*, vistiendo un *unku* ajedrezado (Guamán Poma, 2005 [1615]: 88).

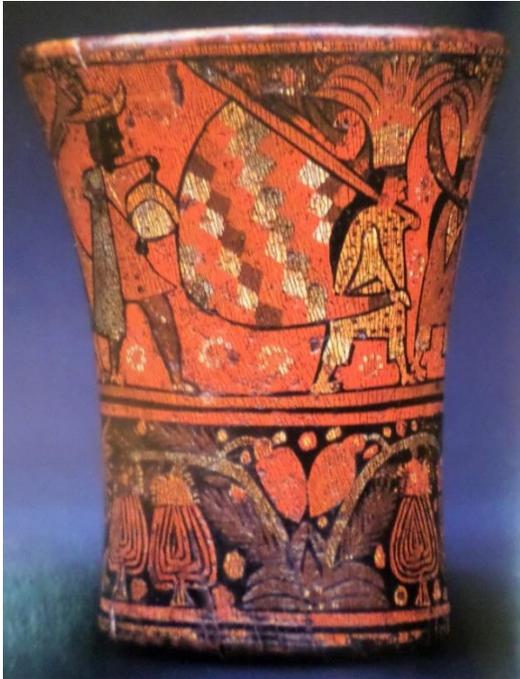


FIGURA 22: *Qero* del siglo XVIII con escena de 'baile de chunchos' con personaje llevando una bandera o *wifala*. Museo Inka, Universidad Nacional del Cuzco (Flores Ochoa, *et. als.*, 1998: 202).

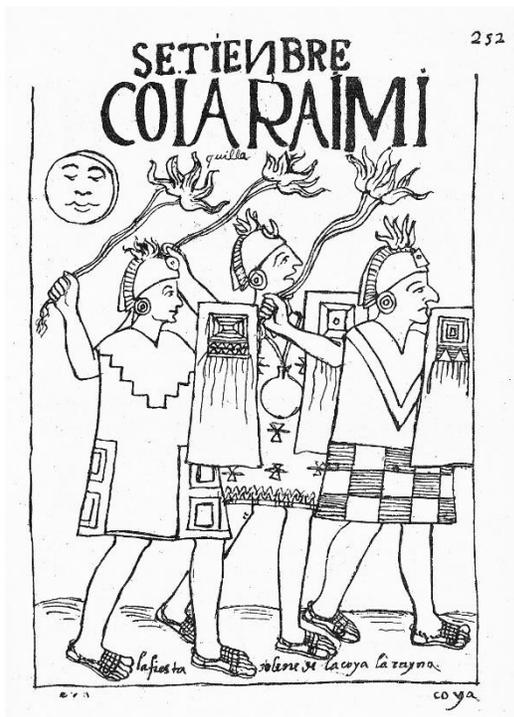


FIGURA 23: Uso de *waraka* con piedras con fuego en festividad de Coya Raymi (Guamán Poma de Ayala (2005 [1615]: 252).



FIGURA 24: Capitán Apo Camac portando una *waraka* y *concacuchona* (Murúa, 1590: f. 38v).



FIGURA 25: *Qero* felino cefalomorfo con soldados cuzqueños portando *warakas* (detalle). Colección NMAI 166.131.000. National Museum of American Indian, Washington. Fotografía de proyecto FONDECYT 1090110.



FIGURA 26: *Qero* con soldados cuzqueños portando *warakas* (detalle). Colección NMAI 217.455. National Museum of American Indian, Washington. Fotografía de proyecto FONDECYT 1090110.



FIGURA 27: *Chaski* o mensajero andino portando un *champi* y una honda en la mano izquierda y un *pututu* en la mano derecha (Guamán Poma, 2005 [1615]: 264).

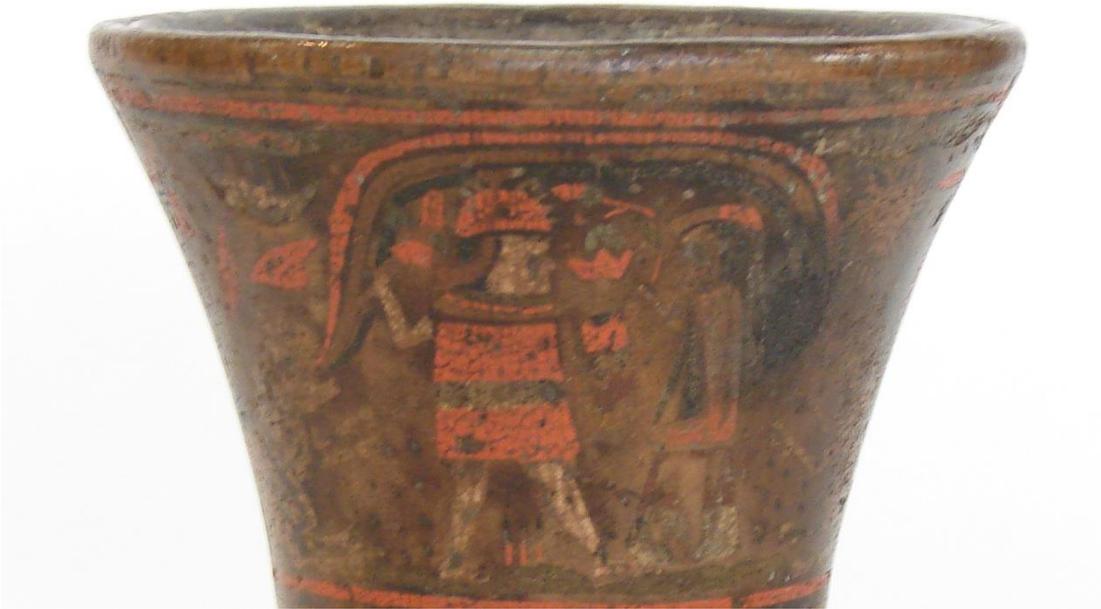


FIGURA 28: *Qero* troncocónico en donde se muestra a un soldado cuzqueño con un *champi* (detalle). Colección MUNARQ 984-CFD-15776. Museo Nacional de Arqueología, La Paz. Fotografía de proyecto FONDECYT 1061279



FIGURA 29: *Qero* con escena de enfrentamiento entre Inkas y Antis, en donde un soldado cuzqueño con *uma chuku* y *unku* ajedrezado lleva a un anti vencido con soga al cuello (detalle). Colección 42149, Brooklyn Museum. Fotografía de Proyecto FONDECYT 1090110.



