



DEPARTAMENTO DE CIENCIAS HISTÓRICAS
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y HUMANIDADES
UNIVERSIDAD DE CHILE

Tesis para optar al grado de Magíster en Historia

Violencia y Reproducción.

La Cabeza Decapitada en los discursos andinos coloniales (Siglos XVI - XVIII)

Estudiante:

Carla Soledad Díaz Durán.

Profesor Guía:

José Luis Martínez Cereceda.

Santiago, 2013

Índice

Índice	1
Agradecimientos	3
Presentación	5
Capítulo I El motivo Cabeza Decapitada en los discursos andinos coloniales, siglos XVI - XVIII	27
Algunos antecedentes previos	27
República de indios, elite indígena y discursos coloniales sobre el pasado incaico	30
El movimiento Nacional Inca y los soportes de memoria colonial para la cabeza decapitada	35
Las escenificaciones públicas	38
La pintura	42
Los vasos de madera	48
Capítulo II Atahualpa. Versión de su muerte por decapitación y el regreso del Inca	60
La muerte de Atahualpa y las posibles fuentes para la versión de su decapitación	71
El ciclo dramático sobre la muerte de Atahualpa	78
El Inka Rey y el problema de su origen	85
Negociaciones cruzadas. La cabeza decapitada entre españoles e indígenas	93
Cabezas decapitadas un problema por abordar	101
Capítulo III La Cabeza Decapitada en la tradición cultural andina	103
Los Andes prehispánicos	103
Los Andes coloniales	119

Capítulo IV Poder genésico. Las alternativas para la significación de las cabezas.	
(Una aproximación a las categorías conceptuales en los Andes Centrales a través de los primeros lexicones de las lenguas naturales quechua y aymara)	127
Categoría corporales en los lexicones coloniales Quechua y Aymara	127
El centro	135
Lo externo y lo interno. Cabeza y reproducción	138
Cabeza. El espacio superior	138
Reproducción. El espacio interior	142
El cuerpo y la metáfora vegetal	150
Guerra y Agricultura. Violencia fecundadora y poder genésico	154
Capítulo V De regreso a la cabeza decapitada en los discursos andinos coloniales	163
El problema de la lectura	164
Los verdaderos negociadores. La elite indígena.	166
<i>"las idolatrías que se cometían por el pueblo".</i> Los indios del común.	169
A modo de conclusión	174
Bibliografía	177

Agradecimientos

Resulta especialmente difícil agradecer, debido a las diversas e infinitas formas de apoyo o auxilio que he recibido a lo largo de estos años para llevar a cabo esta investigación, por lo que temo dejar fuera a personas significativas dentro de este proceso, así que hago extensivos estos agradecimientos a todos los afectos y personas que me han constituido y me constituyen hasta hoy.

La tesis, así como mis primeras palabras están dedicadas a mi familia. Mis padres Patricia Durán, Osvaldo Díaz y a mi hermana Paula Díaz. Gracias por ser siempre mi continente y hogar; gracias por la paciencia, el compromiso y la confianza; gracias por ser y estar.

También quiero expresar mi gratitud a mis entrañables amigas y compañeras de vida Angelina Lelesdakís, Patricia Pino, Lorena Lelesdakís, Ana Olavarría y Andrea Soto, por el ánimo, la espera y la contención en momentos difíciles. A mis compañeros de los proyectos Fondecyt 1061279 y 1090110 por las enriquecedoras discusiones, problemáticas, perspectivas de análisis, materiales y fuentes de distinta naturaleza a las que he podido acceder, pero en especial por el maravilloso grupo humano de trabajo con el que tengo la fortuna de compartir e investigar. Agradezco en forma particular los comentarios, aportes y referencias de Constanza Tocornal, Verónica Arévalo, Paula Martínez, Paola Revilla, Alvaro Ojalvo, Alejandro Viveros y Esteban Miranda. Una mención aparte para Gerardo Mora y Eduardo Valenzuela quienes leyeron versiones anteriores de este trabajo entregándome valiosos comentarios y propuestas de análisis. No puedo dejar pasar la ocasión de mencionar a Carolina Rivet y Jorge Tomasi, queridos amigos de los Andes que tengo la fortuna de conocer y de poder compartir conocimientos y experiencias.

Tampoco la de nombrar a Alvaro Gallardo que me ayudo en todas las dificultades técnicas que se me presentaron, a Paula Díaz por las diversas e importantes formas de colaboración que me proporcionó, así como a Italo Fabiani que sin su paciencia y dedicación, no podría haber superado los obstáculos físicos que me complicaron al término de esta investigación.

Quiero agradecer también a los funcionarios y secretarías del Departamento de Historia, del Centro de Estudios Culturales Latinoamericanos y del Departamento de Posgrado de la

Universidad de Chile, especialmente a Carmen Sepúlveda, Marieta Alarcón y Myriam Alarcón por la invaluable ayuda y orientación que siempre me han brindado.

A Osvaldo Silva y Eduardo Téllez, profesores con el que tengo el agrado de trabajar como ayudante, por los años de aprendizaje que he tenido. Y muy especialmente a Verónica Cereceda por siempre llamar mi atención hacía las particularidades de la cabeza cortada, sus iluminadores comentarios sobre la muerte violenta y sus sensibles e inspiradores trabajos.

Finalmente a José Luis Martínez por siempre abrir nuevas posibilidades a la investigación y permitirme explorarlas con soltura, por la generosidad con la que comparte materiales, problemáticas y conocimientos, por la insospechada capacidad de cuestionar y obligarme a dar los pasos de ciego que temía dar. Pero especialmente, agradecerle por ser mi profesor guía.

Presentación

Cuando el verdugo, un indio cañari, llevó el cuchillo que iba a ser utilizado para decapitar a Túpac Amaru, pasó una cosa maravillosa... El Inca, tras haber recibido los últimos ritos de parte de los sacerdotes que estaban junto a él, puso su cabeza en el lugar de la decapitación como un cordero. El verdugo se adelantó y tomándolo por el cabello le cortó la cabeza de un solo golpe y lo levantó para que todos lo vieran (Baltasar de Ocampo Conejeros. En Navarrete 2008: 69).

Esta investigación es tributaria del cúmulo de conocimientos y debates teóricos y metodológicos que los Estudios Andinos, por años, han llevado a cabo para constituir un objeto de estudio y las maneras de aproximarse a él. Así, la práctica etnohistórica tiene su propia historia de construcción disciplinar, conceptual y analítica. El conocimiento de las sociedades andinas prehispánicas, coloniales y republicanas se constituye en una permanente tensión entre las fuentes posibles para conocer el pasado; las maneras, en que dichas fuentes, se interrogan, analizan y valoran; el origen, las posibles motivaciones de su construcción y la exégesis resultante de ellas.

Antes de los pioneros trabajos de John Murra, John Rowe y María Rostworowski, el conocimiento del pasado andino se asentaba en una tradicional “historia incaica”, la cual utilizaba las crónicas de indias como fuente de información directa de la “realidad” que relataban, entendiendo a los cronistas como etnólogos que retrataban las sociedades que vieron en el siglo XVI y XVII, privilegiando la descripción del “Imperio Inca” y su funcionamiento.

Los historiadores de Indias ubicaron en sus textos los datos de los cronistas de la misma manera como manejaban la información europea; más de uno llegó a construir relatos paralelos tratando de encontrar las correspondencias cronológicas entre la recién reconstruida “historia” incaica y los mitos más importantes del pasado europeo (Millones 1987: 233)

De esta manera se construyó un relato donde pautas políticas y religiosas europeas como la

nobleza de sangre, las relaciones incestuosas, la primogenitura, las vírgenes, etc, fueron aplicadas a distintos aspectos de las sociedades andinas, a sus estructuras políticas y sociales, y a su ritualidad

Mientras esta mirada al pasado andino comienza a ser cuestionada, la publicación de los trabajos de Murra ([1955]1975, 1977) y Rostworowski (1977, 1978) que utilizan nueva documentación, especialmente de tipo burocrático, además de un enfoque que somete las crónicas a una nueva crítica textual, posibilita el acceso a otro tipo de información y a nuevas perspectivas de análisis, dejando atrás el intento de establecer personajes, fechas precisas, lugares y eventos políticos como parte de la “verdadera” historia incaica. La posibilidad de reconstruir fragmentos de la vida andina (ya no exclusivamente Inca), como patrones de comportamiento, estructuras políticas, organizaciones sociales, surge como perspectiva para conocer las sociedades del pasado.

Se instala así un nuevo paradigma dentro del quehacer etnohistórico. Por una parte, se invierte el orden de importancia con que se calificaban las fuentes (Millones 1987) quedando las crónicas a un nivel menor que los documentos burocráticos, en virtud de que las primeras inducirían a errores debido a la voluntad histórica que guía el trabajo de sus autores, mientras las segundas, (entiéndase por ello visitas, composiciones de tierras, juicios entre curacas, pleitos de curacas con la corona, etc.), ofrecerían referencias al pasado “disimulada[s] frente a la urgencia de los diferentes problemas vigentes al momento de su confección; esta documentación, especialmente las visitas y los padrones que muchas veces conllevan es más “fría”, mucho menos “comprometida” que la crónica” (Pease 2001: 29). María Rostworowski (1983) en la introducción de su libro *Estructuras andinas del poder. Ideología religiosa y política*, ofrece una visión del trabajo etnohistórico que nos parece revelador del nuevo paradigma de investigación, por lo que lo reproducimos a continuación.

Desgraciadamente son las crónicas, con los criterios que prevalecían entonces, las que han servido de base para la llamada “historia incaica”. En la actualidad, gracias a numerosos estudios etnológicos, por un lado, y una mayor investigación, por otro, además de la publicación de fuentes inéditas, podemos tratar de **profundizar y reinterpretar los conceptos andinos. Para esta nueva visión recurrimos a documentos de archivos publicados en las últimas décadas y también a los**

testimonios que aún permanecen inéditos. A pesar de posibles errores de contenido, el origen de estos expedientes es distinto. **En su mayoría se refieren a documentos administrativos, judiciales o bien son averiguaciones sobre las idolatrías de los naturales. Estas noticias sobre la organización religiosa y política no tienen por meta hacer una “historia incaica”.** En la mayoría de estos documentos se soslaya las referencias directas en relación con los Incas, para entrar más bien en los esquemas de ordenamiento tanto religiosos como políticos. **Dicho corpus informativo tiene una clara ventaja sobre las llamadas crónicas.** El cotejo de estas diversas fuentes es sumamente interesante y proporciona una visión más clara y más rica de la realidad andina (Rostworowski 1983:14. El destacado es nuestro).

Por otro lado, la publicación en 1971 de *La vision des vaincus. Les indiens du Pérou devant la Conquete espagnole (1530 - 1570)* de Nathan Wachtel llama la atención sobre el conocimiento de las sociedades andinas del siglo XVI a partir de la lectura de documentos sólo desde la perspectiva del vencedor e invita a buscar la voz de los vencidos como parte del quehacer etnohistórico.

Se trata, en cierto modo, de pasar al otro lado del escenario y escrutar la historia *al revés*, porque estamos efectivamente acostumbrados a considerar el punto de vista europeo como el derecho ... podemos, al menos, intentar desprendernos de nuestros hábitos mentales, desplazar el punto de observación y transferir el centro de nuestro interés a la visión trágica de los vencidos (Wachtel 1976:24).

La búsqueda de la versión de la historia desde el lado de los vencidos, se convertirá en otro de los fundamentos del nuevo paradigma de los Estudios Andinos.

Comienza la preocupación por la relación de las comunidades con los sistemas productivos y acceso a bienes, así como el paso de la economía comunal a la estatal. La organización política de las sociedades andinas, los alcances del poder político de los curacas locales y del Inca, las experiencias políticas previas al Tawantinsuyu, así como las miradas provinciales sobre el

funcionamiento de instituciones que se conocían sólo a partir de la versión cuzqueña¹, serán parte de las temáticas abordadas durante los años 70 y 80. Grandes modelos teórico-analíticos surgirán gracias a las nuevas perspectivas de investigación y a la progresiva publicación de fuentes burocráticas², como el sistema de reciprocidad y redistribución, el control vertical de diversos pisos ecológicos, el Estado inca como estado redistributivo, las prestaciones personales de servicios rotativos, entre varios más. Por otro lado se abogará por un trabajo interdisciplinario de colaboración entre etnólogos, arqueólogos e historiadores en “vista de un conocimiento común de lo andino” (Pease 2001), como los realizados por Murra en conjunto con arqueólogos en 1966 y 1973 que explica en su artículo sobre los Olleros del Inka de 1978 (2002), exponiendo la necesidad y provecho del trabajo mancomunado en base a la utilización de la nueva documentación administrativa disponible. Existe la convicción de que este enfoque interdisciplinario y el uso de la documentación burocrática permiten la aproximación a la “historia al revés” una historia andina perteneciente no sólo a los vencedores, sino también a los vencidos (Pease 2001). “La “visión de los vencidos” tiene, pues, que ser inferida por gente del siglo XX, a partir de los fragmentos que nos ofrece la documentación hasta ahora descubierta” (Millones 1987: 255).

Aunque los aportes de esta renovada visión del trabajo de investigación logró importantes avances en el conocimiento de las sociedades andinas prehispánicas y coloniales, esta aproximación al pasado comenzará a ser puesta en cuestión. Si bien ya no se hacía una “historia incaica”, la nueva documentación etnohistórica, que permitía estudiar rasgos institucionales, prácticas rituales y ecologías, generaba también un concepto de “Lo andino” como testimonio derivado de ellas. Testimonio que podía rastrearse hasta el presente, en una suerte de resistencia cultural en que la “esencia andina” había quedado intacta. “Así, se podía probar la continuidad o resistencia de la cultura andina a pesar de la destrucción del Estado inca y a pesar de cuatro siglos de dominación colonial y republicana” (Thurner 1998: 474) La crítica a la etnohistoria de los 70 y 80 radicaba en que su enfoque generaba la imagen de la historia andina como usualmente estática y esencializante, impermeable ante el devenir histórico e inmutable ante los apremios e influjos de cinco siglos.

¹ Pioneros en este aspecto, son los trabajos de María Rostworowski sobre las sociedades costeñas peruanas como *Etnia y sociedad, costa peruana prehispánica* publicado en 1977 y *Señoríos indígenas de Lima y Canta* de 1978.

² Especial importancia tiene el impulso inicial dado por la publicación de Visitas como la de Garci Diez a la Provincia de Chucuito ([1567] 1964) y Ortíz de Zúñiga al departamento de Huanuco ([1562] 1967-1972).

Era implícita la noción de que para que alguna práctica social o cultural sea andina tuvo que tener raíces prehispánicas, identificables a través de la lectura etnohistórica o arqueológica. ... Irresistiblemente, lo indígena iba a ser leído como algo prehispánico o no hispanico, inca o indio, etnohistórico o etnográfico. De esta manera, se sostuvo una negación de la historicidad y pluralidad andinas, particularmente en sus dimensiones diacrónicas coloniales y postcoloniales. ... En pocas palabras, no podían ser históricos sin dejar de ser andinos (Thurner 1998: 475).

Esta continuidad andina, pensada en términos autóctonos, en la que se encuentra el pasado prehispánico y el presente etnográfico como una prolongación en la que se niega el hecho colonial y republicano, trae consigo la construcción de una visión de "Lo andino" en la que se niegan las transformaciones, reivindicaciones, acomodados, resistencias o negociaciones culturales y políticas de las sociedades andinas en el tiempo. Las imposiciones coloniales, en cuanto a la desestructuración de las formas de vida - reducción a pueblos, tributo, evangelización, etc. - debían generar transformaciones, pero estas no se estaban considerando en los trabajos etnohistóricos andinos. El surgimiento de corrientes de historia social, la crítica postcolonial o la historia subalterna, comienzan a llamar la atención sobre la negación de la historicidad andina, lo que dará paso a que la labor etnohistórica de lugar a una historia andina colonial y republicana. "Esta pujante historia social nos ha enseñado que los campesinos andinos tienen historia, que eran y son agentes o protagonistas históricos" (Thurner 1998: 477).

Las corrientes de historia social influyen en la construcción de nuevas perspectivas de investigación para los Estudios Andinos, incorporando también otras disciplinas en el quehacer investigativo, como la teoría crítica de los discursos, historia del arte y de la cultura, la sociología, la crítica literaria y los estudios culturales, subalternos o postcoloniales (Thurner 1998). Pero no sólo influye en la incorporación de nuevas perspectivas de análisis para el objeto de estudio (ahora además, colonial y republicano), sino también en el campo de las fuentes y documentos para el conocimiento del pasado, lo que tendrá otras repercusiones para los Estudios Andinos.

La toma de conciencia del hecho colonial, en la transformación y reconfiguración cultural y

social de los pueblos andinos, también abarcará el cuestionamiento por los medios y los procedimientos para acceder al conocimiento del pasado a través de las fuentes escritas, pues, la colonización no sólo se encontraba en las estructuras políticas, sociales y religiosas de las sociedades prehispánicas, sino también en toda la documentación – crónicas y textos burocráticos - con la que se había trabajado para analizar y conocer a los andinos del pasado. Con los aportes desde la teoría literaria y la crítica textual se comenzará a estudiar el contexto de producción de las fuentes y la interpretación que de ellas se desprende, pues, las maneras de aproximarse al pasado, dependerán en gran medida del tipo de documento que se esté utilizando. El centro de la discusión se enfocará en las formas de construir discursos al interior de los textos que habían servido para generar interpretaciones sobre el pasado andino, pues hombres – evangelizadores, cronistas y burócratas – de los siglos XVI al XVIII, con su propio imaginario y sistema de comprensión, son los que escribían o describían a las sociedades que conocieron a través de la escritura, conllevando determinadas maneras de narrar y decir sobre “el otro” andino.

El llamado de atención a los investigadores recaerá en la falta de preocupación de estos, al contexto de producción de discursos o narraciones al interior de las fuentes utilizadas para el conocimiento de la “realidad” andina, asumiéndolos como fuente directa (Martínez 2000).

Así como cada época y sociedad tiene sus formas propias de conocer y desarrollar sus paradigmas para aprehender la realidad, también posee sus propias formas de decir y organizar sus discursos. Es preciso, por tanto, conocer esa organización discursiva, esas formas de decir y contar; querer saber lo que se decía, cómo se decía y por qué se decía (Gallardo 2000: 101).

Las formas en que una sociedad construye las maneras de hablar, de enunciar, influyen a la hora de generar narraciones, ya que estas desarrollan mecánicas determinadas para organizar un relato específico, por lo que las crónicas o los documentos burocráticos responden a determinadas pautas de descripción y explicación de la realidad que son propias de su tiempo y procedencia. Las crónicas presentan cierta estructura histórico-literaria de construcción, mientras que la escritura burocrática sigue patrones escriturales precisos, que incorpora o deja fuera elementos que para esa determinada práctica escritural son o no plausibles.

Un "grafista" transcribe las declaraciones orales de los informantes autóctonos. Este grafista es más escribano que escritor; su trabajo no se inscribe en una tradición literaria vigente (por ejemplo, la de la cronística), sino que se ajusta a las normas "prosaicas" de un texto judicial. ... en la mayoría de estos documentos, no hay transcripción directa de las declaraciones del testigo indígena, sino un discurso indirecto en tercera persona: "el testigo dice..." (Lienhard 1989: 63).

Los textos coloniales, pensados de esta manera, se convierten en una suerte de traducción de lo que describen, pues, su producción discursiva debe reducir la diversidad del mundo poco conocido que presencia, a lo conocido y manejable, para generar un relato que tenga sentido dentro de la sociedad a la que pertenece, en este caso, un discurso representante de estructuras sociales, costumbres, exigencias literarias y estéticas de la Europa de los siglos XVI al XVIII. Esta producción de sentido, no sólo influirá en el análisis de los estudios etnohistóricos, sino también limitará el conocimiento del pasado únicamente a determinadas formas de aproximación. "La producción de sentido de un determinado texto está asimismo en estrecha relación con los mecanismos lingüísticos y semánticos a partir de los cuales se genera ese sentido, y en esa medida, los enunciados aparecen de una determinada manera, que resulta no arbitraria" (Martínez 2000: 17).

El análisis de la construcción de relatos y de la producción de sentido al interior de los discursos contenidos en las crónicas y textos coloniales, así como la repercusión que estos tienen a la hora de realizar investigaciones e interpretaciones sobre el pasado andino, no fue la única reflexión sobre las fuentes y documentos provenientes de la lingüística; se comienza a pensar también en la oposición oralidad /escritura, como problema constituyente de la posibilidad de conocer las sociedades prehispánicas andinas y americanas en general.

Las culturas prehispánicas americanas han sido preeminentemente orales en sus prácticas de comunicación, memoria y transmisión de conocimientos (Lienhard 1989), lo que plantea el problema de cómo acceder a ese conocimiento a través de mecanismos de elaboración ajenos a la producción de sentido oral indígena, como los generados por la escritura. Desde esta perspectiva, cierto tipo de textos escritos contendrían rastros de la expresión verbal, voces y discursos indígenas que surgen de la oralidad y que se caracterizan por "el traslado - por

filtrado que sea - del universo oral a la escritura en un contexto que llamaremos "colonial" (Lienhard 1989: 18). Esta huella de la oralidad del discurso indígena se encontraría en procesamientos escripturales provenientes de informantes indios (Martínez, S. 2011), tales como documentos burocráticos, cartas y memoriales destinados a autoridades coloniales para afirmar derechos indígenas, testimonios judiciales y textos, crónicas o relaciones hechas por representantes o portavoces letrados andinos, como Felipe Guaman Poma o Joan de Santa Cruz Pachacuti, en otras palabras, el *corpus* de escrituras que se constituye a partir de la recepción e inscripción de testimonios de informantes autóctonos, ya sean hechas por funcionarios coloniales o generadas por iniciativas indígenas, quienes, tempranamente habían comprendido la importancia y el poder de negociación de la escritura al interior de las sociedades colonizadoras.

Por una parte, el prestigio que adhería, a los ojos de los conquistadores, la palabra escrita, no dejó indiferentes a los indios. ... Los autóctonos, despojados "legalmente" (por la escritura) de sus tierras, sometidos a juicios por su "idolatría", no pudieron ignorar por mucho tiempo el aparente poder de la escritura administrativa, diplomática y judicial. ... La cultura gráfica europea suplantará, en términos de dominación, la predominantemente oral de los indios (Lienhard 1989: 34-35).

El problema de las voces indígenas al interior de textos de procedencia oral o realizados por representantes andinos, es un tema de estudio complejo, con análisis de prácticas y reflexiones teóricas de diversa naturaleza y alcances, que no abarcaremos en esta reseña, más bien queremos hacer notar dos situaciones (arriesgando incluso hacer reducciones muy simplistas de problemáticas complejas), que se desprenden de la traductibilidad de los discursos indígenas a textos escritos y que nos parecen relevantes; por una parte, los indios, como portadores de universos culturales propios, se expresan bajo categorías culturales y medios que le son ajenos (formas de describir y organizar discursos europeos y la escritura); y por otra, la elaboración de sus discursos escritos se hace a través de la lengua del colonizador. De esta última situación, se descuelga un aspecto que conlleva transformaciones más profundas, referidas al uso de categorías conceptuales y estructuras de pensamiento del otro, implícitas a la hora de utilizar el lenguaje del colonizador.

El problema de la adaptación de categorías de pensamiento europeo, no sólo está en el uso de

la lengua extranjera para enunciar, también abarca a las lenguas autóctonas que deben, por un lado incorporar términos desconocidos para su sistema cultural, que dieran cabida a las nuevas realidades materiales, socio-políticas y religiosas impuestas por los europeos; y por otro, son objeto de alteraciones como parte de las estrategias de dominación de la metrópoli para incorporar a los indios a la nueva sociedad colonial, lo que en la práctica significa la colonización de las lenguas indígenas (Lienhard 1989, Estenssoro 2003). Esta colonización de las lenguas propias, a la larga, afecta las estructuras sintácticas autóctonas, conformando una transformación más compleja y profunda: la introducción de un pensamiento lingüístico nuevo.

Los misioneros rápidamente comienzan a generar gramáticas de las lenguas locales³, normalizando su escritura, resignificando términos y expresiones, domesticando no sólo las lenguas, sino también el pensamiento indígena autónomo. “Las lenguas reducidas dejan de ser lenguas autónomas o prehispánicas para convertirse en lenguas “indias”; el grado de su transformación es uno de los indicadores más serios para medir el grado de inserción de las subsociedades indígenas en las sociedades coloniales o “nacionales”” (Lienhard 1989: 145).

Estas reflexiones sobre las lenguas y su colonización, afectan directamente el carácter del conocimiento al que se puede acceder a través de los documentos escritos, ya sean de tipo burocrático o crónicas, inclusive las importantes relaciones hechas por andinos como Guaman Poma de Ayala o Joan de Santa Cruz Pachacuti, cuyos escritos habían sido prominentemente usados para el conocimiento de las sociedades andinas del pasado y fuente de información privilegiada por etnohistoriadores, arqueólogos y etnólogos, en fin, una serie de trabajos que los tenía como voz autorizada.

En 1993, Pierre Duviols y Cesar Itier publican una nueva edición de la *Relación de Antigüedades deste Reyno del Perú*, de Joan de Santa Cruz Pachacuti, la que viene acompañada de estudios etnohistóricos y lingüísticos, que dejan en evidencia un alto grado de adaptación cultural y religiosa de su autor, quien más que representante de las “realidades andinas”, era representante de la República de Indios de la sociedad colonial cristiana a la que pertenecía. Desde esta perspectiva las crónicas indígenas y los textos burocráticos, producidos dentro del

³ En 1560, Domingo de Santo Tomas publica el *Lexicon o Vocabulario de la lengua general del Peru*, primer diccionario de la lengua quechua para facilitar la evangelización de los indios por parte de los misioneros.

sistema colonial, intentan traducir, explicar los mundos prehispánicos a un público europeo, por tanto, son discursividades reguladas, normativizadas dentro una duplicidad cultural que le es constituyente. “Así no es de extrañar que, a pesar de encontrar aquí muchos elementos que apuntan a la construcción de identidades o a su descripción desde un punto de vista indígena, ellas los hagan de una manera más o menos homogenizada” (Martínez 2000: 152). Cesar Itier (1993) en su estudio lingüístico de la crónica indígena de Santa Cruz Pachacuti, llama la atención sobre la importante transformación del quechua en los himnos que escribe el autor y de la imposibilidad de conocer nociones religiosas autóctonas a través de ellos.

Quienes estudiaron los famosos “himnos” no parecen haber sospechado que la tradición oral y la lengua quechuas fueron objeto, de parte de la iglesia peruana colonial, de una minuciosa e inteligente empresa de manipulación. La **Relación** del cacique Pachacuti, antes de ser una fuente sobre la tradición oral y el vocabulario religioso andinos, es un documento sobre la historia de su colonización (Itier 1993: 172).

Desde esta nueva perspectiva, investigadores de distintas disciplinas comenzaron a poner sobre el tapete el problema de la conquista y colonización de Los Andes y de América en general, ya no desde la dimensión sociopolítica y religiosa, sino de las formas de pensamiento, representación, memoria y circulación de conocimiento (Estenssoro 2005, Gruzinski 1991, 1994, Mignolo 1992, 1992 b, Salomon 1994). Llamando la atención también sobre el problema de las fuentes y el uso exclusivo de los textos coloniales que, por si solos, difícilmente podrían dar cuenta del pasado prehispánico y de la relación de los andinos con la percepción de la realidad, debido a que se fundamentan en la gramática organizada según la lógica de la lengua del colonizador en vez de la autóctona. Por tanto, la escritura de la historia reemplaza también la forma de ordenar el pasado (Mignolo, 1992). De ésta manera a través de las crónicas y documentos coloniales “Los historiadores andinistas descubrieron importantes claves para escribir historias de Los Andes, pero oscurecieron las historias propias de los andinos, las formas de memoria social culturalmente específicas por medio de las cuales los andinos precolombinos o del siglo XX se han relacionado con sus pasados” (Abercrombie 2006: 52).

Ante la ausencia de escritura alfabética y la desestimación de los sistemas de comunicación y transmisión indígenas (Lienhard 1989), se da paso a una gran empresa de occidentalización (Bernard y Gruzinski 1992) la que implicó el control y hegemonía de los temas pensados y representados visual y oralmente por medio de nuevos códigos de estructuración así como la imposición de nuevos sistemas de registro como la escritura (Salomon 1994). Misioneros, letrados, conquistadores y oficiales del aparataje colonial se autodesignaron cronistas de la conquista y del pasado andino.

Cuando emergen situaciones como estas en las cuales el acto de escribir la historia de una comunidad significa, al mismo tiempo, reprimir la voz de ella y la posibilidad de que sus miembros sean escuchados, presenciamos un ejemplo de colonización de géneros (o tipos) discursivos. Cuando se trata de los géneros destinados a conservar la memoria y transmitir el pasado, estamos frente a un buen ejemplo de la colonización de la memoria. El caso es similar al de la escritura de gramáticas de lenguas amerindias y a la colonización del lenguaje (Mignolo 1992 b: 197).

Bajo este nuevo escenario, el intento de un “historia al revés” que buscara la voz de los vencidos, parecía clausurada para los Estudios Andinos, imposibilitada desde el mismo punto de partida, pues a través de las fuentes de conocimiento del pasado disponibles, sólo se podía acceder a una historia colonial, construida desde formas de organización y pensamiento colonizados. Sin embargo, este cierre inminente, impulsa una nueva perspectiva de investigación, la que se comienza a interrogar por las fuentes o soportes de transmisión y memoria autóctonos, al margen de la escritura.

La reflexión y análisis etnohistóricos han utilizado un tipo documental en particular: El material escrito; pese a que las culturas en estudio no privilegiaron esta forma de comunicación, nuestro análisis ha carecido de la metodología específica para abordar la otra gran variedad de documentos que las culturas prehispánicas nos pueden brindar, cuento en ellos la documentación oral figurada, gestual, material, etc. (Gallardo 2000: 95).

En los Andes encontramos registros prehispánicos no escriturales que transmitían

información, conocimiento y memoria bajo categorías culturales, de representación y pensamiento propios que, a pesar de transformarse por el hecho colonial, siguieron operando. Análisis y estudios de los sistemas de representación visual en los Andes han aportado conocimiento respecto a este proceso de transformación así como aproximaciones a las formas en que las sociedades andinas elaboraron su armadura conceptual organizando las distintas categorías de la vida social.

Explorar los sistemas de representación y comunicación andinos prehispánicos y coloniales abre la puerta a un nuevo tipo de fuente, a un nuevo tipo de documentos susceptible de problematizar, contrastar, analizar y comparar para así avanzar en la comprensión de los andinos del pasado. La etnohistoria tiene entre manos un nuevo, complejo y poco investigado objeto de estudio, una nueva fuente para interrogar: los materiales visuales andinos y lo que nos puedan decir del pasado prehispánico y colonial, pero ésta vez, desde sus productores.

Ante el problema de los documentos escritos, como reflejo de los procesos y relaciones coloniales, numerosas investigaciones han orientado sus esfuerzos en revisar los sistemas representacionales andinos prehispánicos y coloniales como *quipus*, *qeros*, tablas pintadas, textiles, arquitectura, bailes, cantos, arte rupestre, etc. Intentando comprender las convenciones o principios estructurales que los gobiernan, los contextos de producción y uso, así como la capacidad de incorporar y dar cuenta de los cambios producidos por el hecho colonial intentando una aproximación al pensamiento andino y sus modos de plantear las memorias, la creación de pasado y la realidad presente. (Bouysee-Cassagne y Harris 1988, Cereceda 1988, 1990, Cummins 1993, 2004, Flores Ochoa 1997, Iriarte 1993, Martti Pärssinen y Jukka Kiviharju 2004, Martínez 2008, Quispe-Agnoli 2008, Urton 1997, entre otros).

Uno de los soportes visuales más significativos para las sociedades andinas, lo ha constituido la textilería, que gracias a varios estudios, ha aportado nueva información sobre la manera de conceptualizar y representar el mundo circundante, social, religioso y el pasado entre los andinos. “En las sociedades sin escritura, uno de los primeros lugares donde se plasma la memoria colectiva es el cuerpo: efectivamente, los tejidos andinos contienen mucha más información que si fueran simplemente una segunda piel” (Bouysee-Cassagne y Harris 1988: 219). Verónica Cereceda (1988, 1990) y sus trabajos con textiles andinos nos ha mostrado cómo formas, colores, tramas y teñidos están fuertemente vinculados a la percepción andina

del tiempo y el espacio, la muerte y la vida, lo cultural y no cultural en diálogo permanente con ideas profundas sobre la humanidad, "Las culturas andinas han sido maestras en hablar con estos lenguajes visuales: sus máximos discursos son los textiles" (Cereceda 1988: 329).

La investigación que nos proponemos realizar, sigue esta línea de investigación, aunque no lo hace desde un soporte andino en específico, sino sobre un motivo frecuentemente representado en el contexto colonial, a través de soportes tan variados como la pintura virreinal, las dramatizaciones públicas y los *qeros* coloniales; pero que además, tiene una presencia constante en las representaciones visuales de las sociedades andinas prehispánicas y mantiene vigencia en comunidades indígenas contemporáneas: la cabeza decapitada.

Esta imagen de extendido y recurrente uso en Los Andes, no sólo tiene una larga tradición, sino que además su representación abarca toda la zona Centro y Centro Sur Andina, diferentes culturas y distintas materialidades de circulación. El motivo cabeza decapitada se registra en mitos coloniales y actuales como Inkarrí, y en soportes andinos como el textil: motivos *Ñawpa Inka*, *Ñawpa Ch'unchu*, *Ch'unchu Simicha* y *Ch'unchu Inti Pupu* elaborados por comunidades indígenas *Q'eros* contemporáneas; durante la Colonia el lienzo llamado "La degollación de D. Juan Atahuallpa en Cajamarca" es testimonio de su presencia; mientras que su rastro más antiguo se sitúa en Cerro Sechín del Periodo Formativo (1600 a.C. – 1200 a.C.).

Nuestro *corpus* de trabajo está constituido por tres tipos de fuentes; representaciones visuales sobre la cabeza decapitada o relacionada a ella, textos coloniales y material etnográfico contemporáneo. Es a partir de éste *corpus* de trabajo, que definimos el área de estudio en la que nos enfocaremos. Nuestro análisis se centrará en el Cuzco y en la producción visual de la elite colonial cuzqueña; – pintura, representaciones públicas y *qeros* - las referencias textuales de documentación colonial o de otras investigaciones, así como el material etnográfico cercano a esta región, pues la procedencia de nuestras fuentes se concentra para esta zona. Lo anterior no es excluyente del uso de materiales y referencias de otras regiones, como la costa peruana, el altiplano boliviano o el norte chileno y argentino, aunque estos datos se encontrarán en su mayoría, referidos al material visual andino prehispánico.

Creemos que la notoria persistencia del esquema visual de las cabezas decapitadas nos parece un innegable indicador de su efectividad colonial, la que, incorporando nuevos soportes,

formas, contextos de uso y contenidos, conserva su potencial como trasmisor de mensajes. ¿Qué significados ha tenido la cabeza decapitada en el ámbito andino colonial, en qué contextos funcionaba?, ¿es posible pensar que el referente para las cabezas decapitadas coloniales haya estado en las representaciones prehispánicas?, de ser así, ¿por qué se sigue reproduciendo, qué ganó y qué perdió en la representación colonial?, ¿en qué temas andino-coloniales se presenta, qué discursos se podrían estar articulando y cómo circulan? Finalmente ¿qué pudo significar desde las categorías de pensamiento y del universo perceptivo andino prehispánico? Si logramos encontrar respuestas a estas preguntas podríamos abrir una pequeña ventana que nos ilumine sobre la matriz conceptual, cultural y sensible de los andinos del pasado y cómo funcionaron y se transformaron colonialmente.

Para intentar responder las interrogantes planteadas en esta investigación, es necesario primero, revisar qué se ha dicho respecto a la construcción de imágenes andinas coloniales y los vínculos con los sistemas de representación visual inca; así como las interpretaciones sobre la presencia de la cabeza decapitada durante La Colonia.

El problema de la imagen en Los Andes y las posibles interpretaciones para la cabeza decapitada del Inca

Una de las interpretaciones más difundidas sobre el problema de los sistemas visuales de representación prehispánicos incas y su transformación colonial, ha sido la que señala que los sistemas autóctonos, no poseían una tradición representacional figurativa, sino mayoritariamente abstracta (Cummins 1993, 2004), resultando incomprensibles para el pensamiento europeo cristiano de los españoles, quienes no pudieron valerse de ellos como referente para el conocimiento de las sociedades andinas, ni como imagen representativa que pudiera ser aprehendida y expuesta para un público europeo, “El arte andino requería ser explicado, o mejor aún, traducido a una forma textual más que ser reproducido como ilustraciones” (Cummins 1993: 92). Para éste autor, la preferencia por las formas abstractas correspondería a una cultura material y visual unificada, creada por el incario. “Ciertamente, la uniformidad visual, intensificada por la abstracción, puede ser entendida como un ejercicio del poder político del Inca sobre la cultura” (Cummins 2004: 52).

Ante esta incompatibilidad, los artistas indígenas habrían incorporado el sistema de representación europeo para generar discursos visuales, adoptando sus formas de representación, narrativas visuales figurativas e ilustración de ideas. Al igual como ocurrió con la escritura, los andinos comprendieron la condición de valor testimonial o de “verdad” que las imágenes poseían en el universo conceptual europeo y como influían en el sustento de proyectos políticos⁴ (Estenssoro 1993, 2005; Cummins 1993). En opinión de Thomas Cummins, esta incorporación, implicó la pérdida casi completa de los sistemas de representación autóctonos.