FIGURA 30: Personaje con *unku* ajedrezado y casco en arte rupestre incaico (detalle). Calco de pictografía del sitio de la quebrada de Quisma Alto, Región de Tarapacá, Chile (Berenguer, 2013: 316).



FIGURA 31: Huáscar prisionero con soga al cuello. Soldado a la derecha con *unku* ajedrezado toca un *pututu* (Guamán Poma de Ayala: 2005 [1615]: 91).

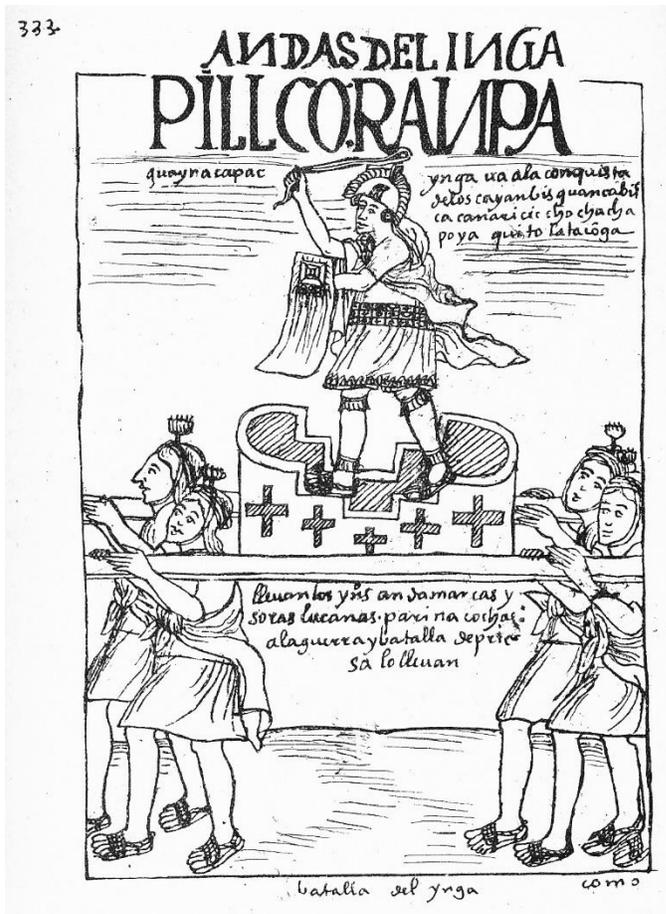


FIGURA 32: Huayna Capac combatiendo con una *waraka* en una *Pillcorampa* o ‘andas de guerra’ (Guamán Poma de Ayala, 2010: 333)

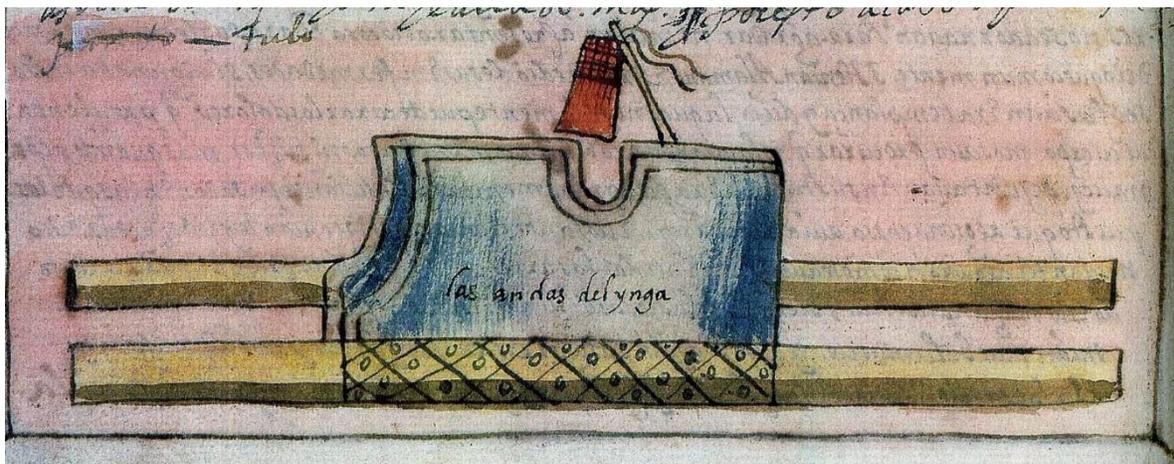


FIGURA 33: “Las andas del ynga” junto con una *achiwa* o sombrilla (Murúa, 1590: f. 54v).



FIGURA 34: Encuentro de Cajamarca, El Inka Atahualpa portando un *uma chuku*. En la parte inferior izquierda, Francisco Pizarro. Soldado en la parte inferior derecha toca un *pututu*. En Martín de Murúa (1590: 44v.).