El sistema artístico era tan profundamente diferente que hubo una pérdida casi completa de formas andinas en la cultura oficial colonial. Esto significó que a los andinos se les requiriera el adoptar medios europeos de representación, prácticamente desde el comienzo para retratarse a ellos mismos ante una audiencia europea (Cummins 1993: 134).

Ante estas diferencias, las formas autóctonas de representación habían sufrido una transformación de envergadura para poder circular en la sociedad colonial, como ocurrió con los *qeros*, vasos de madera para brindis de reciprocidad que durante el incario presentaba motivos abstractos geométricos⁵ (Cummins 1993, 2004). De hecho, algunos de ellos como los *quipus*, dejaron de ser eficientes para transmitir discursos oficiales (Lienhard 1989) cayendo en desuso entre los dirigentes indígenas.

A pesar de la adopción de las convenciones visuales europeas por parte de los artistas indios y mestizos, estos imprimieron en sus creaciones artísticas un sello particular, en que temas y motivos autóctonos se insertan en las producciones artísticas coloniales, como lo mostró el pionero trabajo de Teresa Gisbert de 1980 *Iconografía y mitos indígenas en el arte*, llamando la atención sobre estas particularidades del arte colonial andino, entregando además, un excepcional *corpus* de imágenes sobre el origen iconográfico de algunas producciones coloniales. Por otro lado, Gabriela Siracusano (2005) en *El poder de los colores* nos advierte

⁴ En el capítulo primero profundizaremos en la conformación y anhelos de las elites indígenas, por lo que en este apartado sólo describiremos algunos elementos para contextualizar la discusión.

⁵ Una excepción al tipo de diseño abstracto geométrico, lo constituye el motivo figurativo de cabeza y brazos, el cual se configura de manera bastante esquemática: “Las características anatómicas de las cabezas están definidas por dos figuras geométricas, sean cuadrados o rombos, que forman los ojos, y por un rectángulo ancho que forma una boca abierta que muestra dientes superiores e inferiores cuadrados” (Cummins 2004: 52).

que esta signatura local no sólo se encuentra en los temas y motivos, sino también en la materialidad con la que se producen muchas de estas obras de arte, otorgándoles una significación más amplia y compleja, inadvertida hasta ese momento.

Desde principios del siglo XVII, las elites indígenas serán activas patrocinadoras de cuadros, encargando pinturas, principalmente votivas a artistas cuzqueños. Esta nobleza, plenamente consciente del uso de los sistemas visuales como soportes de discursos y negociaciones con la sociedad colonial y sus autoridades (Estenssoro 1993, 2005), comienza a proponer programas iconográficos propios, lo que se hace evidente a partir de la segunda mitad del siglo XVII, momento en el que se comenzarán a gestar las bases de lo que se conoce como Movimiento Nacional Inca (Rowe 2003) y que tendrá su máximo esplendor en el siglo XVIII culminando con la gran rebelión de 1781 comandada por José Gabriel Condorcanqui conocido como Tupac Amaru II.

Este movimiento tendrá manifestaciones visibles en prácticas, gestos sociales y políticos, así como en expresiones artísticas dirigidas por los caciques y nobleza indígena que se sirvió de la plástica como medio. (Estenssoro 1993, 2005; Gisbert [1980] 2008; Rowe [1966] 2003; Statny 1993; Wuffarden 2005). Esta elite amparada por la administración colonial, buscó legitimar, aumentar o retener sus privilegios en la sociedad colonial, acreditada en su ascendencia incaica, utilizando y difundiendo los símbolos y atributos de poder inca, o creando objetos que aparentaban repetir formas prehispánicas (Statny 1993). “Así, encontramos retratos y pinturas ... en los cuales los objetos culturales andinos tales como los tocados, los tejidos e incluso los diseños de *tocapus* geométricos son parte de un conjunto iconográfico que denota la “andinidad”, del mismo modo que un halo denota sacralidad en las pinturas cristianas coloniales” (Cummins 1993: 121).

Estos símbolos de prestigio inca no sólo serán utilizados por las elites indígenas, sino también por el conjunto de funcionarios, autoridades civiles y eclesiásticas, para sus propios proyectos políticos. “La creciente ofensiva artística conducida por los caciques suscitó diversas reacciones por parte de los grupos de poder, que respondieron en el mismo lenguaje iconográfico empleado por los nativos” (Statny 1993: 139). Lo anterior quedará plasmado en las expresiones artísticas del periodo en especial en la pintura virreinal, la que será un terreno

de lucha y negociación entre la nobleza indígena y la administración colonial entre 1680 – 1780 (Estenssoro 1993, 2003, 2005, Statny 1993, Wuffarden 2005).

Más que transmitir directamente conocimientos dentro de un sistema andino de referencia, los objetos andinos de importancia simbólica se vuelven ilustraciones de cosas andinas. Esto quiere decir que tanto los objetos como las imágenes andinas, tales como los *tocapus*, perdieron su función significante andina primaria y se convirtieron en elementos iconográficos dentro de un sistema europeo de significación simbólica (Cummins 1993: 121).

Si bien concordamos en gran medida con las interpretaciones respecto al carácter abstracto de los sistemas visuales autóctonos, y su posterior transformación a sistemas figurativos, adoptando las convenciones europeas de representación, creemos que es necesario matizar esta apreciación. Por una parte, no todos los sistemas prehispánicos incas de representación fueron abstractos, pues la cerámica inca –así como los *qeros*, textiles y arte rupestre- resulta ser un soporte visual que alberga motivos figurativos, y temáticas como guerreros, agricultura, mujeres, entre otros. (Figuras 1 y 2).

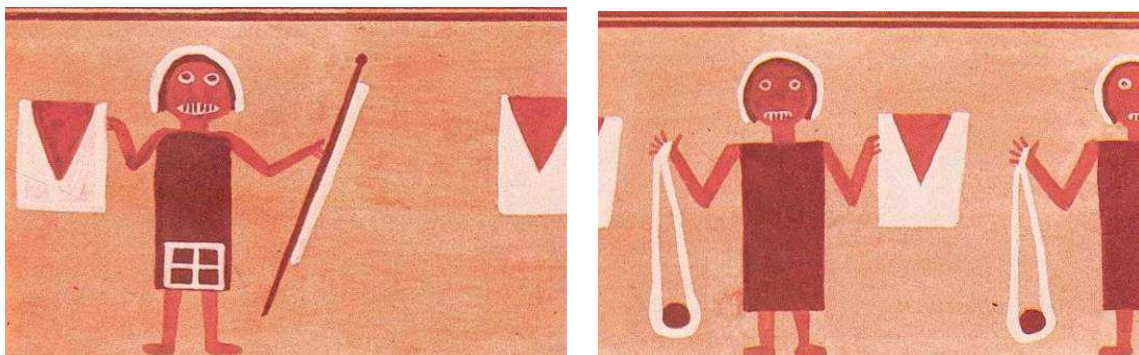


Figura 1. Dibujos de fragmento cerámico con diseños de figuras masculinas. Cultura Inca. Periodo Horizonte Tardío. En Jenaro Fernández Baca, *Motivos de ornamentación de la cerámica Inca Cusco*.



Figura 2. Fragmento de plato con diseños de figuras femeninas geometrizadas. Cerámica, cultura Inca. Periodo Horizonte Tardío. En Ricardo Estabridis, *Arte en el Antiguo Perú*, 113.

Así mismo, las investigaciones sobre Arte Rupestre cuzqueño han evidenciado la proximidad en las formas de representación de la cerámica inca con la pintura rupestre (Hostnig 2008) y cómo este tipo de representación es utilizado para sustentar la conquista espacial simbólica de los territorios incorporados al Estado inca durante la expansión del Tawantinsuyu, como lo demuestra las evidencias encontradas en la Provincia de Jujuy, Argentina (Hernández Llosas 2006).

Esto nos permite plantear que la tradición representacional local fue más influyente de lo propuesto por Thomas Cummins, que ve la transformación de los sistemas visuales de abstractos a figurativos, como una adopción sólo de categorías europeas de representación, dejando fuera convenciones visuales autóctonas que circulaban antes de la invasión europea y que se hacen patentes, especialmente en los *qeros* coloniales y en la iconografía de imágenes coloniales de los incas (Martínez, Ojalvo, Díaz 2011).

Veamos, en algunos ejemplos, la importancia de los *uncus*, armas defensivas y ofensivas, así como los tocados en la lógica estructural de construcción de imágenes de guerreros cuzqueños, que por lo demás, es la misma para los incas y que ya estaba presente en soportes visuales prehispánicos incas como la cerámica y el Arte Rupestre.



Figura 3. A) Inca no identificado en la serie de incas de *Historia general del Perú* de Martín de Murúa, Manuscrito Wellington. En Thomas Cummins, *La fábula y el retrato: imágenes tempranas del Inca*, 33. B) Mayta Capac Inca. En Guaman Poma, *Nueva Corónica y Buen Gobierno*, 98. C) Qero N° 993. Museo Nacional de Arqueología, La paz.

Por otro lado, la “andinidad” de la que son objeto los símbolos y atributos de poder inca, por parte de los artistas indios y mestizos que presentaban a los incas del pasado (Cummins 1993, Stastny 1993), nos parece evidente, pues se aprecia en los retratos de cuerpo entero pertenecientes a series de incas y coyas, así como en la elite indígena colonial retratada en la serie del *Corpus Cristi* de Santa Ana del siglo XVII, una cierta estandarización en las convenciones visuales para proyectar la imagen de cómo era “lo inca”. Sin embargo, pensamos que los artistas cuzqueños tuvieron respuestas visuales mucho más activas de lo que se plantea⁶, ya vimos que existían referentes autóctonos figurativos que se encuentran en las creaciones artísticas precoloniales, por lo que considerar estos símbolos y emblemas sólo como iconizaciones adaptadas a las formas europeas de representación, nos parece una interpretación muy simple. Pensar la posibilidad de que la transformación de estos símbolos incaicos puedan estar conteniendo categorías andinas, modificadas claro, nos presenta una agencia de las formas europeas de representación mucho más activa, en cuanto a su composición y a los posibles discursos enunciados, desde sus creadores nativos.

Nuestra postura no busca purismos ni resistencias de rasgos estilísticos prehispánicos o subsistencias iconográficas nativas en la creación de imágenes coloniales, lo que pretende es

⁶ Manuel Lizárraga plantea que los *qeros* denominados de transición continuaron vinculados a las elites cusqueñas, conteniendo distintas memorias particulares que correspondían a las distintas panacas indígenas. Según el autor, los cambios iconográficos detectados en los *qeros* de transición “estuvieron relacionados con la necesidad de las elites cusqueñas de seguir plasmando sus respectivos relatos de memoria, sus “ritos del pasado” (Lizárraga 2008: 37).

llamar la atención sobre la capacidad de transformación creadora, a partir de categorías culturales andinas o necesidades discursivas de sus creadores o patrocinadores, y no abordarlas sólo desde la asimilación de formas europeas aplicada a objetos prehispánicos. Ante esto, creemos que la cabeza decapitada, puede ser uno de estos significantes que circulan colonialmente conteniendo significados mucho más cercanos a perspectivas autóctonas.

Juan Carlos Estenssoro es uno de los investigadores que ha trabajado el tema de la representación visual de la cabeza decapitada colonial desde la temática de la decapitación del Inca. El autor sostiene que la representación iconográfica de la cabeza es una construcción del poder metropolitano que variará según las circunstancias políticas que se vivieron en el Perú colonial. En este sentido, la imagen del inca será central en las disputas simbólicas, por lo que Huscar, Atahuallpa o Tupac Amaru serán representados y significados, según las necesidades y enfrentamientos entre las distintas fuerzas en pugna.

Por todo ello la imagen del inca será central en los conflictos simbólicos en el Perú entre indios, caciques, encomenderos, funcionarios de la corona e iglesia. Esa centralidad no tiene en ningún caso su origen en la cristalización de una identidad indígena, muy por el contrario, es el poder metropolitano y sus representantes quienes eligen los elementos más importantes del repertorio visual que entrará en disputa (Estenssoro 2005: 110).

Estenssoro informa de dos momentos en que aparece la idea de un Inca decapitado, cada uno dependiente de las circunstancias políticas del siglo XVI. Una vez terminadas las rebeliones de los encomenderos, con la captura y muerte del rebelde Gonzalo Pizarro en 1548, tendrá lugar la primera representación pública de la decapitación de un Inca ideada por los españoles. En un arco que encarnaba a la ciudad de Cuzco aparece Huáscar derrotado y sin cuerpo por órdenes de Atahuallpa. Mientras que la representación de la ciudad de Quito, que correspondía a la imagen de Atahuallpa, se lo mostró como potente rey detentor del poder político andino (Estenssoro 2005). Para el autor, esto era necesario para los fines de la Corona, pues aún persistía un reino Inca alternativo en Vilcabamba que le disputaba legitimidad al control que la monarquía tenía de las posesiones peruanas. En opinión de Estenssoro, presentar a Atahuallpa rey, permitía el traspaso simbólico del poder local al

monarca español. Un segundo momento para la representación de la decapitación del Inca, será luego de la derrota de la resistencia de Vilcabamba en 1572, a través de la captura y ejecución por decapitación de Tupac Amaru, último descendiente de la línea sucesoria de Huayna Capac. En este escenario, Atahualpa ya no era necesario para asegurar el traspaso del poder a la Corona española, por lo que se da lugar a la construcción de la idea de Atahualpa decapitado, como símbolo de la pérdida del poder en manos del Inca tirano (Estenssoro 2005).

Para recapitular, Estenssoro plantea la decapitación, simbólica o real del Inca, como inherente a las necesidades de la corona de legitimar su poder, bajo la lógica europea en que la pérdida de la cabeza del monarca, reflejaba también la pérdida del poder político. Creemos que la interpretación del autor se dirige especialmente a llamar la atención sobre el problema de vincular las representaciones coloniales de la decapitación de Atahualpa con el mito de Inkarrí, como una construcción indígena que encarna la resistencia andina a la invasión española y al establecimiento del orden republicano a partir del siglo XIX. Esto nos parece probable por su argumentación respecto a la presencia de Huáscar decapitado en 1548.

Esta primera representación de un inca con la cabeza cortada es también el inicio de una perdurable leyenda. Par estudiarla no hay que perder de vista en ningún caso quiénes inventaron esa imagen y, más aún, que lo hicieron en defensa de los intereses metropolitanos (Estenssoro 2005: 110).

Aun cuando compartimos varios de los criterios de análisis de Estenssoro en torno a la figura de la decapitación del Inca, en la presente investigación esperamos ofrecer antecedentes suficientes para superar una suerte de visión eurocéntrica que notamos en el posicionamiento de las sociedades indígenas como receptores pasivos de procesos estructurales que recaen sobre ellos. Nuestra intención es poner en relieve las dinámicas de agencia por parte del componente autóctono (fenómeno visible en las ya mencionadas transformaciones de los soportes de inscripción y comunicación) a partir del reposicionamiento del motivo de la cabeza decapitada dentro de un tejido de significaciones de mayor densidad.

Esta investigación se ha dividido en cinco capítulos que abordan la presencia del motivo cabeza

decapitada desde el contexto colonial. El primer capítulo trata sobre la presencia de la cabeza decapitada en los discursos visuales coloniales desde el siglo XVI al XVIII y los soportes en los cuales está presente. Así mismo, se intenta contextualizar su representación en la sociedad colonial del periodo.

El segundo capítulo aborda la figura de Atahualpa y la versión de su falsa decapitación en las representaciones dramáticas y visuales, lo que nos lleva a tratar también el mito de inkarrí y el problema de su origen.

En el tercer capítulo se desarrolla la discusión sobre el motivo cabeza decapitada en soportes visuales andinos prehispánicos y su posible relación con el registro colonial. Lo que nos conduce al cuarto capítulo en el cual se intenta establecer las categorías culturales andinas que hay tras el cuerpo humano y las relaciones que estas categorías podrían tener con las decapitaciones y los conceptos de violencia y reproducción.

Por último, el capítulo cinco, que es también la conclusión, realiza una revisión al corpus documental y visual colonial y prehispánico a la luz de los nuevos antecedentes en torno a los principios ontológicos y de clasificaciones que se encontraron en el desarrollo del capítulo anterior.

Capítulo I El motivo Cabeza Decapitada en los discursos andinos coloniales, siglos XVI - XVIII

Algunos antecedentes previos

Entre los siglos XVI y XVIII, artistas indígenas y mestizos producirán una serie de imágenes que serán parte de discursos políticos elaborados desde las autoridades coloniales, órdenes religiosas y elites indígenas, entre otros agentes que participan de la sociedad colonial. El rol estratégico que juegan las imágenes lo podemos apreciar tempranamente en los lienzos que el virrey Francisco de Toledo mandó a pintar en 1571 a artistas indígenas con los retratos de los gobernantes incas para enviarlos al rey Felipe II (Dorta 1975, Cummins 2005, Gisbert [1980] 2008, Julien 1999, Lopez-Baralt 1988) los cuales además iban acompañados por un texto que contenía la “historia oficial” sobre el reino de los incas.

En 1571, el virrey encargó las primeras pinturas coloniales que se conozcan de los reyes incas y de la historia incaica. El virrey hizo que los artistas indígenas pintaran los retratos en busto de los doce *Sapa Incas* y de sus esposas en tres paños, a la manera occidental. En las cenefas se pintó la historia de cada gobernante. Toledo encargó las pinturas, instruyendo conjuntamente a Sarmiento de Gamboa para que escribiera la *Historia general de los incas*. (Cummins 2005: 16)

Se trata de un esfuerzo oficial por normalizar y fijar la historia de los incas prehispánicos acorde a los parámetros narrativos occidentales (orden cronológico, versión única y verdadera) a través de la escritura y las imágenes, legitimando un discurso político por el cual se establecía la tiranía de los incas y la justa incorporación del territorio andino al Imperio Español. “Ofrece Sarmiento una visión pragmática y guerrera de los incas, a los que consideró “tiranos” en los Andes, justamente para mejor poder justificar la conquista española de la región” (Pease 1995: 36).

La producción de imágenes también difunde proclamas políticas propias, matizadas respecto a las diseñadas por la Corona y el régimen colonial. Por ejemplo, el cuadro sobre el matrimonio de Beatriz Ñusta con Martín García de Loyola y la hija de ambos, Ana María Coya de Loyola con Juan Henríquez de Borja (Figura 4), ocurridos en 1572 y 1611

respectivamente⁷, contiene un programa iconográfico diseñado por la orden de la Compañía de Jesús en las últimas décadas del siglo XVII, que declara la unión indisoluble de la Casa real Inca y los jesuitas, así como el carácter mediador de la Compañía de Jesús entre la elite indígena y la española, lo que queda patente en el monograma jesuítico de Cristo como Sol de Justicia que media entre el espacio indígena y español de la representación. “De éste modo se buscaba poner en evidencia el papel tutelar ejercido por la Compañía de Jesús sobre las elites conquistadora y nativa en aquel momento fundacional de la sociedad peruana” (Wuffarden 2005: 189).