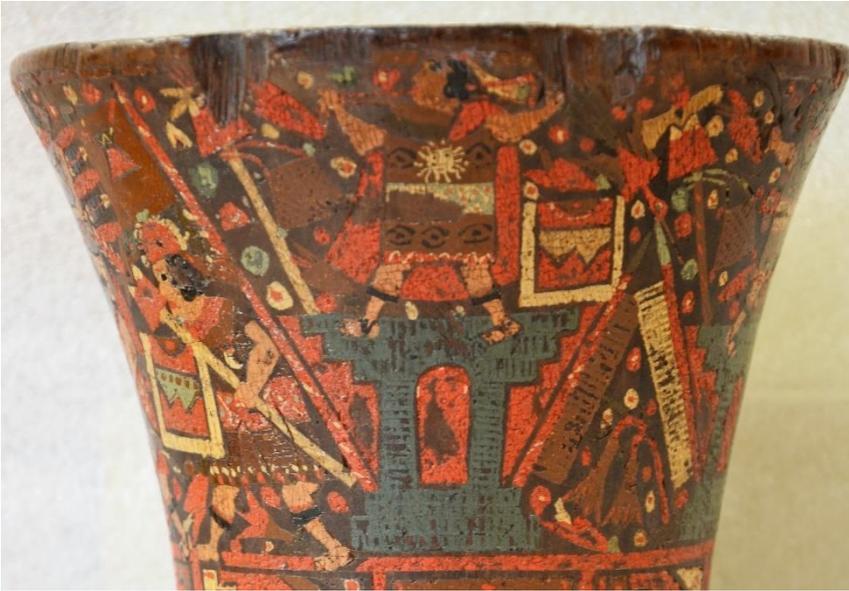


FIGURA 35: *Qero* con escena de enfrentamiento. Soldado inka con una *waraka* sobre un torreón (detalle). Colección AMNH 41.2 516. National Museum of Natural History, New York. Fotografía de proyecto FONDECYT 1061279.



FIGURA 36: *Qero* con escena de enfrentamiento entre ejércitos cuzqueños. En la esquina superior izquierda se aprecia un ave. A la derecha, un guerrero decapitado en posición invertida (detalle). Colección AMNH 41.2 516. National Museum of Natural History, New York. Fotografía de proyecto FONDECYT 1061279.

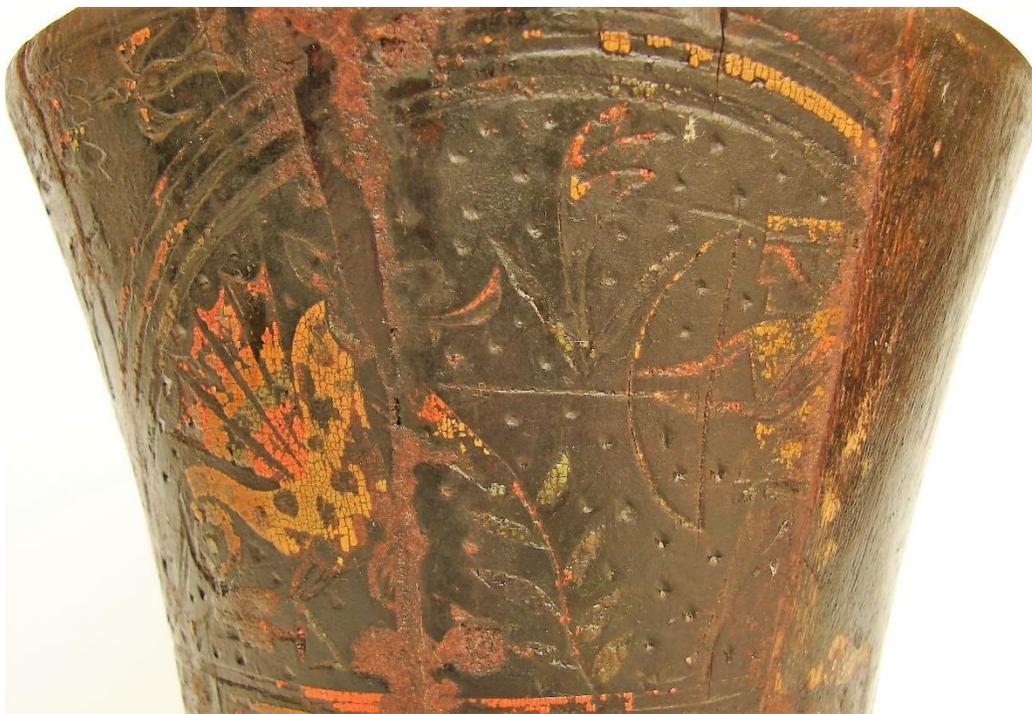


FIGURA 37: *Qero* con 'escena de caza', en la que un arquero a la izquierda enfrenta a una serpiente alada a la derecha (detalle). Colección MoMac 87 (3749). Museo Inka, Cuzco. Fotografía de proyecto FONDECYT 1090110.



FIGURA 38: Cofre pintado en su cara posterior con técnica de *qeros* proveniente de la zona Callahuaya. Museo de la Casa de Murillo de La Paz (Gisbert, 1999: 93).



FIGURA 39: Serpiente amaru en detalle del cofre Callahuaya (detalle). Museo de la Casa de Murillo de La Paz (Gisbert, 1999: 93).



FIGURA 40: *Qero* en donde se representa a una Coya con flores y debajo una cabeza de *uturunku* de la que sale un arco iris (detalle). Colección MoMac 167 (3898/60), Museo Inka, Cuzco. Fotografía de proyecto FONDECYT 1090110.



FIGURA 41: *Tocapu* de cabeza de felino (señalado con la letra a, al costado izquierdo), en *qero* con escena de la guerra de los inkas con los antis. A la derecha, detalle del *tocapu* figurativo de cabeza de felino (Ziólkowski, *et. als.*, 2008: 168, 171).



FIGURA 42: *Qero* en donde se representa a un guerrero anti con arco y flecha a la izquierda y una chonta o palmera a la derecha (detalle). Colección 988 CFD 15779, Museo Nacional de Arqueología de la Paz. Fotografía de proyecto FONDECYT 1061279.



FIGURA 43: *Qero* en donde se observa una chonta o palmera a la izquierda y un felino a la derecha (detalle). Colección 988 CFD 15779, Museo Nacional de Arqueología de la Paz. Fotografía de proyecto FONDECYT 1061279.



FIGURA 44: *Qero* VA 12463, estilo Omasuyos-lago Titikaka. Representación de español, a pie en ambiente de selva, con coraza, escudo redondo y espada curva, enfrenta a un *uturunku*. Museum für Volkerkunde (Berlín). (Wichrowska y Ziolkowski, 2000, 59).



FIGURA 45: Dibujo de la iconografía presente en la pieza de cerámica reconstruida del sitio Tendi Pampa en Vilcabamba (Artzi, *et. als.* 2019: 161).



FIGURA 46: Fauna representada en iconografía cerámica inka (detalle) (Artzi, *et. als.* 2019: 161).



FIGURA 47: Cofre pintado en su parte delantera con la técnica de los *qeros* proveniente de la zona Callahuaya. Museo de la Casa de Murillo de La Paz (Flores Ochoa, *et als.*, 1998: 103).



FIGURA 48: Escena en donde un español armado con arcabuz enfrenta a un felino (detalle) (Flores Ochoa, *et als.*, 1998: 103).

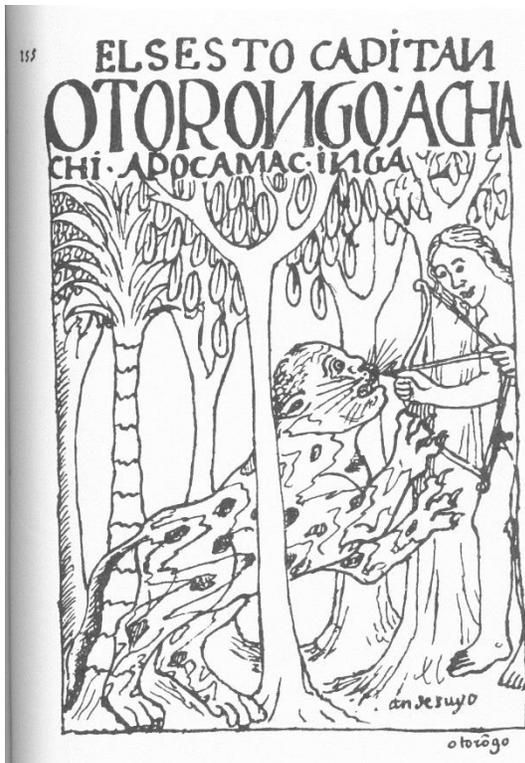


FIGURA 49: Capitán cuzqueño transformado en *uturunku* en el centro de la imagen enfrenta a un anti con arco y flecha a la derecha (Guamán Poma de Ayala, 2005 [1615]: 119).



FIGURA 50: *Pajcha* 7569 de madera policromada con motivo de jaguar y desfile de españoles, Museo de América, Madrid. Fotografía de Proyecto FONDECYT 1061279.



FIGURA 51: *Pajcha* 7569 de madera policromada con motivo de jaguar y desfile de españoles (detalle), Museo de América, Madrid. Fotografía de Proyecto FONDECYT 1061279.



FIGURA 52: *Pajcha* 7569 de madera policromada con motivo de jaguar y desfile de españoles (detalle), Museo de América, Madrid. Fotografía de Proyecto FONDECYT 1061279.



FIGURA 53: *Qero* con escena de enfrentamiento Colección 3896-58, Museo Inka del Cuzco (Otarola, 1995: lámina 5).



FIGURA 54: Detalle del *qero* MI 3896-58, en los que se aprecia un ave volando en la parte superior izquierda con cabeza humana, y otra ave al centro con atributos humanos. Museo Inka del Cuzco (Martínez, *et als.*, 2014: 100).



FIGURA 55: *Qero* 7564 con un pedestal compuesto por la talla de dos hombres sentados, que sostienen entre sus manos y sus hombros de espaldas, la copa del vaso. Pieza 7564, Museo de América, Madrid. Fotografía de Proyecto FONDECYT 1061279.



FIGURA 56: Qero 7564, Se observa un ave con una chuspa y *waraka* a la izquierda mientras que a la derecha un guerrero a punto de decapitar a un vencido (detalle). Pieza 7564, Museo de América, Madrid. Fotografía de Proyecto FONDECYT 1061279.



FIGURA 57: *Qero* 4 de la Isla del Sol, Plancha XLV.a, (Posnansky, 1945: 68-69)



FIGURA 58: Detalle del *qero* 4 de la Isla del Sol, Plancha XLV.a, Soldado porta un *uma chuku* y *conca cuchona* sostiene un *suntur paucar* con cabeza cortada, mientras que a sus pies se encuentra un guerrero vencido y decapitado. Colección, MNA 1705 / 649, Museo Nacional de Arqueología de la Paz. Fotografía de Proyecto FONDECYT 1061279.



FIGURA 59: Detalle del *qero* 4 de la Isla del Sol, Plancha XLV.a. Dos aves coriuenque alrededor de un *chuku*, la de la derecha con un *suntur paucar* y la de la izquierda con una *chuspa* y *waraka*. Colección, MNA 1705 / 649, Museo Nacional de Arqueología de la Paz. Fotografía de Proyecto FONDECYT 1061279.