Figura 4. Bodas del capitán Martín García de Loyola con Beatriz Ñusta y de Juan Henríquez de Borja con Ana María Coya de Loyola, ca.1675 - 1690. Iglesia de la Compañía, Cuzco. En *Los Incas reyes del Perú*. 2005, 190.

Dicho cuadro tendrá numerosas replicas en distintos organismos de la orden (Figura 5), pero también se encontrará entre las posesiones de algunos miembros de la elite indígena que encargarán otras versiones para decorar sus casas (Wufferden 2005), lo que nos señala la alta aceptación y prestigio que la iconografía propuesta tuvo entre nobleza autóctona.

⁷Beatriz Ñusta, hija de Sayri Tupac, sobrina del ejecutado último Inca de Vilcabamba y por tanto descendiente legítima (según los criterios de sucesorios españoles) del imperio del Tawantinsuyu, fue obligada a contraer matrimonio con Martín García de Loyola, como premio a éste último, por haber participado en la exitosa campaña que logró acabar con la resistencia indígena de Vilcabamba y capturar a Tupac Amaru I, recibiendo además la encomienda de Urubamba (dote de la Ñusta), una de las más formidables de la época. A su vez Martín García de Loyola era sobrino de San Ignacio de Loyola, fundador de la orden de la Compañía, con lo que la Casa Real Inca y la orden Jesuita quedaban emparentadas. Este vínculo sería reforzado, años más tarde, con las nupcias de Ana María Coya de Loyola y Juan Henríquez de Borja, biznieto del otro fundador de la orden, San Francisco de Borja. Para más detalles del programa iconográfico y sus implicancias políticas ver Wuffarden 2005.



Figura 5. Bodas del capitán Martín de Loyola con Beatriz Ñusta y de Juan Henríquez de Borja con Ana María Coya de Loyola, ca. 1725. Beaterio de Copacabana, Lima.⁸ En *Los Incas reyes del Perú*. 2005, 198.

Las elites indígenas que rápidamente entendieron el papel de las imágenes en la circulación y legitimación de proyectos políticos no tardaron en incorporar conceptos, símbolos religiosos y políticos occidentales en sus propios discursos visuales, dirigidos a crear una imagen pública redefinida, la que se sustentaba en dos ejes principales: la vinculación con el pasado prehispánico Inca, respondiendo a la comprensión de las lógicas dinásticas que legitimaban a las elites occidentales; y a su calidad de buenos cristianos y súbditos del rey, pues la fe se convirtió en el vehículo válido para ganar espacio, legitimidad y poder en la sociedad colonial; sólo los cristianos forman parte de ella, y eso fue comprendido por las elites indígenas tempranamente.

Ser cristiano es indispensable para conservar el lugar que se tenía anteriormente, para forjarse uno nuevo pero, sobre todo, ser aceptado como cristiano se convierte en una poderosa arma defensiva que puede conducir a la abolición de las diferencias discriminatorias, sin que ello implique un deseo de aculturación (Estenssoro 2003: 442).

De ésta forma se entiende la proliferación de cuadros encargados por las elites indígenas de

⁸ Esta réplica del cuadro de “Las Bodas” es interesante en cuanto a la disposición que se otorga a las novias y a los gestos en las manos de los contrayentes, en especial, entre Beatriz Ñusta y Martín de Loyola, al ser ella quien coloca su mano sobre la de él y no al revés como en la versión original. La variación resulta significativa al constatar que al Beaterio de Copacabana, lugar para el cual fue confeccionado el cuadro, ingresaban las hijas de los nobles indígenas.

series de genealogías de los reyes Incas seguida de sus descendientes coloniales, así como, la gran cantidad de cuadros devocionales en que aparecen como donantes, o en la serie de cuadros del Corpus Cristi de Santa Ana, donde se muestra a la elite en un despliegue de fervor religioso ataviada de los símbolos de prestigio que la identificaba como parte de la nobleza india virreinal (figura 6).



Figura 6. Serie del Corpus de Santa Ana. Parroquia de San Sebastián, ca. 1675 - 1680. Museo de Arte Religioso Cuzco. En *Los Incas reyes del Perú*. 2005, 328.

República de indios, elite indígena y discursos coloniales sobre el pasado incaico

La corona española organizó la sociedad colonial en base a la división de ésta en dos repúblicas étnicas: La república de indios y la de españoles. Ambas repúblicas tenían sus propias leyes, jerarquías y estaban validadas como tal, en relación directa con la corona. La monarquía buscó limitar el control de los españoles sobre la población indígena estableciendo un control indirecto sobre sus súbditos indios, reconociendo a la nobleza indígena como legítima mediadora entre éstos y el Estado (Spalding 1974).

La elite indígena estaba conformada por la nobleza prehispánica Inca, pero además, por la

incorporación de una dirigencia indígena local, los caciques⁹, como entidades validadas por la Corona como intermediarios entre la administración colonial y las masas indígenas tributarias o indios del común. “Lo cierto es que las elites indias fundaban su precedencia hereditaria en unos antepasados que databan del tiempo de “la gentileza”, pero para su perpetuación dependían de la estructura legal y la organización económica del virreinato del Perú” (Garrett 2009: 19). Uno de los importantes mecanismos diseñados por la metrópoli para integrar la élite indígena al sistema colonial, fue la creación de colegios para los hijos de la nobleza autóctona, en un intento de adoctrinamiento en el dogma ordoxó e “hispanización” cultural (Garrett 2009).

La ley española puso nominalmente a los jefes locales, como también a los miembros de la élite incaica, al mismo nivel que la nobleza europea, otorgándoles una posición legal equivalente a la hidalguía en España. Los miembros de la nobleza india no se hallaban sujetos al régimen de trabajo ni a las regulaciones suntuarias que eran aplicadas a los otros miembros de la sociedad india. La Corona les garantizaba el derecho de mantener patrimonios personales y recibir el servicio de sus súbditos indígenas en virtud de su rango social y posición de autoridad. A diferencia del indio tributario, quien como un menor ante la Ley requería la aprobación de la autoridad española de la provincia para llevar a cabo un contrato, el *kuraka* se hallaba plenamente autorizado para realizar negocios y transacciones en la sociedad española (Spalding 1974: 37).

La pertenencia a esta elite implicaba la obligación de hacer que la sociedad indígena se adecuara a los ideales españoles, cobrar el tributo y dirigir la vida política y económica de sus comunidades; dichas labores, así como el dominio ritual y simbólico de estas, descansaba en las viejas estructuras que sustentaban su antigua autoridad basada en los servicios y obligaciones recíprocitarias entre el *curaca* y su colectividad,¹⁰ aunque ahora redefinidas en relación a las exigencias de la sociedad colonial.

Los privilegios y exenciones que el sistema le brindaba a las elites indígenas, les permitió

⁹ Término taíno usado por los españoles para referirse a los *curacas*, señores étnicos locales.

¹⁰ La autoridad de los *curacas* prehispánicos descansaba en los lazos de parentesco y de reciprocidad entre éste y su comunidad, pues a cambio de la obediencia y energía humana que se le brindaba, el *curaca* debía cumplir con sus obligaciones rituales, redistributivas y de auxilio a sus tributarios asegurando el bienestar y la reproducción del grupo, administrando la distribución de recursos, tierra y justicia, entre muchos otros aspectos.

acumular cierto caudal de fortuna y lograr una posición de prestigio y poder en la sociedad colonial. Dicha posición se sustentaba en la relación que éstas podían establecer con el pasado imperial inca, por esto las distintas familias nobles se esforzaban en demostrar, a través de probanzas, alguna filiación con los Incas del Tawantinsuyu, así como la exteriorización de los vínculos con ese pasado (Cummins 2005, Gisbert 2008 [1980], Rowe 2003, Wuffarden 2005, etc.) Lo anterior quedará plasmado en las expresiones artísticas del periodo en especial en la pintura virreinal, que será un terreno de lucha y negociación entre la nobleza indígena y la administración colonial (Estenssoro 2003, 2005, Wuffarden 2005).

Centrándonos en las negociaciones visuales de la elite indígena cuzqueña, encontramos en el periodo una serie de manifestaciones artísticas que se dirigen a crear una imagen pública de ésta basada en su identidad redefinida. Como ya lo expusimos antes, dos serán los elementos que querrán poner en relevancia; por un lado la vinculación con el prestigioso pasado prehispánico Inca; y por otro, su calidad de buenos cristianos y súbditos del rey.

Escolarizados y aculturizados en colegios jesuitas, dependían del sistema figurativo occidental y lo emplearon sin escrúpulos. No obstante, recurrieron siempre al mundo Inca en la medida en que éste estuvo a su alcance. Los curacas se desplazaron en una constelación compleja que incorporaba de una y otra vertiente cultural los elementos que servían para sus fines (Stastny 1993: 140).

Las series de lienzos con retratos de cuerpo entero de los reyes Incas y sus Coyas (Figura 7 y 8) en posesión de *curacas* tienen su primer registro ya desde 1648 en el testamento de Juan Quispe Tito¹¹ indio cuzqueño, cerero y confitero, que declara poseer algunos lienzos con esta temática (Gisbert 2008, Wuffarden 2005). Estos cuadros eran seguidos por los retratos, también de cuerpo entero, de la descendencia colonial, y por tanto constituían mecanismos probatorios de filiación con la nobleza incaica de primer orden. El caso del *curaca* cuzqueño Marcos Chiguan Topa resulta emblemático en cuanto a la construcción visual y discursiva de un antepasado Alonso Chiguan Inca¹² (Figura 7) que resultó (según Marcos Chiguan) ser

¹¹ Juan Quispe Tito poseía entre sus bienes la no despreciable suma de ocho lienzos de diferentes Incas. Luis Wuffarden (2005) piensa que puede haber sido pariente del afamado pintor indio Diego Quispe Tito.

¹² Alonso Chiguan Inca habría sido un noble inca de la época de la conquista que además se habría convertido tempranamente al cristianismo (el fervor con el que mira el crucifijo que sostiene) y habría sido un adelantado y leal súbdito del rey (Quien lo premia con el escudo nobiliar que porta en su otra mano). Así la ascendencia privilegiada de Marcos Chiguan Topa quedaba completamente establecida. “De hecho, sólo gracias a la ficción creada por la pintura Marcos Chiguan Topa pudo acreditar dos siglos más tarde la existencia de un antepasado

“biznieto” de Huayna Capac (Wuffarden 2005).

La exaltación del glorioso pasado Inca y sus grandes conquistas se señala también a través de performances públicas hechas en conmemoraciones religiosas o políticas, así como en el uso o posesión de objetos suntuarios, vestimenta, adornos personales y escudos de armas de la que harán gala sus descendientes coloniales.

Los retratos en pintura de los Reyes Incas, individuales primero y colectivos después, no hacen más que materializar y dejar en forma perenne una representación que había tomado carta de ciudadanía en las festividades, hecho que muestra la íntima relación existente entre el teatro y las artes plásticas. Lo que primero es efímero y explícito en el teatro, se convierte en algo mudo y estable mediante la pintura” (Gisbert 2008: 141).



Figura 7. Retrato de Alonso Chiguan Inca, ca. 1740 – 1750. Museo Inka, Universidad Nacional de San Antonio Abad del Cuzco. En *Los Incas reyes del Perú*. 2005, 219.

crucial, relatar los servicios de éste a la conquista española y, de paso, legitimar a todo su linaje como “cristianos viejos” y leales servidores de la corona” (Wuffarden 2005: 221).

La relación entre el pasado y la elite cuzqueña colonial, la podemos notar en la descripción que hace un observador de las escenificaciones y ceremonias realizadas por los indígenas de distintas parroquias en las fiestas de 1610, en el Cuzco, en honor a la beatificación de Ignacio de Loyola donde los caciques aparecieron encarnando a los reyes incas.

...uenian vestidos al trage inca de cumbis, ricos, que es su brocado dellos, con cetros reales en las manos, y vn principal al lado con vn quitasol de pluma, lleuaua cada uno sus insignias reales gente de guarda lucida, y uestida a su trage, y estos eran los descendientes de aquel Rey, yuan entre la infantería (que sería de más de mil indios) dando buelta a la plaza (Anónimo [1610] 1923: 128).



Figura 8. Retrato de fiesta colonial no identificada, ca. 1730 – 1750. Museo Inka, Universidad Nacional de San Antonio Abad del Cuzco. En *Los Incas reyes del Perú*. 2005, 227.

Así, se buscaba exteriorizar los vínculos con el pasado, pero en clave colonial, ya que tanto las escenificaciones públicas, en que se aludía a los tiempos incaicos; como los cuadros en que

desfila la elite virreinal con *uncus* y *mascapaychas*¹³, estaban insertos en contextos coloniales (Figuras 9 y 10). Los desfiles y performances se realizaban para el *Corpus Cristi* u otras conmemoraciones religiosas, y también para autoridades o representantes de la Corona; los lienzos encargados por las elites, en cuadros genealógicos o devocionales, reivindican un pasado ligado inexorablemente a la cristiandad y a su activa y decidida pertenencia a la sociedad colonial. En todas estas manifestaciones se puede observar a la elite indígena cuzqueña en un esfuerzo por externalizar una identidad redefinida que busca legitimar su presencia y anhelos en la sociedad colonial resultando las teatralidades y la pintura unos excelentes aliados.

Son estos factores los que contribuyen a entender la aparición de programas iconográficos dirigidos desde la nobleza india y sus propósitos de legitimación, los que con el tiempo comenzarán a constituir un verdadero peligro para el sistema colonial.

El movimiento Nacional Inca y los soportes de memoria colonial para la cabeza decapitada

A partir de la segunda mitad del siglo XVII se comenzarán a gestar las bases de lo que se conoce como Movimiento Nacional Inca (Rowe 2003) que tendrá su máximo esplendor en el siglo XVIII culminando con la gran rebelión de 1781 comandada por José Gabriel Condorcanqui conocido como Tupac Amaru II. No es la intención de ésta investigación centrarnos en las distintas aristas del Renacimiento Inca, para lo cual el lector puede dirigirse a la bibliografía especializada, (Estenssoro 1993, Hidalgo 1996, Rowe 2003, etc.). Lo que nos interesa, es plantear en líneas generales sus principales características en el campo de la plástica y las escenificaciones públicas, pues creemos, se relaciona con el uso del motivo cabeza decapitada.

El pasado como fuente de legitimidad no sólo fue usado para conseguir prestigio, títulos de nobleza o cuotas de poder, también entregó bases ideológicas y simbólicas para muchas de las constantes rebeliones indígenas ocurridas a lo largo del siglo XVIII. Los dirigentes de ellas, en muchos casos eran caciques nobles que en su discurso político reivindicaban sus vínculos con

¹³ Se trata de construcciones virreinales idealizadas y unificadas sobre cómo se debían representar estos atributos de autoridad y poder incaicos.

los Incas del pasado; así mismo, otros caudillos también hacían alusión al pasado imperial usando nombres alusivos a los antiguos monarcas declarándose sus descendientes, como el caso del mestizo Juan Velez de Córdoba o el mismo Juan Santos “Atahualpa” (Rowe 2003). Es por esto que luego de la última gran rebelión (1781 Tupac Amaru II) la represión se enfocó en los símbolos, prácticas y fuentes de memoria del pasado imperial; así se entiende la proscripción a *Los Comentarios Reales de los Incas* del Inca Garcilaso de la Vega. Es significativo, para graficar lo anterior, revisar las recomendaciones contra la “nación de indios” que el visitador José Antonio de Areche hace después de la derrota de José Gabriel Condorcanqui:

Propone recomendar al rey que reserve a su propia persona la facultad de recibir y confirmar informaciones sobre descendencia “de los antiguos reyes de su gentilidad”; declara suprimidos los cacicazgos implicados en la rebelión y abolido el carácter hereditario de los demás; **prohíbe el uso de los trajes antiguos y de la maskapaycha o corona del inca; ordena se recojan los retratos de los emperadores incas**, “en que abundan con extremo las casas de los indios que se tienen por nobles, para sostener o jactarse de su descendencia”. “También celarán los Ministros corregidores, **que no se representen en ningún pueblo de sus respectivas provincias comedias, u otras funciones públicas, de las que suelen usar los indios para memoria de sus dichos Incas...** Del propio modo **se prohíben y quitan las trompetas o clarines que usan los indios en sus funciones, a las que llaman pututos**, y son unos caracoles marinos de un sonido extraño y lúgubre; **con que enuncian el duelo, y lamentable memoria que hacen de su antigüedad; y también el que usen y traigan vestidos negros en señal de luto, que arrastran en algunas provincias, como recuerdo de sus difuntos monarcas, y del día o tiempo de la conquista, que ellos tienen por fatal, y nosotros por feliz....** Con el mismo objeto, **se prohíbe absolutamente el que los indios se firmen Incas como que es un dictado que le toma cualquiera, pero que hace infinita impresión en los de su clase...**” Manda finalmente a los curas que se preocupen de instruir a sus feligreses, para que dentro del término de cuatro años, todos aprendan a hablar bien el castellano, con el fin de borrar así la distinción lingüística entre incas y españoles (Rowe 2003: 357, destacado nuestro).

Se despliega entonces, una estrategia ideada para desarticular no sólo a la nobleza indígena y su base jurídica, sino también para acabar con toda la parafernalia ritual, simbólica e ideológica que sustentó por años el Renacimiento Inca, bien conocida por los funcionarios coloniales pues descansaba en la externalización del pasado redefinido. El movimiento no sólo fue político, fue en realidad, un movimiento social complejo que se reveló en la guerra iconográfica¹⁴ dada entre 1680 – 1780 (Wuffarden 2005) y que abarcó a toda la sociedad colonial, pues no sólo la nobleza indígena echó mano al pasado incaico como fuente de prestigio y legitimidad, también lo hicieron las autoridades españolas, la Iglesia, la nobleza criolla y la elite mestiza como ya lo hemos visto páginas atrás. “Los retratos históricos de los incas saldrán de las crónicas y de la ciudad del Cuzco y pasarán a ocupar los espacios públicos seculares de la capital, equiparados con los reyes hispanos y asumidos por las élites indígenas locales provenientes de todo el territorio” (Estenssoro 2005: 164).

Las elites generaron una serie de estrategias para negociar espacios de mayor participación, los más moderados levantaron programas políticos de renovación en el sistema administrativo de las colonias¹⁵, en cambio, los más avezados veían en el levantamiento armado el único camino posible. Sin embargo, será un proceso largo, que comienza a mostrar sus primeros antecedentes desde la segunda mitad del siglo XVII y que, como hemos dicho, tendrá expresiones visibles, en al menos, tres sistemas de comunicación o soportes de discursos sobre el pasado incaico: teatralidades, pintura colonial y *qeros*, vasos de madera utilizados desde tiempos prehispánicos para brindis de reciprocidad por las autoridades andinas; será en estos soportes que encontraremos el motivo cabeza decapitada articulando mensajes para la sociedad colonial en su conjunto.

¹⁴ “Se trata de un grupo de cuadros mandados a elaborar por quienes se consideraban o se querían legitimar como sucesores de la nobleza incaica. En ellos aparecen representados caciques con escudos nobiliarios y con los atributos típicos de la elite incaica” (Estenssoro 1993: 163).

¹⁵En 1749 los franciscanos Fray Antonio Garro y Fray Calixto de San José Tupac Inca intentan llegar clandestinamente a la corte en Madrid y a Roma para entregar memoriales con la descripción de los abusos y peticiones de mejoras al mismo Fernando VI y al Papa. Después de una serie de temerarios actos, ambos logran llegar a Lisboa en 1750 pudiendo entregar con éxito el memorial al rey de España. “*El memorial de Fray Calixto, tan osadamente entregado al soberano, es uno de los documentos más importantes del movimiento nacionalista, y contiene la mejor explicación del programa de los moderados que buscaban la reforma dentro del sistema colonial.*” (Rowe 2003: 362) Para una breve reseña de éste osado intento ver John Rowe 2003.

Las escenificaciones públicas

Las fiestas y teatralidades virreinales fueron un espacio para desplegar discursos visuales y reclamar estatus dentro del cuadro de privilegios que había creado la corona para sus súbditos indios, así como para enviar mensajes a las dos Repúblicas. La aparición de los reyes Incas y sus hazañas en escenificaciones públicas durante las festividades virreinales (religiosas o seculares) tiene tempranos antecedentes y una gran continuidad durante la colonia (Gisbert 2008). Hay al menos cuatro de estas manifestaciones bien documentadas para los siglos XVI y XVII, la más temprana en Potosí durante las fiestas realizadas en la villa en 1555 como celebración por la derrota del levantamiento de Francisco Hernández Girón y la nominación de los Santos Patronos de la villa (Arzáns [1735] 1965, Husson 1998); contemporánea con la anterior, encontramos las fiestas y procesión del *Corpus Christi* en Cuzco en 1555 relatada por el Inca Garcilaso de la Vega en su *Historia General de Perú* (Garcilaso [1617] 1962, Martínez 2008) la tercera, en las festividades realizadas en el Cuzco para celebrar la beatificación de Ignacio de Loyola en 1610 (Anónimo [1610] 1923, Cummins 2005), y por último, en Potosí durante unas festividades en 1641 (Arzáns [1735] 1965, Gisbert 2008).

En todas ellas aparece la nobleza indígena desfilando con toda pompa, personificando a los Incas prehispánicos, desarrollando teatralidades del pasado, en especial las grandes conquistas llevadas a cabo por el Tawantinsuyu. El cronista anónimo de las celebraciones de 1610 relata:

Siguiose a esta otra fiesta que dio mas gusto a los Españoles por auerse introducido en ella onze Ingas deste Reyno; y ser toda la demostración que se podía hazer de regozijo, Reyes del Perú Ingas fueron Onze. 1 Topacinchixoca, 2 Mangocapac, 3 Capacloquiupangui, 4 Ingarocac, 5 Maitacapac, 6 Apusitınca. 7 yarariuacal, 8 Biracochainca, 9 Pachacuti, 10 Topainca, 11 Vainacapac **salieron representando estos Reyes los mas cercanos de sus descendientes, uenian en sus literas, las mas cubiertas de plumas de diuersas colores, y las lleueuan en hombros de Indios yuan assentados con mucha magestad [que fue lo que mas se advirtio en este acto]** y al pasar hazian su cortesía al Corregidor y demás cauallareos inclinando solo algún tanto la cabeza,... (Anónimo [1610] 1923: 128, destacado nuestro).

Las escenificaciones hechas en honor a Ignacio de Loyola fueron ceremonias cargadas de representaciones sobre el pasado inca, incluso una de las parroquias de indios representó la derrota de los Chancas en una canción (Cummins 2005), los cañaris y canas realizaron un *tinku*, pero también estuvo presente la conquista de Quito, Chile, entre otros episodios. Cabe recordar que, si bien se exaltaban los triunfos de los Incas, la elite indígena era cuidadosa en demostrar su sujeción a la corona y la motivación cristiana de tales representaciones. “Los combates terminaban con la victoria de los incas o sus aliados al tomar prisioneros a sus contendores. Luego los prisioneros eran presentados al corregidor, que estaba sentado en la plaza junto con otros dignatarios españoles. El botín de las pasadas victorias incaicas era entonces entregado simbólicamente a los nuevos gobernantes” (Cummins 2005: 38).

Si bien la nueva situación colonial se evidenciaba en cada una de estas representaciones, también fueron terreno propicio para que las elites indígenas realizaran discursos políticos con mensajes, tanto para sus pares como para las autoridades españolas. Es en éste contexto que tenemos el primer antecedente del uso de la cabeza decapitada en una demanda pública. Sabemos que en las festividades del *Corpus Cristi* realizadas en el Cuzco en 1555 el cacique de los cañaris llevado en andas pintadas, vestido de combate, en plena procesión y en un gesto altamente controversial, exhibió la cabeza cortada de un inca tomada por los cabellos. Era un acto político que provocaba a la elite indígena cuzqueña, y que llamaba a las autoridades españolas a recordar el decidido apoyo que los Cañaris¹⁶ habían entregado a los españoles para derrotar a los cuzqueños en los sucesos del cerco del Cuzco¹⁷.

Este breve acto, que tuvo la suficiente importancia política para hacer que Garcilaso lo recordara años más tarde, muestra que las élites locales andinas pudieron aprovechar ciertos espacios coloniales y temáticas religiosas y políticas europeas,... para enviar mensajes de fuerte contenido político. Estos mensajes poseían, además, la especial condición de ser producidos para que tanto los hombres andinos espectadores como

¹⁶ Creemos que la alianza entre españoles y cañaris se confirmaría años después a la luz de los eventos que el cronista Baltasar de Ocampo entrega, al ser un indio Cañari el verdugo encargado de cumplir la sentencia de decapitar a Tupac Amaru I en 1572 (Navarrete 2008).

¹⁷ Hernán Crespo logró identificar la presencia de éste grupo étnico en el cuadro sobre la entrada del Santísimo Sacramento en la Catedral, perteneciente a la serie del *Corpus Cristi* (1675 - 1680). El lienzo presenta una parte velada, quedando sólo la evidencia de la presencia suprimida de dos personajes más. Según el autor, la veladura podría responder al ocultamiento del señor Cañari y la cabeza cortada que prestó en la procesión del *Corpus Cristi* en el Cuzco de 1555, acto que estaría siendo recordado en la serie del *Corpus* de Santa Ana (Crespo 2003).

los españoles asistentes a estos actos pudieran entenderlos, aún cuando esos mismos mensajes fueran leídos a partir de los códigos propios de cada una de las culturas presentes en el acto (Martínez 2008: 148).

A continuación reproducimos parte del texto del Inca Garcilaso que narra estos hechos, pues nos parece relevante para entender de qué manera la exhibición de la cabeza cortada funciona como gesto de negociación y las reacciones que provoca.

Llegando a lo alto del cementerio, en derecho del Cabildo de la ciudad, donde estaba Garcilaso de la Vega, mi señor, que era Corregidor entonces, y su teniente el Licenciado Monjaraz, que fue un letrado de mucha prudencia y consejo, desechó al indio Cañari la manta que llevaba en lugar de capa, y uno de los suyos la tomó de los hombros, y él se quedó en cuerpo con otra manta ceñida (como hemos dicho que se la ciñen cuando quieres pelear o hacer cualquier otra cosa de importancia). **Llevaba en la mano derecha una cabeza de indio contrahecha asida por los cabellos. Apenas la hubieron visto los Incas, cuando cuatro cinco de ellos arremetieron con el Cañari y lo levantaron alto del suelo para dar con él de cabeza en tierra.** También se alborotaron los demás indios que había de la una parte y de la otra del tablado donde estaba el Santísimo Sacramento, de manera que **obligaron al Licenciado Monjaraz a ir a ellos para ponerlos en paz.** Preguntó a los Incas que por qué se habían escandalizado. **El más anciano respondió diciendo: «Este perro auca, en lugar de solemnizar la fiesta viene con esta cabeza a recordar cosas pasadas que estaban muy olvidadas.**

Entonces el teniente preguntó al Cañari qué era aquello. Respondió diciendo: **«Señor, yo corté esta cabeza a un indio que desafió a los españoles que estaban cercados en esta plaza con Hernando Pizarro y Gonzalo Pizarro y Juan Pizarro, mis señores y mis amos, y otros doscientos españoles, y ninguno de ellos quiso salir al desafío del indio por parecerles antes infamia que honra pelear con un indio uno a uno. Entonces yo le pedí licencia para salir al duelo y me la dieron los cristianos y así salí y combatí con el desafiador y le vencí y corté la cabeza en esta plaza** (Inca Garcilaso [1617] 1962, IV: 1087 - 1088, destacado nuestro).

Pero eso no era todo, pues el señor Cañari, no sólo portaba la cabeza como muestra de su

participación al lado de los españoles, también llevaba pintada en sus andas escenas que recordaban la batalla del Cerco del Cuzco a modo de probanza, lo que evidencia el uso de las imágenes y escenificaciones públicas como soportes de memoria y discursos. “Estas cuatro pinturas de mis andas son cuatro batallas de indios y españoles en las cuales me hallé en servicio dellos. Y no es mucho que tal día como hoy me honre yo con las hazañas que hize en servicio de los cristianos” (Inca Garcilaso [1617] 1962, IV: 1088).

Las representaciones desplegadas en las ocasiones festivas, religiosas o políticas, son por tanto, fuente de prácticas que redefinen identidades, que generan memorias coloniales del pasado, que exteriorizan anhelos y pretensiones sociales y políticas. Tanto en las celebraciones de 1610 como en las desplegadas en 1555 en Cuzco y Potosí se muestran categorías andinas de poder, ya sea en la pompa desplegada por la élite en las procesiones con sus vestimentas y objetos suntuarios, como por enseñar un pasado redefinido y seleccionado, según las actuales condiciones coloniales, sobre las conquistas del Tawantinsuyo y la implantación del sistema colonial. Es por esto que cobra importancia el gesto del señor Cañari, su alegato se dirige a llamar la atención de las autoridades, pero además, en 1555 la resistencia Inca de Vilcabamaba está en pleno desarrollo. De hecho son años en que se están llevando a cabo negociaciones con Sayri Tupac para que deponga su gobierno alternativo en Vilcabamaba y se integre a la sociedad colonial, con los privilegios que su calidad de noble le otorgaba en el sistema colonial español (Husson 1998); por lo que para la élite cuzqueña que se había ajustado al régimen colonial, el acto de exhibir la cabeza cortada de un inca era, no sólo una provocación, sino que todo un cuestionamiento a la posición de privilegio que tenían dentro de sociedad colonial. Todos son actos de negociación política en que se legitiman o negocian estatus de privilegio, son “espacios que permitieron articular y enunciar memorias, relatos, narrativas o simplemente, posiciones o aspiraciones sociales o políticas, en lo que lo relevante es que sus materiales fueron en gran medida contruidos a partir de lenguajes visuales, gestuales o corporales, espaciales y orales, algunos propios y otros apropiados” (Martínez 2008: 149).

Si bien no volvemos a tener noticias de exhibiciones de cabezas cortadas en festividades públicas¹⁸, sabemos que teatralidades con hechos del pasado, que recogían el fin del incario y

¹⁸ Si bien esto es cierto, el gesto del indio cañari, encargado de decapitar a Tupac Amaru I en 1572, nos parece guardar semejanza visual y discursiva con los hechos de 1555 en Cusco. El relato de esta decapitación se encuentra en las páginas 98 y 99 del capítulo 2 de éste texto.

la muerte de Atahualpa¹⁹, se realizaron en todo el virreinato durante la colonia a partir de 1555 (Beyersdorff 1998, Husson 1998, 1999).

La pintura

En cuanto a la pintura colonial, tenemos información de que pintores indígenas se encontraban realizando obras desde tiempos muy tempranos con diferentes finalidades. Uno de los primeros antecedentes que tenemos al respecto, data de la segunda mitad del siglo XVI, en que un indio pintó cuadros para un hospital inaugurado en 1556. Marcos Dorta, en el libro *Historia del Arte Hispanoamericano* hace mención al “indio de Huarochirí, Francisco de Juarez, que pintó algunas obras en la segunda mitad del siglo XVI con destino al hospital de San Andrés, fundado por el virrey marqués de Cañete” (Dorta 1950: 471). Ya dimos cuenta también de los lienzos que mando a hacer Francisco de Toledo con la genealogía Inca a pintores indígenas en 1572. Sin embargo, el impulso definitivo a la pintura virreinal y su independencia temática y artística, será durante 1688 con la ruptura del gremio de pintores, que reunía bajo una misma organización a pintores indios, mestizos y españoles, pero que a partir de ese momento, se separarán. Con esto, los artistas indios y mestizos tendrán mayor libertad para generar obras con sus propias sensibilidades, maneras de representar y concebir el mundo (Gisbert, Mesa 1982).

Al cabo de varias décadas de relativo aislamiento con respecto a las novedades artísticas europeas, los artistas del virreinato habían empezado a expresarse con lenguajes propios y en sintonía con las aspiraciones de un público local. “Por otro lado el fin de las campañas de “extirpación de idolatrías”, a mediados del siglo XVII, habían dejado atrás los supuestos peligros que entrañaba la memoria del pasado indígena en una sociedad plenamente cristianizada” (Wuffarden 2005: 176).

¹⁹ Para Husson (1998, 1999) este tipo de representaciones, en especial las que se cantaban a Atahualpa, eran “vilcabambistas” y no cuzqueñas. Esto abre un nuevo problema, ya que, si bien nuestro registro para estas representaciones son las llevadas a cabo por la élite indígena colonial, las que se han conservado hasta hoy, son las conservadas en comunidades, manifestando una amplia dispersión de este tipo de escenificaciones, por lo que podríamos pensar que desde Vilcabamba se despliega esta tradición representacional como una estrategia política de negociación generada desde la resistencia. Uno de los casos de negociaciones políticas desplegadas por los incas de Vilcabamba, ha sido investigada por Tristan Platt y Pablo Quisbert respecto al descubrimiento y encubrimiento de las minas de Porco y Potosí a los españoles, donde se evidencia la activa participación de Manco Inca y sus estrategias políticas en un periodo de agudo conflicto entre las autoridades coloniales y los encomenderos sublevados, en las cuales también participa la élite cuzqueña, aunque de forma solapada (Platt y Quisbert 2008). Con esto planteamos la posibilidad de que las representaciones sobre el fin del incario y la muerte de Atahualpa, puede ser una de estas estrategias impulsadas desde Vilcabamba, revelando una actividad política mucho más activa de lo pensado hasta ahora.

Todos estos elementos permitieron que la pintura se convirtiera en una herramienta discursiva para las elites andinas que encargaban cuadros con temáticas conformes a sus intereses, a artistas que generaban sus propias respuestas visuales y que estuvieron al servicio de los distintos proyectos y negociaciones políticas, según los requerimientos de sus diversos patrocinadores, en “la guerra iconográfica” dada desde la década de los ochenta del siglo XVII en adelante.

A pesar de lo anterior, la representación del pasado inca prehispánico no tendrá mucha cabida en la pintura colonial²⁰, más bien los cuadros genealógicos que avalaban “hechos del pasado” como los vistos en Alonso Chiguan Inca (Figura 7) o los devotos, con el despliegue del prestigio de la elite, serán las temáticas desarrolladas principalmente en este soporte. Sin embargo, existe un lienzo que actualmente se encuentra en el Museo de la Universidad Nacional de San Antonio Abad del Cuzco, y que la mayoría de los investigadores datan para la primera mitad del siglo XVIII²¹ (Gisbert 2008, Ramos 2001, Wuffarden 2005) llamado *La Gran ñusta Chanancoricoca abuela de los doce incas destos reinos del Peru* (Figura 9) que desarrolla un tema relevante para la historia del surgimiento del Tawantinsuyu, como es el ciclo sobre la guerra contra los Chancas, enfrentamiento consignado en varias de las crónicas coloniales (Betanzos [1551] 1987, Cieza [1553] 1996, Sarmiento [1572] 1942, Pachacuti [1613] 1993, entre otros).

Es importante este episodio porque representa un momento fundacional del Tawantinsuyu; es la victoria sobre este grupo étnico la que da inicio a la historia del Estado inca expansivo, y que tiene como protagonista a Pachacuti Inca Yupanqui, quien no sólo derrota a los Chancas, sino que construye el aparato estatal Inca sentando las bases para la expansión (Rostworowski 2001, 2006). “La importancia que los inkas concedieron al mito de la guerra con los chankas se debe a su relación con la figura arquetípica de Pachakuti, a quien se le atribuyen los cambios fundamentales que se hicieron en la organización del Tawantinsuyu”

²⁰ Existen lienzos históricos, pero que abordan pasajes de la conquista. Los hechos de Cajamarca o el del Cerco del Cuzco por Manco Inca serán temáticas abordadas por la pintura y que formaran parte activa de las negociaciones visuales y políticas entre la elite indígena y las autoridades coloniales. Para más detalle ver Estenssoro 2005.

²¹ Flores Ochoa et. al. (1998) lo considera un óleo tardío, de finales del siglo XVIII o comienzos del XIX, opinión que no compartimos, por el acabado conocimiento que el autor evidencia poseer de la iconografía y símbolos que forman parte del imaginario inca del siglo XVII y XVIII presentes en el cuadro, lo que se puede observar por ejemplo, en la banda de *tocapus* del uncu del inca que son definidos en sus cuatro lados y no franjas achuradas de diseños continuos indeterminados que caracterizan los *tocapus* representados en trajes en fechas más tardías.

(Flores et. al. 1998).



Figura 9. Gran ñusta Chanan Coricoca, siglo XVIII. Museo Inka Universidad Nacional de San Antonio Abad del Cuzco. En *Los Incas reyes del Perú*. 2005, 210.

La protagonista de éste cuadro se encuentra de pie sobre un cuerpo decapitado, mientras sostiene en una de sus manos la cabeza sangrante tomada por los cabellos de un chanca y en la otra un arma. Éste gesto de la Ñusta es altamente significativo dentro de los códigos culturales que denotan la derrota de un adversario en Los Andes. Antes de la invasión española pisar los despojos del enemigo era parte de la ritualidad para mostrar el triunfo sobre un vencido, Sarmiento de Gamboa dice: “Y así juntó [el inca Pachacuti] los despojos más preciosos y con un principal orejón llamado Quilliscache Urco Guaranga se los embió a su padre, que en Chita estaba, **y con él le embió a rogar, gozase de aquel triumpho y pisase**

aquellos despojos de sus enemigos; ca este uso tenían en señal de triumpho" (Sarmiento [1572] 1942: 101-102, destacado nuestro). Así mismo era un signo de victoria cortar las cabezas de los derrotados y presentarlas a los capitanes o al mismo Inca después de vencer en batalla; varias crónicas coloniales dan cuenta de ésta práctica. Joan Santa Cruz Pachacuti cuenta como en el marco de la guerra contra los chancas, el inca Pachacuti decapitó a los vencidos y envió las cabezas de los enemigos a su padre como presentes.