FIGURA 60: *Qero* con escena en donde un soldado con *unku* ajedrezado sujetando por el pelo a otro guerrero probablemente vencido. En la parte superior, un ave con una *waraka* (detalle). Colección 64.210.3, Brooklyn Museum. Fotografía de Proyecto FONDECYT 1090110.



FIGURA 61: *Qero* con escena en donde un soldado con *conca cuchona* sostiene una cabeza decapitada, mientras que el cuerpo del vencido está a sus pies. En la parte superior a la derecha, un ave con una *waraka* (detalle). Colección 64.210.3, Brooklyn Museum. Fotografía de Proyecto FONDECYT 1090110.



Plate XLIV. a. Keru 1. Island of the Sun.

FIGURA 62: *Qero* 1, Isla del Sol, Plancha XLIV, a. A la izquierda de la imagen, un guerrero cuzqueño llevando a un anti vencido con una soga al cuello (Posnansky, 1945: 65-66).



FIGURA 63: Representación rupestre de un jinete con personas a pie con soga al cuello, sitio Pintoscayoc 1, Quebrada de Humahuaca (Hernández Llosas, 2006: 24).



FIGURA 64: Representación de vencidos en iconografía Moche. Frontis de Huaca de la Luna, Departamento de La Libertad, Perú. Fotografía tomada por el autor.

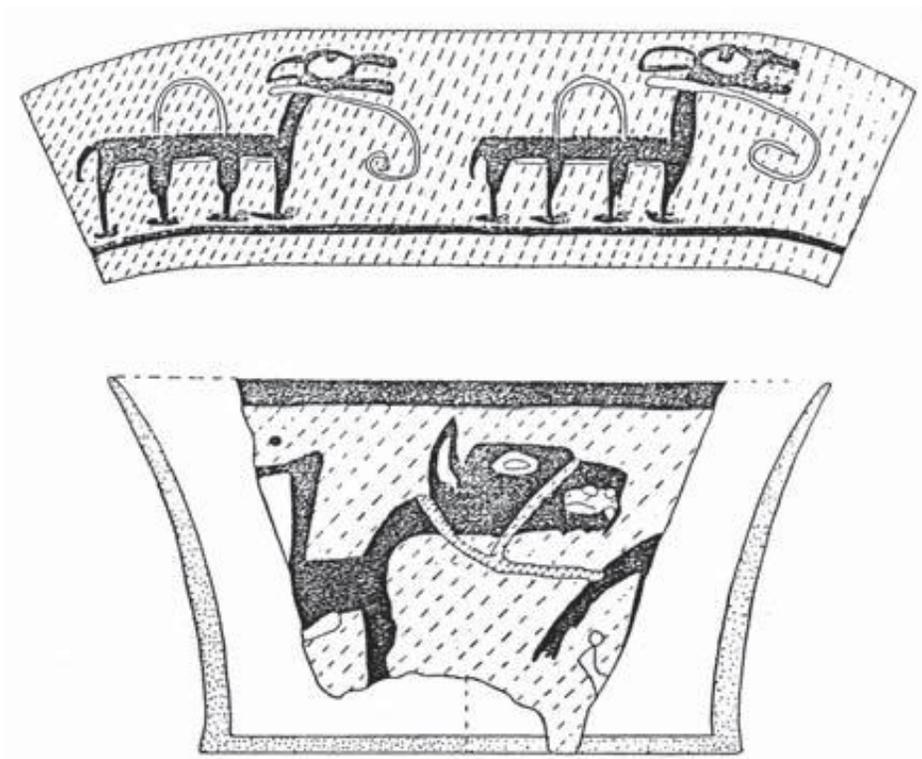


FIGURA 65: Fragmentos de cerámica tiwanaku con el tema de la caravana (Berenguer, 2004: 92)

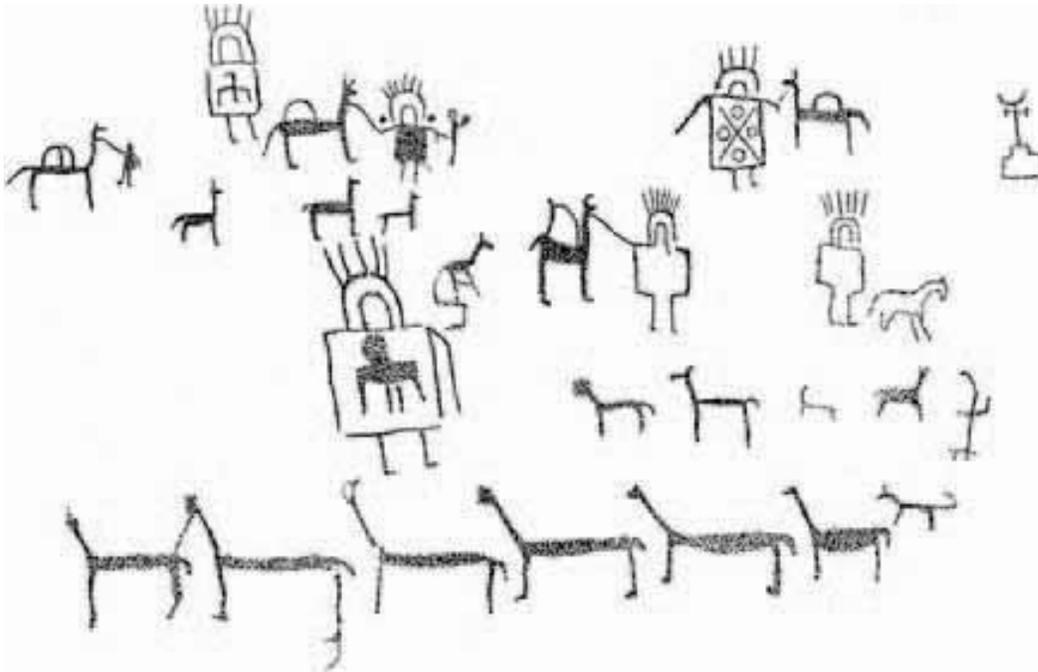


FIGURA 66: Petroglifos de caravaneros en Estilo Santa Bárbara Alto Loa. Nótese las figuras humanas arreando auquénidos con soga (Berenguer, 2004: 92).



FIGURA 67: Túpac Amaru vencido con soga al cuello y sujetado por García Oñez de Loyola (Murúa, 1590: f. 50v. Manuscrito Galvin)

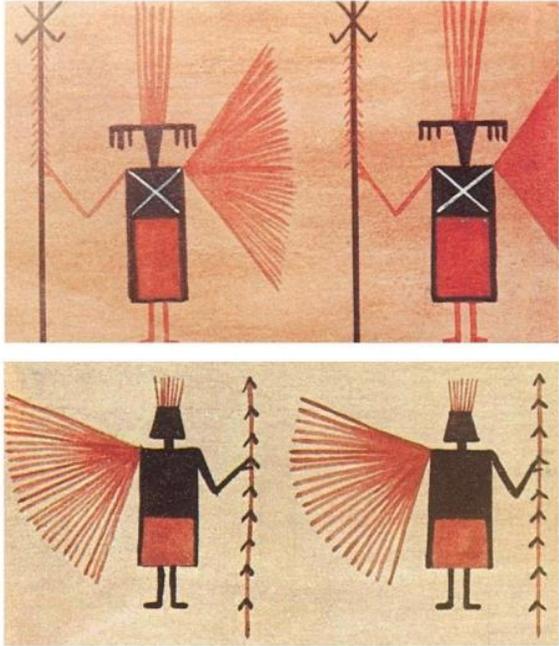


FIGURA 68: Representación de personajes emplumados portando armas en cerámica inca, subestilo Cuzco Polícromo Figurativo (Barraza, 2012: 106)

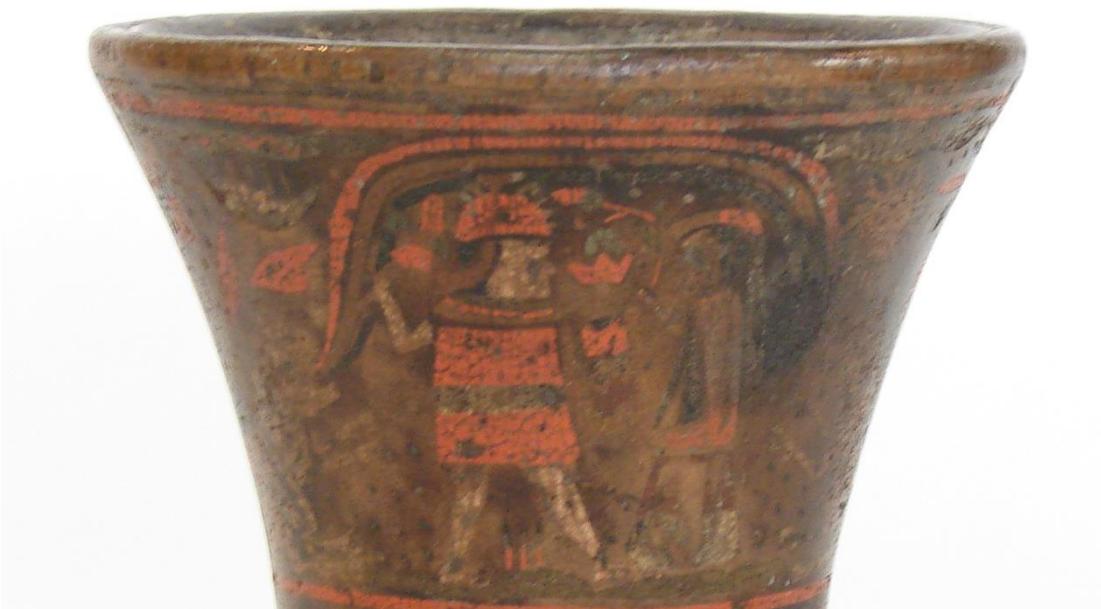


FIGURA 69: *Qero* troncocónico en donde se muestra a un soldado cuzqueño con un *champi* (detalle). Colección MUNARQ 984-CFD-15776. Museo Nacional de Arqueología, La Paz. Fotografía de proyecto FONDECYT 1061279



FIGURA 70: Guerrero andino portando un *champi* con punta de estrella (detalle) (Artzi, *et. als.* 2019: 161).



FIGURA 71: Soldado español muerto en posición invertida (detalles) (Artzi, *et. als.*, 2019: 163).



FIGURA 72: Agricultor andino con una honda para espantar aves (Guamán Poma, 2005 [1615]: 705).



FIGURA 73: Niño *mactacona* a cargo del cuidado del ganado y de tierras de cultivo (Guamán Poma, 2005 [1615]: 152).



FIGURA 74: Arte rupestre de pastores, área sur peruana (Klarich, y Aldenderfer, 2001: 50).



FIGURA 75: Mujer cosechando tunas en un *qero* del siglo XVIII. Museo Inka, Universidad Nacional del Cuzco (Flores Ochoa, *et. als.*, 1998: 209)



FIGURA 76: Niño cazando aves con un *ayllu* (Guamán Poma, 2005 [1615]: 153).