Y por los Changas entran donde estaban las piedras de purun auca por sus órdenes y las piedras se levantan como personas más diestros y pelea con más ferocidad, asolándoles a los Andacollos y Changas. Y el dicho infante [inca Pachacuti] les sigue la victoria hasta Quiya Chille **en donde les abía cortado las cabezas de los generales de los enemigos, llamados Tomay Guaraca, Asto Uaraca y Uasco Tomay Rima etc. ... Y después el ynfante vuelve a su ciudad y les ynbía a su padre presentes de cabezas de que los Changas y Hancollos y curacas dellos se desmayan y huyen.** (Pachacuti [1613] 1993: 220, destacado nuestro).

La Ñusta Chañan Cori Coca, tiene un papel relevante en la batalla, pues su ferocidad atemoriza a los enemigos de los cuzqueños quienes huyen al verla. Dos son los cronistas que hacen mención de éste episodio, Pedro Sarmiento de Gamboa y Joan Santa Cruz Pachacuti. Sarmiento relata:

Y los que entraron por un barrio del Cuzco llamado Chocoscachona, fueron valerosamente rebatidos por los de aquel barrio; adonde cuentan que **una mujer llamada Chañan Curycoca peleó varonilmente y tanto hizo por las manos contra los Chancas, que por allí habían acometido, que los hizo retirar.** Lo cual fue causa que todos los que lo vieron desmayaron, **e Inga Yupangui fue tan presto y diestro en el acometer,** que, turbados con su presteza y destreza, **los que traían la estatua de Uscovilca y porque vieron bajar los cerros de los lados mucha suma de gente, la cual dicen que embiaba el Viracocha su criador para su ayuda, empezaron a huir los Chancas,** dejando la estatua de Uscovilca, y aun dicen que la de Ancovilca (Sarmiento [1572] 1942: 101, destacado nuestro).

Mientras que Joan Santa Cruz informa “Y enton²²es dizen que una yndia buida llamada Chañan Cori Coca peleó balerossamente como mujer baroñil” (Pachacuti [1613] 1993: 220).

Si bien la mención de los cronistas y del lienzo a la ñusta es significativa para contextualizar el evento representado en la pintura, también encontramos en ella otros elementos que nos permiten identificar la escena y que resultan relevantes en cuanto a las versiones que podrían estar funcionando sobre este episodio. Observamos por ejemplo, a la izquierda del espectador un torreón, lo que nos ubica simbólicamente en el Cuzco²², así como el cerro que se ve al fondo, recordando la descripción de Sarmiento de Gamboa; por otro lado, la vestimenta y los emblemas de prestigio de la nobleza cuzqueña cuidadosamente depurados de elementos virreinales en su iconografía, aluden irrestrictamente a tiempos prehispánicos, como los del guerrero que se encuentra parado frente a la ñusta, que observa la cabeza decapitada sangrante que ella le enseña, y que lo identifican como miembro de la nobleza inca por su vestimenta, emblemas y armas; posee grandes orejeras, usa *uncu* con banda de *tocapus* y capa, porta sandalias y lleva *sacsas* en sus piernas; por su parte, la mujer que pisa el cuerpo sangrante usa *acsu*, *lliclla*, *ñañaca* y está acompañada por un enano que sostiene la sombrilla²³, todos emblemas femeninos de jerarquía social inca. El gesto de la ñusta resulta curioso, pues nos recuerda al del señor cañarí que enseña la cabeza tomada desde los cabellos, tal como lo muestra la pintura.

Siguiendo con la identificación de la escena del cuadro, la llama blanca que persigue a un ave que sale de la escena estaría allí, determinando la identidad étnica del grupo derrotado²⁴, pues corresponderían a entidades emblemáticas representantes de los incas y los chancas respectivamente; los hombres que huyen poseen el mismo traje que uno de los guerreros que se encuentra muerto en el suelo y que los identificaría como pertenecientes al mismo grupo; por último, el arco iris que sale del hocico de unos pumas, enmarcando el acto de decapitación que realiza la mujer²⁵ contextualiza la escena como un suceso ceremonial-divino de

²² Teresa Gisbert dice que la torre representaba originalmente al inca Pachacuti y que luego da origen al escudo de Cuzco (Gisbert 2008); Tom Cummins, da cuenta de que el escudo del Cuzco, otorgado en 1540 estaba compuesto por un castillo, que a su vez representaba tanto al Cuzco y a la fortaleza de Sacsayhuaman “*así como al hecho que ambos lugares habían sido ganados por la fuerza*” (Cummins 2004:391)

²³ En los *qeros*, la presencia de estos sirvientes sosteniendo sombrillas es constante, tanto para las representaciones del Inca como de la Coya, lo que ocurre también en las imágenes de la *Nueva coronica y Buen gobierno* de Guaman Poma de Ayala.

²⁴ Para Luis Ramos [2001] la presencia de éstos animales confirmaría la identidad étnica de los participantes de la escena principal.

²⁵ Luis Ramos Gómez, hace una interesante interpretación del cuadro, pues pone en relevancia el hecho de que el

importancia.

Guaman Poma dando cuenta de los ídolos que tenían los incas y de los sacrificios y ceremonias que se hacían en su honor, señala que:

... en el templo de Coricancha, que todas las paredes altas y bajas estaban guarnecidas de oro finísimo, **y en lo alto del techo estaba colgados muchos cristales, y a los dos lados dos leones apuntando el sol. Alumbraban de las ventanas la claridad de las dos partes**, soplaban dos indios y se c... {incompleto} **entraban el viento del soplo y salía un arco que ellos les llaman cuychi** [arco iris]; y **allí en medio se ponía el Inga**, hincado de rodillas, puesta las manos el rostro frente al sol y a la imagen del sol, **y decía su oración y respondían los demonios lo que pedía, y detrás sus hechiceros pontífices uallauiza, condeuiza, haciendo ceremonias de los demonios** (Guaman Poma 2008 [1615]: 185, destacado nuestro).

El tema del arco iris surgiendo de la cabeza de pumas es desarrollado profusamente en los *qeros* coloniales²⁶, diversificando ampliamente los significantes que se encuentran bajo éste, como el Inca y la Coya, animales míticos, emblemas de prestigio, son algunos de los motivos encontrados en los *qeros* que presentan arco iris. Cummins señala además, que colonialmente el arco iris fue usado por la nobleza indígena como emblema representativo de su posición social. “Casi no queda duda de que, para mediados del siglo XVII, se consideraba que las imágenes del felino y el arco iris representaban a los curacas, asociando así su posición colonial con símbolos de autoridad incaica” (Cummins 2004: 396).

Por tanto, el evento que se narra en el lienzo sería un acto revestido de enorme importancia, acorde con lo significativa que es, para la historia incaica, la batalla de los incas contra los chancas en el Cuzco. A pesar de esto, el cuadro de la Ñusta Chañan Cori Coca, que guarda gran

cuadro nombre a la Ñusta como abuela de los doce Incas, lo que la relacionaría con Mama Guaco, la otra mujer “varonil” de la historia del Tawantinsuyu. Mama Guaco, hermana de Manco Capac también peleó valerosamente en la conquista de los incas del valle del Cuzco. Por lo que éste investigador plantea que la presencia de la mujer “varonil” se encuentra en dos episodios centrales de la historia incaica: la fundación del Cuzco y el inicio de la expansión cuzqueña, encarnando ambas mujeres el arquetipo mujer-guerrera en la concepción andina. (Ramos 2001)

²⁶ Tenemos registrados 55 vasos con esta temática de un total de 367 que es la muestra de vasos coloniales de madera con que hemos trabajado, lo que demuestra la importancia de este significante al interior de los discursos propuestos por este soporte.

concordancia con la versión de Sarmiento de Gamboa del episodio, no presenta al inca Pachacuti²⁷, hecho que nos parece significativo, pues dentro de las narraciones sobre éste enfrentamiento recogidas en las crónicas, la figura del Inca es central²⁸, no solo por su valerosa actuación, sino también porque es quien sienta las bases de la expansión incaica, el gran organizador del Tawantinsuyu.

Creemos que la deliberada omisión de la identidad del guerrero cuzqueño, respondería a las diferentes versiones que podrían estar circulando sobre éste episodio entre la nobleza indígena; cabe recordar que en 1609 el Inca Garcilaso de la Vega deja constancia que el responsable de la victoria sobre los Chancas era el Inca Viracocha y no Pachacuti Inca Yupanqui, quien en realidad, sería hijo del primero (Garcilaso [1609] 2005). Posiblemente, este cambio de roles, responde a la pertenencia de Garcilaso a una *panaca* distinta a la de Pachacuti (Rostworowski 2006). Por esto la aparición de la cabeza cortada en el cuadro y el rol que ocupa la Ñusta en la escena, invisibilizando a Pachacuti podría estar articulando un discurso sobre el esplendor inca del pasado, comprensible para la sociedad colonial en su conjunto, pero también enunciado desde los intereses de un grupo específico, dando cuenta de los distintos relatos o versiones que estarían circulando y exhibiéndose en el Cuzco del siglo XVIII, lo que señala las diversas posturas y capacidades de enunciación y negociación de las elites indígenas.

Existe otro cuadro del siglo XVIII que presenta una escena de decapitación similar y que tiene implicancias políticas directamente asociadas al establecimiento del régimen colonial en Los Andes, el lienzo en cuestión se llama *Degollación de don Juan Atahualpa en Cajamarca*, y tiene una serie de implicancias políticas y discursivas que abordaremos en el siguiente capítulo debido a la posible asociación de la iconografía del cuadro con el mito del “regreso del inca”.

Los vasos de madera

Uno de los soportes que mejor pudo recoger, transmitir y conservar discursos sobre el pasado

²⁷ En varios lienzos coloniales en que se representa a un Inca en alguna escena de enfrentamiento, aparece con la borla en su casco identificándolo como tal. Un ejemplo claro de esto se encuentra en el cuadro Santiago Mataindios de la iglesia de Pujiura, en Cuzco de la primera mitad del siglo XVIII y que muestra la aparición del Santo en el episodio del Cerco del Cuzco. Esto no ocurre en el cuadro de la Ñusta Chanan Coricoca que estamos analizando.

²⁸ Para una visión general de las versiones narrativas e iconográficas en torno a la construcción de la figura de Pachacuti Inca Yupanqui ver Martínez, Ojalvo, Díaz 2011.

incaico durante la colonia fueron los vasos de madera pintados o *qeros*.

Los *qeros*, de larga tradición en Los Andes, con antecedentes pre-tiwanaku, fueron utilizados prehispánicamente como recipientes para ofrecer chicha en rituales de reciprocidad vinculados al ejercicio del poder de las élites andinas. El sistema de jerarquía al interior del Tawantinsuyu era articulado por el Inca con una serie de brindis en vasos de diferente materialidad con las autoridades locales que integraban los diferentes *suyus*²⁹. Juan de Betanzos da cuenta de su uso en el siglo XVI:

... porque habrán de saber que tienen una costumbre y manera de buena crianza estos señores e todos los demás de toda la tierra y es que si un señor o señora va a casa de otro a visitarle o velle ha de llevar tras si si es señora un cántaro de chicha y en llegando a do está el cual señor o señora que van a visitar hace escanciar de su chicha dos vasos y el uno da a beber al tal señor que visita y el otro se bebe el tal señor o señora que la chicha da y ansi beben los dos y lo mismo hace el de la posada que hace sacar ansi mismo otros dos vasos de chicha y da el uno al que ansi le ha venido a visitar y él bebe el otro y esto hácese entre los que son señores y esta es la mayor honra que entre ellos se usa y si esto no se hace cuando se visitan tiénense por afrentada la persona que ansi va a visitar el otro y esta honra no se le hace de darle a beber y excúsase de no le ir más a ver y ansi mismo se tiene por afrentado el que da de beber a otro y no le quisiera rescebir... (Betanzos [1551] 1987: 73).

Según su jerarquía, los vasos usados en pares, podían ser de oro o plata, *aquillas* correspondiente a brindis con los estratos más altos; y los de madera, *qeros* que les seguían en importancia (Cummins 2004). Los vasos incaicos tenían en su decoración exterior sólo representaciones abstractas, las cuales articuladas con otras materialidades (textiles) y en contextos ceremoniales de danzas y cantos portaban mensajes relevantes para quienes participaban de los rituales, permitiendo recordar hechos del pasado (Cummins 1993).

Una vez producida la conquista y a lo largo del siglo XVI estos vasos de madera con representaciones abstractas comenzaron a pasar paulatinamente a inscribir elementos figurativos (Rowe 2003), plasmando en su exterior representaciones con escenas cada vez

²⁹ José Luís Martínez (2003) ha puesto en relevancia los rituales fallidos entre Atahualpa y los españoles en el encuentro de Cajamarca, donde el uso de *qeros* resulta ser parte de las estrategias discursivas ritualizadas, manifiesta en las materialidades de los vasos, que en distintos momentos del encuentro son de oro o de plata según la jerarquía que el Inca interpretaba de los españoles.

más complejas, convirtiéndose así, en importantes receptores de narrativas andinas (Flores et. al. 1998). Entre los diversos temas representados en los *qeros*, que van desde los agrícolas hasta las fiestas y bailes coloniales (Liebscher 1986), encontramos también algunos que representan el tiempo del Inca, lo que cobra importancia al constatar que seguían siendo usados por las elites indígenas coloniales en los rituales de reciprocidad al interior de las comunidades que dirigían (Cobo [1580-1857] 1964, Juan de Betanzos [1551] 1987). “Como objetos que aún hoy en día representan la reciprocidad andina y el intercambio de objetos, el quero y el *aquilla* eran participantes decisivos en la vida ritual de los incas del imperio y en la colonia” (Cummins 2004: 23).

Los *qeros*, profusamente usados por la nobleza indígena y por grupos en ascenso social (Ramos 2005, Presta 2012), fueron adquiriendo gran plasticidad para incorporar o modificar significantes que les permitieron construir una memoria colonial del pasado prehispánico (Cummins 1988, 2004, Flores Ochoa et. al. 1998, Martínez 2008, 2010, entre otros). Así lo expresa también John Rowe “El quero es la obra maestra del arte inca en todos los siglos de su existencia. Ofrece el único campo para la imaginación pictórica del artista, y es el principal depositario del simbolismo nacional y de la resistencia orgullosa de la raza” (Rowe 2003: 350). Es importante consignar que los vasos que relatan temáticas incas del pasado, se pueden fechar entre los siglos XVI, XVII y XVIII³⁰, lo que resulta consistente con el movimiento de Renacimiento Inca, sus aspiraciones y manifestaciones.

Esta capacidad de los *qeros* de desplegar con mayor libertad memorias coloniales del pasado no la tuvieron otros soportes, en especial la pintura, que como hemos visto, tiene pocos ejemplos con este tipo de representación. Si bien las dramatizaciones públicas fueron otro terreno de negociación, sabemos también que este fue un espacio mucho más controlado por los agentes coloniales; al parecer los vasos pintados pudieron circular con menos restricciones sobre sus contenidos.

... las heroicas hazañas guerreras o leyendas fundacionales del Tahuantinsuyu casi no tuvieron cabida en la pintura convencional, quedando reservadas para los *qeros*

³⁰ La periodización de los *qeros* ha sido tratada por Rowe (2003), Liebscher (1986), Martínez (2012), entre otros. Los elementos con los que se cuentan para plantear una posible cronología para los *qeros* se basan en general en los elementos iconográficos que aparecen en ellos, así como a los estilos presentes en las diversas etapas de desarrollo de escenas; esto es, si son escenas simples y esquemáticas o complejas y con movimiento. Así mismo, la presencia o ausencia de ciertos significantes también entrega elementos que ayudan a la datación.

pintados, quizás porque el contenido de éstos – a la vez narrativo y simbólico- estaba menos sujeto a cualquier tipo de censura debido a su condición de objetos “decorativos” (Wuffarden 2005: 211).

Un rasgo muy característico en la confección de los vasos es la gran consistencia que presentan en su iconografía a la hora de narrar escenas del pasado o escenas coloniales. El primer elemento a destacar es que ninguna de las representaciones incaicas tiene elementos coloniales en sus imágenes³¹, al contrario, está todo cuidadosamente desarrollado para que no quede duda del tiempo pre-colonial al que alude la escena. No hay en los trajes, emblemas o espacios, elementos que nos puedan situar en algún momento colonial. Podemos corroborar brevemente lo anterior, observando dos ejemplos, uno con iconografía y temática colonial (Figura 10), y el otro, con representaciones del pasado prehispánico inca (Figura 11)³².

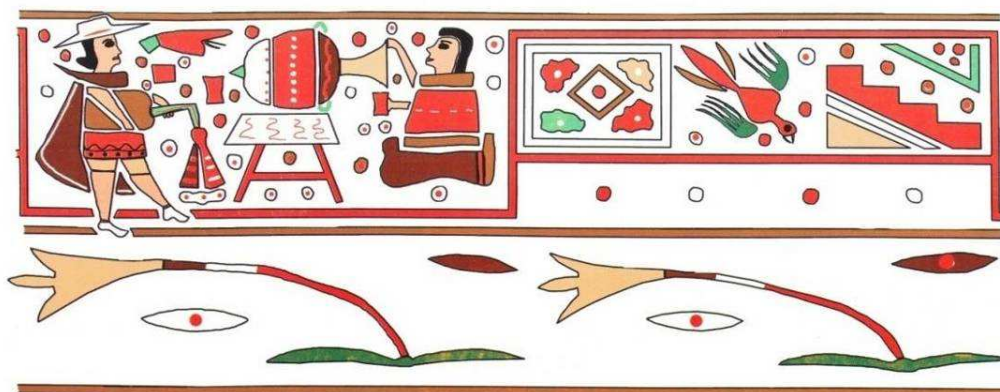


Figura 10. *Qero* n° 53 (VA 12607) Museum Für Volkerkunde, Berlín, siglo XVIII. En Wichrowska y Ziolkowski, *Iconografía de los Keros*, 2000.

En el primer caso, nos encontramos con una escena de chichería,³³ en ella se observa una pareja de indios brindando con *qeros*. El uso de *uncu* por parte del hombre, lo identifica como indígena, sabemos que es colonial porque es un *uncu* corto que acompaña con pantalones; por

³¹ Debe quedar claro que tanto las escenas, como los emblemas incas que aparecen en los *qeros* son construcciones visuales coloniales sobre cómo era el pasado prehispánico. A pesar de lo anterior, en la cerámica inca prehispánica, encontramos varios de los elementos que serán la base para representar los soldados y las mujeres incas. En un trabajo anterior, he trabajado el vínculo de la cerámica y la pintura colonial en la construcción de imágenes sobre los Incas y las Coyas en la colonia (Martínez, Ojalvo, Díaz 2011). Para la iconografía de la cerámica inca ver Fernández Baca (1971).

³² Muchas de las reflexiones sobre los *qeros* en éste trabajo, son fruto de discusiones al interior del Proyecto FONDECYT 1090110, al igual que la mayoría de las imágenes de vasos pintados que se encuentran en él.

³³ Verena Liebscher (1986) clasifica los vasos con escenas de brindis con *qeros* y aríbalos como parte del tema Música, baile y diversión.