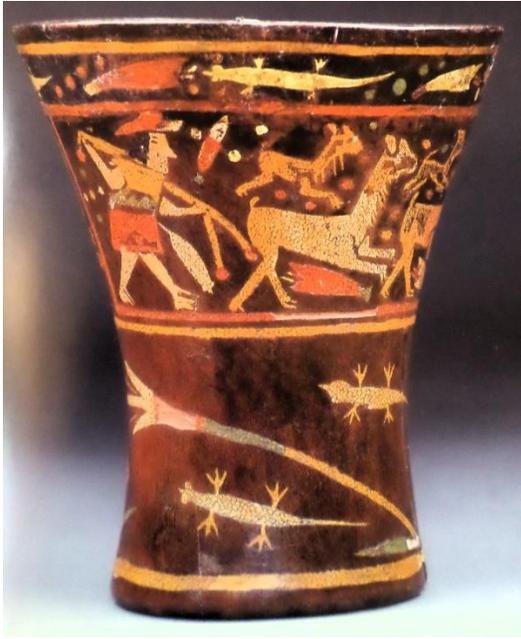


FIGURA 77: Cazador con sombrero alón y *unku* atrapando vicuñas con una boleadora o *ayllu* en un *qero* del siglo XVIII. Museo Inka, Universidad Nacional del Cuzco (Flores Ochoa, *et. als.*, 1998: 213)

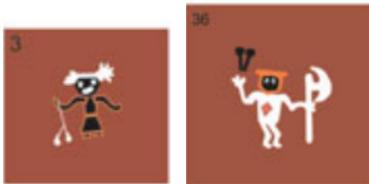


FIGURA 78: Soldados andinos portando *ayllus* (detalles) (Artzi, *et. als.* 2019: 167).



FIGURA 79: *Qero* con soldados cuzqueños portando *warakas* (detalle). Colección NMAI 217.455. National Museum of American Indian, Washington. Fotografía de proyecto FONDECYT 1090110.

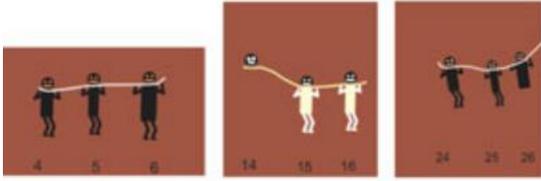


FIGURA 80: Prisioneros encadenados y con sogas al cuello (detalles) (Artzi, *et. als.*, 2019: 162).



FIGURA 81: Llama sujeta con sogas al cuello (Guamán Poma, 2005 [1615]: 238).



FIGURA 82: Fotografía de ‘llamas arrastradas’ en Curahuara de Carangas, Bolivia. Fotografía gentileza de José Luis Martínez Cereceda.



FIGURA 83: *Qero* con escena de caravana en donde un hombre acarrea una llama con soga al cuello (detalle). Colección Da 15. Museo Bonn. Fotografía de proyecto FONDECYT 1130431.



FIGURA 84: *Qero* con escena en donde un hombre acarrea una mula con soga al cuello (detalle). Colección NMAI 158.336. National Museum of American Indian, Washington. Fotografía de proyecto FONDECYT 1090110.



FIGURA 85: *Qero* con escena de arriería en donde un personaje toca una flauta (detalle). Colección MUNARQ MNA 1682 /624. Museo Nacional de Arqueología de La Paz. Fotografía de proyecto FONDECYT 1090110.



FIGURA 86: *Qero* con escena de arriería con llama siendo arreada (detalle). Colección MUNARQ MNA 1682 /624. Museo Nacional de Arqueología de La Paz. Fotografía de proyecto FONDECYT 1090110.



FIGURA 87: *Qero* con personaje que viste un *unku* y tocado cuzqueño tocando una zampona (detalle). Colección MUSEF R 1163, Museo Nacional de Etnografía y Folklore, La Paz. Fotografía de proyecto FONDECYT 1090110.