último, el uso de sombrero alón, la guitarra que tiene en sus manos y la mesa en que está apoyado el aríbalo, no nos deja duda del periodo colonial en el que está ocurriendo la escena representada. Diferente es lo que sucede con la mujer, pues ella conserva su vestimenta tradicional, cosa que pasa en todos los vasos pintados³⁴.



Figura 11. *Qero* n° 68 (VA 63959) Museum Für Volkerkunde, Berlín, siglo XVIII. En Wichrowska y Ziółkowski, *Iconografía de los Keros*, 2000.

En cuanto a la figura once, existen diferentes versiones para explicar el desarrollo de éste tipo de escena, pues se conocen al menos cinco vasos de éste tipo (Ramos 2008). Varios investigadores han dado sus propias interpretaciones para entenderlas (Cummins 2004, Flores Ochoa 1998, Gisbert 2008, Liebscher 1986, Ramos 2008, entre otros). Se trata del encuentro entre los soberanos Inca y Colla, que forma parte del ciclo mítico alusivo a la derrota de los señores Collas como parte de las narrativas sobre la expansión del Tawantinsuyu en los *qeros*. El registro iconográfico que encontramos en el conjunto de vasos sobre este tema, proporciona elementos para sostener distintas interpretaciones: brindis de reciprocidad, enfrentamiento, rituales agrícolas, un *tinku*, etc. En ese sentido, concordamos con una de las interpretaciones que ofrece Tom Cummins, quien piensa que las diferencias

³⁴Al parecer las representaciones femeninas, tanto en la pintura como en los *qeros*, es mucho más conservadora en su vestimenta que la de los hombres. En los trajes de mujeres no existen incorporaciones coloniales evidentes, como el uso de camisas o el acortamiento del uncu en el caso de las prendas masculinas, lo que ocurre hasta el día de hoy (Cereceda, Dávalos, Mejía 1993). En la pintura colonial, las mujeres representadas en contextos prehispánicos portan el tocado tradicional (*ñañaca* en el caso de las cuzqueñas), mientras que las correspondientes a espacios coloniales en su mayoría no lo llevan, lo que indica el periodo al que hace alusión la escena (Wuffarden 2005). Esto no ocurre en los *qeros*, provocando dificultades a la hora de intentar identificar el periodo al que alude la escena, por eso se debe recurrir a los otros motivos presentes.

que presentan las escenas de los vasos pueden corresponder a distintos momentos del tema *incarri-collarri* (Cummins 2004).

A pesar de lo anterior, podemos decir que en ellas se representan dos grupos étnicos distintos³⁵, que realizan prácticas asociadas a las autoridades andinas (uso de emblemas de poder como las tianas, brindis de reciprocidad, etc.), en un contexto ecológico que nos sitúa en el altiplano y que alude sin lugar a dudas a eventos prehispánicos incas, con absoluta ausencia de elementos coloniales.

Entre los *qeros* con narrativas del pasado incaico, encontramos un grupo de ellos que trata sobre los ciclos de la expansión del Tawantinsuyu (la conquista del Collasuyu ya fue mencionada al analizar el vaso de la figura once). Uno de los más significativos, en cuanto a la cantidad de vasos con ésta temática³⁶, es la conquista de los Antis, habitantes de la selva (Figuras 12 y 13); y el otro, la derrota de los Chancas en el Cuzco (Figuras 14 y 15). En estos dos temas encontramos el motivo cabeza decapitada como parte del discurso visual de los vasos.

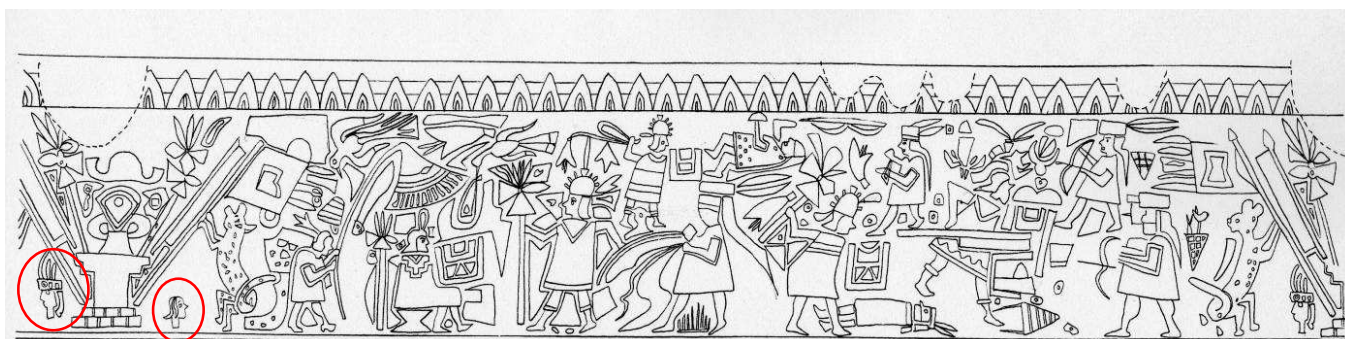


Figura 12. *Qero* MNAAH-MO 0075. Museo Nacional de Arqueología, Antropología e Historia del Perú, siglo XVIII "Guerra contra los Antis". En círculos, cabezas decapitadas. Dibujo de C. Yañez, Proyecto Fondecyt 1090110.

Las cabezas presentes en éste *qero* son distintas entre sí, a pesar de estar las dos acompañando el torreón del Cuzco. Lo primero que resalta es la diferencia en el tamaño de cada una, la más grande es la cabeza de un anti, pues tiene pelo largo y tocado de plumas, al

³⁵ Los tocados del grupo colla, tanto de los hombres como de las mujeres, son los referentes étnicos que permiten establecer la diferencia de los participantes.

³⁶ Los vasos con escenas de enfrentamiento equivalen al 9,54% del total de *qeros* coloniales, correspondiente a 367 registros. Estas cifras han sido obtenidas gracias al trabajo realizado en el marco del Proyecto Fondecyt 1090110, con un conjunto de 532 vasos de madera, prehispánicos y coloniales, los que representan el total de nuestra muestra.

igual que el resto de los antis que se representan en la escena de enfrentamiento; la otra cabeza, de menor tamaño, pareciera de otra identificación étnica o al menos no presenta elementos que permitan identificarlo como el tocado, sin embargo, se puede apreciar que el cabello es similar a la forma en que se representa a los guerreros cuzqueños. Si bien no tenemos más antecedentes para identificar las cabezas, si podemos consignar que ambas parecen ser emblemas o trofeos que escoltan el torreón. No encontramos los cuerpos decapitados, tampoco están sangrando y nadie las sostiene por los cabellos, sólo están allí como parte de las insignias cuzqueñas al igual que las lanzas emplumadas o las *unanchas* que flanquean el torreón.

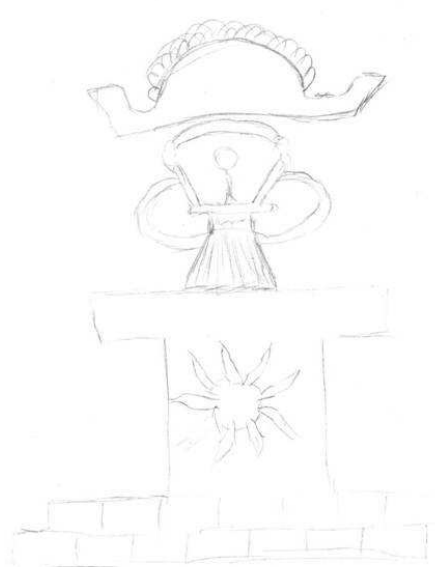


Figura 13 a. Detalle *qero* anterior. En rojo el Torreón con sol al centro simbolizando el Cuzco, sobre éste la *Mascapaycha* virreinal y un casco incaico; en azul dos cabezas decapitadas. Proyecto Fondecyt 1090110. 13 b. Detalle torreón coroado, dibujo de la autora. Invitamos al lector a observar la mascapaycha de la figura 8 para observar las similitudes.

Las figuras doce y trece tratan la derrota de los Antis, gente de la selva; en los *qeros* la forma de representar a estos habitantes resulta muy consistente en cuanto a las características físicas y espaciales-ecológicas que los identifican. Sin embargo, y a diferencia de los Colla, no se trataría de un grupo étnico en particular, más bien, su forma de representación estaría haciendo referencia a categorías culturales que denotan lo civilizado como espacio de la cultura y lo salvaje como de la no cultura³⁷. El vaso que reproducimos es muy interesante

³⁷ Para una síntesis de la forma de representar a los Antis en los *qeros* y sus asociaciones ver José Luis Martínez (2008), Tom Cummins (2004). La selva, espacio de los Antis, no presenta construcciones, se encuentran rodeados

pues muestra el torreón del Cuzco vestido de Inca con sol dorado en medio, de igual forma que los indios nobles vestidos de Inca con uncu y sol en el pecho de los cuadros del *Corpus Cristi*; *mascapaycha* compuesta por la borla roja adornada con plumas y arco iris, rodeada por el *llautu*; y sobre la corona inca virreinal, un casco cuzqueño también en rojo³⁸, además se encuentra flanqueado por dos *uturunqus*³⁹ junto a las cabezas decapitadas. También aparece una escena de presentación de prisionero al Inca y el enfrentamiento de guerreros cuzqueños contra antis, que son derrotados por los primeros. En éste contexto, las cabezas resultan parte de la emblemática alusiva al Cuzco y el poder del Inca, a diferencia de lo que ocurre en el cuadro de la Ñusta y en el *qero* de la figura 14.

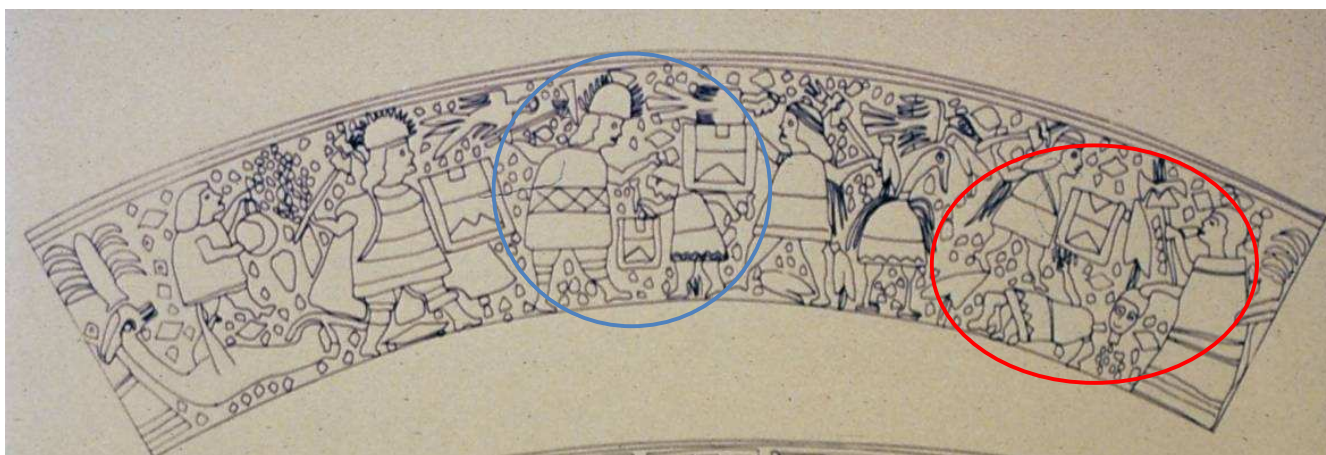


Figura 14. *Qero* 2896/58. Museo Inka colección Yabar, siglo XVIII. “La defensora del Cuzco”. En círculo rojo la Ñusta sosteniendo cabeza y arma, en azul un guerrero cuzqueño sosteniendo del cabello a un oponente para decapitar.

El episodio desarrollado en el *qero* de las figuras catorce y quince trata sobre la derrota de los Chancas por los Incas, haciendo alusión al mismo evento referido en el cuadro de la *Ñusta Chanan Cori Coca* analizado anteriormente. Resultan sorprendentes en éste vaso las similitudes iconográficas que guarda con el lienzo de la Universidad de San Antonio Abad, lo que nos lleva a pensar que los distintos soportes visuales estarían dialogando entre sí, llegando a soluciones visuales con validez para desarrollar temas relevantes para la

de árboles y animales, no usan textiles como vestimenta, sino pieles. Así mismo se podría analizar sus armas, el uso de pintura facial, entre otros aspectos, como elementos que en oposición a lo inca, identifican lo no civilizado.

³⁸ En éste caso, el torreón del Cuzco, más que representar la ciudad cuzqueña, estaría haciendo alusión al Inca. A partir del último cuarto del siglo XVII los emblemas necesarios para representar a un Inca se fueron estandarizando, en medio de su *uncu* un sol dorado, y en su cabeza la *mascapaycha* o el casco cuzqueño (*chucu*) con borla, entre otros emblemas. Si a esto le sumamos la constante presencia del torreón del Cuzco en las *mascapaychas* virreinales y que en una de ellas el torreón es reemplazado por un Inca (ver corona en figura 8), la asociación resulta más o menos clara.

³⁹ Nombre con el que se conoce al jaguar en Los Andes.

construcción colonial del pasado incaico.

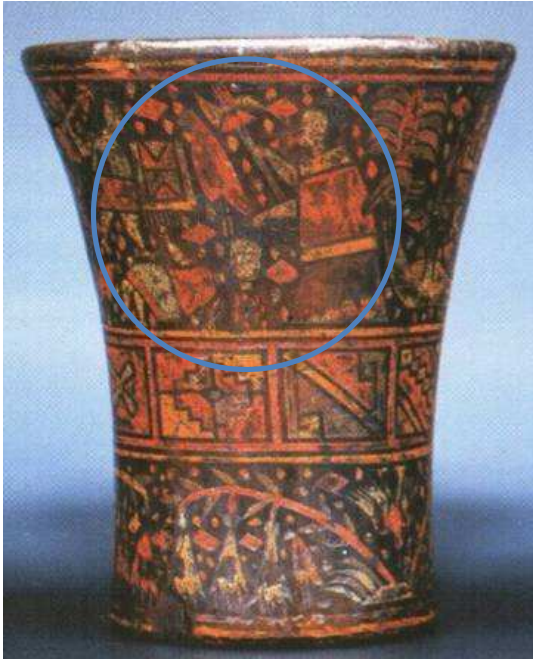


Figura 15. Detalle qero anterior. En azul Chañan Cori Coca sosteniendo por los cabellos la cabeza sangrante de un chanca. En Flores Ochoa, *Qeros*.1998, 177.

Si bien el gesto de la *Ñusta* “varonil” sosteniendo la cabeza sangrante de un hombre que ella misma decapitó, la identifica como Chanan Cori Coca, también existen elementos nuevos en el *qero* (en relación al cuadro), que nos permiten identificar al otro grupo étnico participante en la escena. Vemos a dos guerreros cuzqueños (identificados por su vestimenta y armamento), uno de ellos a punto de decapitar a un oponente y, a al menos, cuatro guerreros chancas con elementos identitarios en su atuendo como el tocado y las alas que llevan en su espalda⁴⁰. Adicionalmente están en el combate un ave antropomorfizada (tiene el mismo traje étnico de los Chancas) y un chanca con cuerpo de pájaro que está volando en medio de la batalla.

En esta escena la cabeza decapitada estaría haciendo alusión a la supremacía inca, un signo de victoria en medio de un evento relevante para la historia incaica como lo fue la derrota de los Chancas. La representación del vaso nos muestra la forma en que se decapita gracias a la escena del guerrero cuzqueño que sostiene por los cabellos al enemigo para realizar la acción, así como el acto que confirma el triunfo, la presentación de la cabeza: esta presentación, al igual que la del cuadro de la *Ñusta* y al gesto del señor cañari, implicaría la presencia del

⁴⁰Recordemos que el cóndor parecer ser el animal emblemático que representa a los Chancas (Ramos 2001).

cuerpo decapitado y sangrante del derrotado⁴¹, el arma usada para el corte, la cabeza sangrante sostenida por los cabellos y la exhibición de ella. Tal vez este tipo de presentación es a su vez una forma o acto ritualizado alusivo al triunfo sobre un oponente.

Ahora bien, cuando analizamos el cuadro *La Gran ñusta Chanancoricoca abuela de los doce incas destes reinos del Peru* (Figura 9), discutimos la posibilidad de que circularan distintas versiones sobre éste evento en relación a la significativa ausencia de Pachacuti Inca Yupanqui. Creemos que algo similar ocurre con los *qeros*, pues existe otro vaso que presenta este acontecimiento, sólo que esta vez, la ausente es la “ñusta varonil”, mientras que cobra relevancia el actuar de los guerreros y el Inca transportado en andas (Figura 16).

Nuevamente los atuendos de ambos grupos de combatientes nos indican la identidad étnica de los participantes, así como la forma de decapitar al enemigo. El torreón nos localiza en el Cuzco y la presencia del cerro nos recuerda el relato de Sarmiento de Gamboa que reproducimos anteriormente.



Figura 16. *Qero* publicado por Manuel Chávez Ballón (1970) siglo XVIII, que perteneció al Museo Inka, colección Yabar y que actualmente se encuentra desaparecido. Dibujo del autor.

Esta vez, el guerrero cuzqueño que sostiene la cabeza sangrante se la está presentando al Inca que es llevado en andas y que observa el combate, tal vez el mismo Pachacuti. Si bien existe coherencia en la forma de representar el episodio en ambos vasos, podemos pensar en la

⁴¹ A pesar de que la presentación de la cabeza del señor cañari en las festividades del Cuzco de 1555 no cuenta con el cuerpo del derrotado, nos parece que el contexto en el que ocurre el evento, así como la declaración del mismo cañari sobre sus actos en el episodio del cerco del Cuzco, justifica su incorporación en ésta lógica.

posibilidad de que existan distintas versiones sobre el evento y que sean representadas según los intereses de los distintos patrocinadores.

La presentación de la cabeza del enemigo al inca, sigue la misma lógica esbozada líneas arriba; presencia del cuerpo sangrante, cabeza sangrante sostenida en alto por los cabellos, armas utilizadas, pero esta vez, tenemos un nuevo elemento que la acerca al tipo de cabeza emblema que vimos en la escena del vaso de enfrentamiento con antis, pues es una cabeza con identificación étnica explícita, lo que se aprecia en el tocado del decapitado.

Al parecer, la cabeza decapitada aparece en los *qeros* como signo de victoria y supremacía guerrera incaica, ya sea en la práctica de la decapitación, en la presentación de la cabeza como trofeo, o como parte de emblemas; en todas se apunta a construir discursos visuales sobre el pasado incaico que recuerdan los triunfos anteriores a la llegada de los españoles, en que la nobleza inca exhibe sus conquistas. Todas las escenas mostradas en los vasos pertenecen a contextos alusivos al pasado inca prehispánico, más que a “hechos históricos” según parámetros historicistas. Narran episodios que son parte de los relatos sobre la expansión del Tawantinsuyo tratado desde los mismos indígenas, con propuestas visuales que responden a programas iconográficos propios. Adicionalmente estos relatos fueron también transmitidos a los cronistas que escribieron la historia inca. “Se trata de ciclos míticos considerados lo suficientemente relevantes para que también fueran recogidos, aunque ya no como ciclos míticos sino como historias de la expansión cuzqueña, por los cronistas a partir de mediados del siglo XVI” (Martínez 2008: 157).