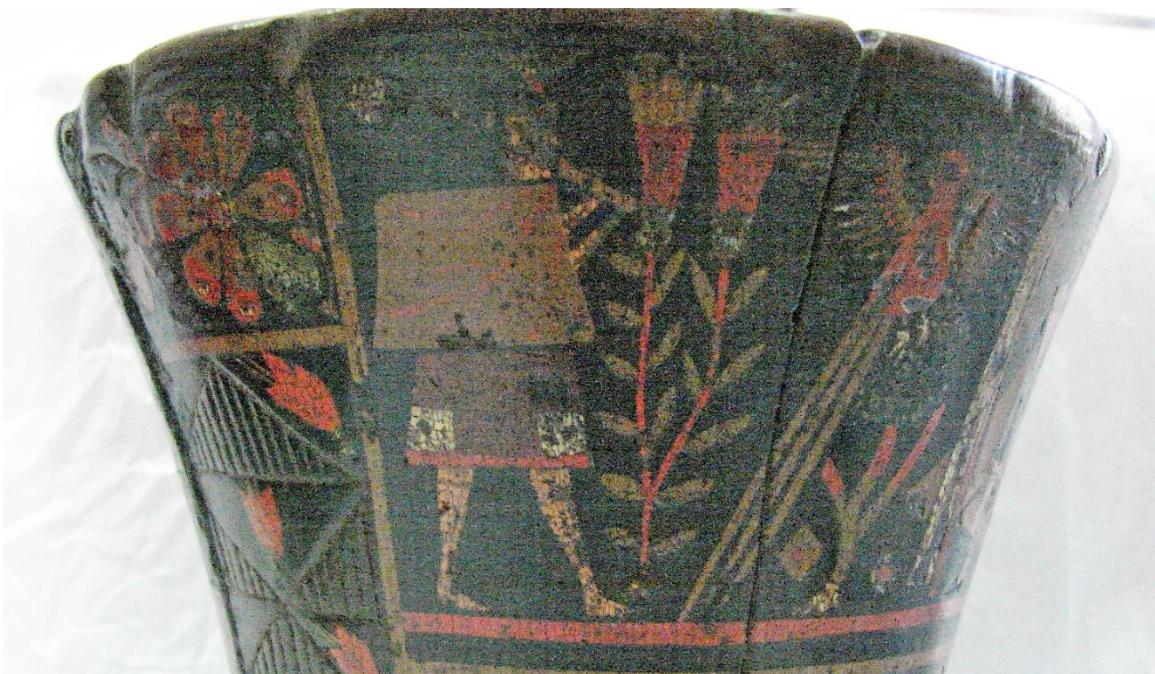


FIGURA 88: *Qero* con personaje tocando una quena (detalle). Colección MAM 7527, Museo de América de Madrid. Fotografía de proyecto FONDECYT 1090110.



FIGURA 91: *Qero* con guerrero cuzqueño a la derecha tocando un *pututu* (detalle). Colección PARIS 71.1946.7.199 D. Musée du Quai Branly. Fotografía de proyecto FONDECYT 1130431

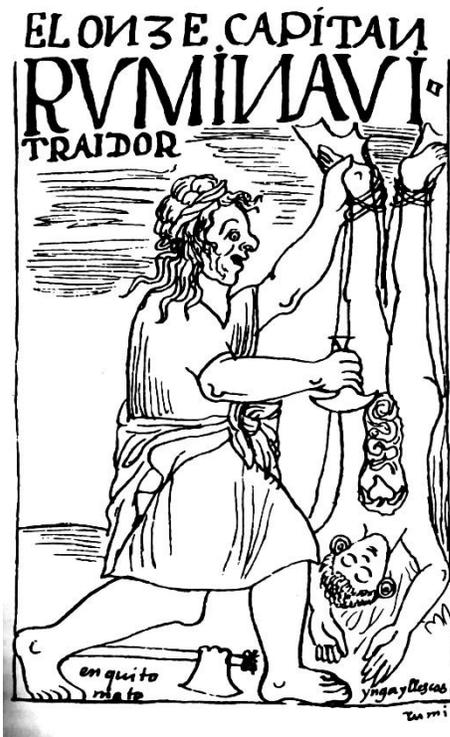


FIGURA 92: Rumiñawi desollando a Quilliscacha (Illescas), hermano de Atahualpa (Guamán Poma, 2005 [1515]: 126).

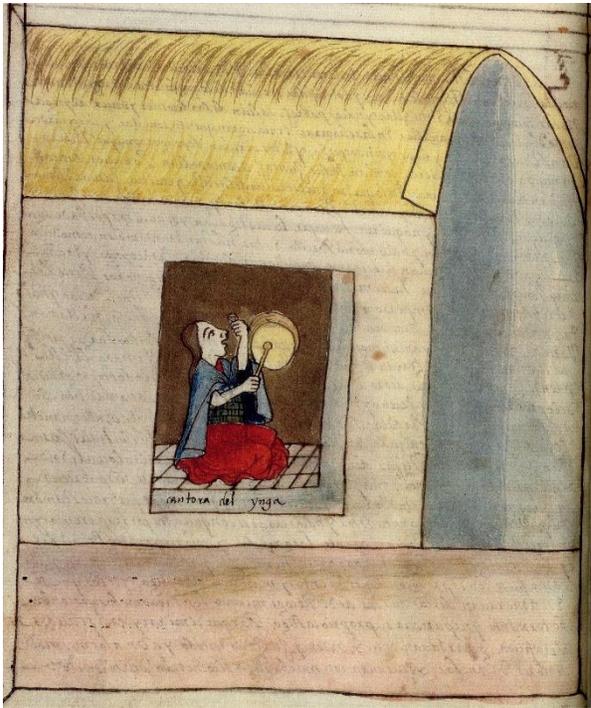


FIGURA 93: 'Cantora del ynga' con un tambor (Murúa, 1590: f. 90v.).



FIGURA 94: Coya Cusi Chimbo tocando un tambor (Guamán Poma, 2005 [1615]: 101).



FIGURA 95: Escena de fiesta de Camac Raimi en el mes de abril con mujer tocando tambor (Guamán Poma, 2005 [1615]: 179).



FIGURA 96: Escena de fiesta con mujer tocando tambor (Guamán Poma, 2005 [1615]: 706).



FIGURA 97: *Qero* con mujeres tocando tambores (detalle). Colección MMP CFB 3540 /Mad-7, del Museo de Metales Preciosos de la Paz. Fotografía de proyecto FONDECYT 1090110



FIGURA 98: *Qero* con escena de desfile en donde un personaje vestido como español y con sombrero alón toca un tambor (detalle). Colección MI MoMac 275. Museo Inka. Fotografía de proyecto FONDECYT 1090110.



FIGURA 99: *Qero* con escena de desfile en donde un personaje vestido como español toca un tambor mientras un indígena vestido como español con capa y sombrero alón toca una trompeta (detalle). Colección Da 24. Museo Bonn. Fotografía de proyecto FONDECYT 1090110



FIGURA 100: *Qero* con un indígena tocando un tambor. Colección NMAI 260.510.000. National Museum of American Indian. Fotografía de proyecto FONDECYT 1090110



FIGURA 101: Francisco Pizarro y Diego de Almagro. En el centro de la escena un soldado español toca un tambor (Guamán Poma, 2005 [1615]: 40).



FIGURA 102: Guerreros descansando durante el *tinku* de Macha en 1971. Fotografía de Tristan Platt (2010: 314).