Entre los siglos XVI y XVIII se dará un proceso en el cual la producción de imágenes y escenificaciones públicas serán un terreno de negociación para las elites indígenas que levantarán discursos coloniales sobre el pasado incaico, declarando las victorias y conquistas acontecidas, buscando legitimar sus aspiraciones y privilegios en la sociedad colonial. Es en este marco que la cabeza decapitada cobra importancia, al ser usada para construir discursos sobre ese prestigioso pasado, como mensaje entendible tanto para el público español como indígena. En los tres soportes en que aparece el motivo, el marco temporal pre-colonial queda claramente establecido.

Tanto la pintura como los vasos pintados presentan una iconografía ausente de elementos

coloniales; por su parte, las escenificaciones públicas echan mano al pasado no sólo en las representaciones alusivas a conquistas incas, también lo hacen en la reivindicación de los emblemas prehispánicos de poder andinos que despliegan en sus apariciones por lo que el uso de la cabeza por parte del señor Cañari se presenta como atributo de poder y memoria. Así las representaciones del pasado y la cabeza decapitada son parte de las herramientas de negociación discursiva de la elite indígena con la sociedad colonial. No es de extrañar por tanto, que la producción de éste tipo de representaciones haya cobrado intensidad desde finales del siglo XVII hasta el XVIII en concordancia con el Movimiento de Renacimiento Inca y los valores que lo sustentaron visual y simbólicamente.

Capítulo II Atahualpa. Versión de su muerte por decapitación y el regreso del Inca

La presencia del motivo cabeza decapitada, no sólo está en los *qeros* sobre la expansión del Tawantinsuyu o en el cuadro de la Ñusta Chanan Cori Coca, lo encontramos también en otro lienzo con “hechos del pasado” pero que tiene implicancias políticas relacionadas directamente con el régimen colonial, pues alude a la muerte de Atahualpa, el fin del incario y al establecimiento del Estado español en Los Andes.

El cuadro en cuestión se llama *Degollación de don Juan Atahualpa en Cajamarca* (Figura 17), su autor es desconocido y la fecha de elaboración de la obra despierta desacuerdos, pues algunos investigadores lo creen tardío, del siglo XIX especialmente (Flores Ochoa et al. 1998), mientras que otros lo concideran de alrededor del 1600 (López-Baralt 1989). Teresa Gisbert (2008) discrepa con esto, fechando el cuadro para fines del siglo XVIII o comienzos del XIX, opinión que compartimos parcialmente, pues lo consideramos de la segunda mitad del siglo XVIII. Se trata de la obra de un artista de técnica popular con amplio conocimiento de las convenciones visuales coloniales para representar el pasado y a la elite indígena. Lo anterior se aprecia en la vestimenta de los cuzqueños, especialmente la nobleza inca, que presenta elementos de su indumentaria como la *mascapaycha* virreinal⁴², así como cabezas de león en las sandalias y hombros que forman parte de la iconografía de la nobleza cusqueña utilizada desde mediados del siglo XVII y presente en las series de incas durante todo el siglo XVIII (Gisbert 2008). Lo que podemos corroborar al ver a los curacas en los cuadros de la serie del *Corpus Cristi* fechados entre 1675 - 1680 (Wuffarden 2005) o las acuarelas con serie de Incas de cuerpo entero atribuidos a Antonio María Antonazzi de 1657 que se encuentran en la Biblioteca Angelica de Roma⁴³ y que presentan éste elemento en las sandalias de los gobernantes.

⁴² La *mascapaycha* prontamente es asimilada a la corona europea por parte de los conquistadores, durante el siglo XVII va a adquirir una estandarización iconográfica con incorporaciones ornamentales que visualmente la equipara con las coronas, siendo frecuentemente usada como símbolo de prestigio y poder por la élites indígenas coloniales. (Estenssoro 2005).

⁴³ Gabriela Ramos (2005) al analizar estas acuarelas desliza la posibilidad de que quién encargó su realización haya visto los lienzos que envió Toledo a Felipe II.



Figura 17. Degollación de don Juan Atahualpa en Cajamarca, siglo XVIII. Museo Arqueológico del Cuzco. En *Los Incas: Arte y Símbolos*, 1999.

Por otro lado, descubrimos que la representación de Mama Ocllo del lienzo (Figura 18), es la reproducción de un cuadro fechado para 1750 (Wuffarden 2005) que actualmente se encuentra en una colección particular en Lima y que muestra a la coya de Manco Capac de cuerpo entero vistiendo *acsu* y *lliclla* con banda de *tocapus* al final del *acsu* y en la orilla de la *lliclla*, en la cabeza porta la tradicional *ñañaca*, mientras que en su mano izquierda lleva unas flores, probablemente *chiwanway* (*Crocopsis fulgens Pax*), y la derecha está posada sobre una pequeña llama negra, probablemente signo alusivo a la enseñanza del tejido, aporte cultural que a nivel del mito se le atribuye a la Coya (Figura 19). Este cuadro de Mama Ocllo, debió ser parte de alguna de las series de Incas y Coyas tan populares desde el último cuarto del XVII y

que en su mayoría fueron destruidos después de la represión posterior a la muerte de Tupac Amaru II (1781) los cuales se exhibían en la casa de los curacas como prueba del antiguo linaje noble que se podía remontar al primer Inca y su coya Mama Ocllo. Creemos que el artista del cuadro *Degollación* pudo ver este lienzo y basarse en ésta representación para la imagen de la mujer de Manco Capac pues, al hacer la comparación el préstamo salta a la vista.



Figura 18. Detalle del cuadro "Degollación" que muestra a Mama Ocllo.



Figura 19. Mama Ocllo, 1750. Colección particular. Lima. En *Los Incas reyes del Perú*. 2005, 215.

Volviendo al cuadro de la *Degollación*, éste trata sobre la muerte de Atahuallpa. La escena central en primer plano, muestra al Inca decapitado por un español que sostiene la cabeza sangrante. Alrededor de ésta se encuentran distintos personajes y situaciones: madre, padre y “medio hermano” del asesinado gobernante; enfrentamiento entre guerreros cusqueños y españoles; Pizarro y quienes condenaron a Atahuallpa; y finalmente, el sepelio que es seguido de un cortejo de indios nobles.

El lienzo del Museo Arqueológico es de una notable complejidad de la que ya Teresa Gisber ha dado cuenta:

En el lienzo de "La Degollación de D. Juan Atahuallpa en Cajamarca" se ve en la parte central al Inca decapitado, con Valverde a su derecha y el verdugo a la izquierda, todo en un ámbito ideal, formado por el Arco Iris y puntos blancos, a manera de granizo. Varias escenas secundarias lo circundan: al centro en la parte alta el tribunal de conquistadores que juzgó a Atahuallpa presidido por Pizarro, sobre él cuatro Incas simbolizando los cuatro suyos del imperio, y el trono real vacío. A un lado Huayna Capac y al otro Mamachachapoya progenitores del "difunto". En la parte alta el sepelio que se dirige a la Capilla de la Cárcel. En la parte baja Mama Ocllo, que curiosamente está sin Manco Capac (figura de la que se prescinde) y finalmente Huáscar. Tanto esta figura como la de Huayna Capac, parado sobre andas, más parece que reflejan sus efigies o "momias" que a seres vivos. En primer plano la batalla entre indios y españoles. Una cartela explica: "Degollación de/Dn. Juan Atahuallpa en/caja/marca". Hace de tenante una Ñusta con papagayo (Gisbert 2008: 200).

En cuanto al arco iris (presente en los *qeros* y en el lienzo de la Ñusta) que enmarca la escena de decapitación, nos encontramos frente a un motivo de significado ambivalente pues puede ser benéfico como funesto, se asocia a la fertilidad y regeneración, a la mediación entre cielo y tierra, así como a los inicios y finales de eventos (López-Baralt 1989, Valko 2005, Martínez et al. 2012). “La ambigüedad y el peligro que rodean a lo sagrado en el culto de los incas se revelan cuando descubrimos que los mismos elementos que propiciaban la vida en el esquema del Coricancha (sol, luna, estrella, relámpago, **granizo** y **arco iris**)⁴⁴ se agrupan aquí (se refiere a una descripción nefasta que hace Polo de Ondegardo de estos mismos signos) como presagios de destrucción” (López-Baralt 1989: 76). Recordemos además las prácticas

⁴⁴ Los paréntesis y subrayados son agregados nuestros.

rituales que, según Guaman Poma, se realizaban bajo el arco iris del Coricancha (Guaman Poma 2008 [1615]: 185. Ver página 47, capítulo 1).

Bajo el arco iris se encuentra la escena más potente y aglomerante de todos los demás motivos desarrollados, que es la decapitación de Atahuallpa.

Esta forma de representar la decapitación es similar a la que hemos visto en los *qeros*, en pinturas y en escenificaciones públicas del capítulo anterior; que ocurra bajo el arco iris nos habla de un suceso de importancia ritual-simbólica en que la decapitación sigue la lógica de la presentación de cabezas como acto ritualizado. Vemos el cuerpo sangrante del Inca, el decapitador que en una mano sostiene el arma que utiliza y en la otra, en alto, la cabeza sangrante tomada por los cabellos y despojada de la *mascapaycha*. Pero esta vez encontramos un elemento nuevo, la presencia de la bandeja de plata que recuerda una de las decapitaciones relevantes para el cristianismo, la decapitación de Juan Bautista. Más adelante volveremos sobre este punto, ahora nos interesa abordar la construcción de la tradición de la decapitación de Atahuallpa.

El contexto histórico que nos dan las imágenes, presencia de Valverde y Pizarro, pero también la cartela, *Degollación de D. Juan Atahuallpa en Cajamarca*, nos permiten identificar sin mayor temor la identidad del personaje decapitado. Nos interesa hacer hincapié en este punto debido a que el cuadro deforma los hechos ocurridos en 1533 cuando Atahuallpa es condenado a muerte por garrote vil. La sentencia se cumple y el Inca muere estrangulado. Sin embargo, la oralidad y producción material simbólica de los Andes coloniales ha representado esta muerte como la decapitación del Inca, iniciando la tradición del degollamiento de Atahuallpa, a la que pertenece el lienzo del Cuzco y que tiene varios antecedentes previos, el primero de ellos, en el manuscrito de Guaman Poma de Ayala. “Las versiones de Atahuallpa degollado, en el dibujo de Guaman o en el lienzo de Cuzco, testimonian la vigencia de un hecho históricamente falso, cuya validez radica en los esquemas mentales que lo vivifican a nivel de mito.” (Gisbert 2008: 199). En primera instancia nos ocuparemos de los antecedentes visuales que presentan ésta versión.

Contamos con cinco representaciones pictóricas que directa o indirectamente avalan la decapitación; el ya mencionado lienzo *Degollación de don Juan Atahuallpa en Cajamarca*,

anónimo segunda mitad del siglo XVIII (Figura 17); el lienzo *Los funerales de Huáscar* cuadro, que para Teresa Gisbert (2008), es parte del mismo círculo artístico y de la misma época que el anterior (Figura 20); Las acuarelas en el Códice Martínez Compañón, dos laminas referidas a la decapitación de Atahualpa llamadas *Danza de la degollación del Ynga* de 1782-85 (Figuras 21 y 22); el grabado de Alonso de la Cueva que presenta una serie de Incas con la sucesión de reyes españoles hecha en 1725 (Figuras 23 y 24); y por último, el dibujo de la muerte del Inca "Atagualpa" que Guaman Poma de Ayala registra en la *Nueva Corónica y buen Gobierno* de 1615. (Figuras 25 y 26), que sería la más temprana de todas.

El cuadro *Los funerales de Huscar*, muestra una escena en que el cadáver de Huáscar es trasladado de manera similar al de Atahualpa en el cuadro de la *Degollación*, el cortejo formado por soldados que portan *pututus* y otros que llevan la cadena de oro, por la que se reconoce legendariamente a Huáscar (Garcilaso 2005 [1609]), es un lienzo de técnica popular que también muestra un gran conocimiento de la iconografía y temáticas andinas de los siglos XVII y XVIII, pues la cadena de Huáscar es otro de los temas que aparece representado en los *qeros* del periodo, así como en teatralidades sobre el mismo tópico. En la escena no aparece su "hermano" quiteño, sin embargo, "En la leyenda de este lienzo también se hace alusión a la muerte de Atahualpa por decapitación. Dice: "Guascar Inga hijo/ de Guayna Capac inga/ **su hermano Atagualpa/ q lo degollaron en/ Cajamarca/ los pisarros en la/ conquista por causa de Pe/ lipillo.../... inca.../.**" (Gisbert 2008: 200, destacado nuestro).

Más directa, desde el punto de vista visual, es la relación con las láminas que se encuentran en un texto conocido como Códice Trujillo del Perú o Codex Martínez Compañón. Baltasar Jaime Martínez Compañón se desempeñó como obispo de Trujillo entre 1780 y 1790, en éste periodo recopiló material etnográfico sobre su diócesis, acompañado de dibujantes y escribientes para crear un gran libro con ilustraciones y entregársela al rey de España. En el Codex se encuentran dos láminas referentes a Atahualpa (Figuras 21 y 22), las cuales en realidad recogen escenas de la representación teatralizada sobre la muerte del Inca y el fin del incario que el obispo debió presenciar en sus visitas, de ahí que las láminas lleven el nombre de *Danza de la degollación del Ynga*.

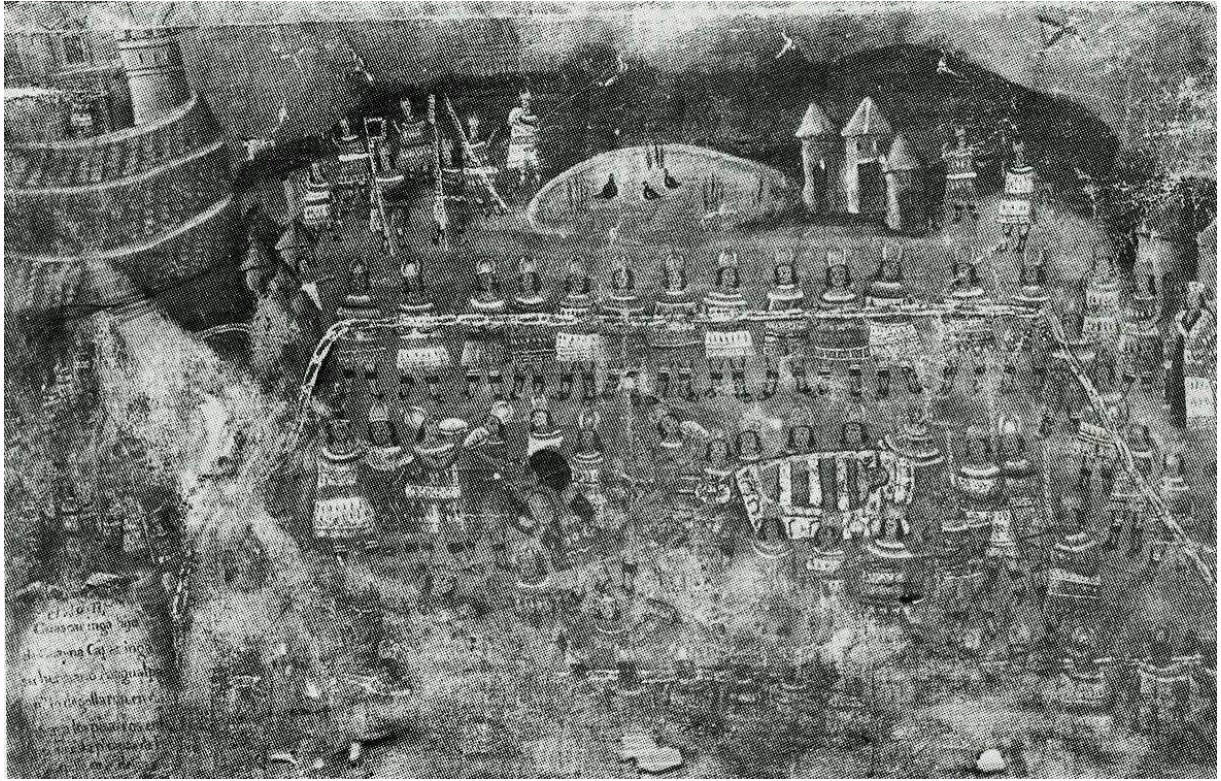


Figura 20. Los Funerales de Huscar, siglo XVIII. Colección particular. Lima. En Tresa Gisbert, *Iconografía y mitos indígenas en el arte*. 2008, lámina 235.

Ambas imágenes forman parte de los tópicos más característicos de éste tipo de escenificaciones, los sueños premonitorios de Atahualpa que le avisan de un mal venidero y la decapitación del Inca con el llanto de las ñustas que lo acompañan (Husson 1999, Millones 1992, 1993, 1999). En la primera lámina observamos al Inca sentado en una especie de trono (*ushnu*?) como símbolo de su autoridad, acompañado de dos mujeres que lo observan. Cerca de ellos se encuentra un grupo de hombres que realizan rituales adivinatorios para comprender su sueño. La segunda lámina presenta la escena de decapitación propiamente tal. El trono vacío, la ñusta que llora cerca del cuerpo sangrante sin cabeza, el decapitador que sostiene por los cabellos la cabeza sangrante del Inca y la espada con la que lo decapita. Al parecer los jinetes a caballo están allí para llevarse la cabeza de Atahualpa que será colocada en una bandeja de plata, lo que nos recuerda el linzo “Degollación”.



Figuras 21 y 22. Códice Martínez Compañón. Danza de la degollación del Ynga, 1782-85. En *Los Incas reyes del Perú*. 2005, 130 y 131.

Alrededor de 1725 el clérigo e historiador limeño Alonso de la Cueva genera uno de los programas iconográficos más relevantes para las demandas políticas de la elite indígena en el marco del Renacimiento Inca; en éste, propone vincular a los monarcas españoles con la serie de Incas “Señores naturales del opulentissimo Reyno del Perú”. Es un grabado llamado *Efigies de los ingas o reyes del Perú con su origen y serie y de los católicos reyes de Castilla y de León que les han sucedido hasta el presente que Dios guarde*⁴⁵. El grabado presenta las figuras de medio cuerpo en serie de 14 incas sucedidos sin mayor solución de continuidad por los monarcas españoles desde Carlos V en adelante. Además muestra una iconografía original respecto a los emblemas que portan los Incas (Gisbert 2008), despegada de las convenciones ampliamente desarrolladas por los artistas cuzqueños. El grabado tuvo una enorme difusión en su momento (Wuffarden 2005), fue reproducido en lienzos que se encuentran en distintos lugares de Perú⁴⁶ copiando también la breve relación hecha de cada Inca. Del grabado nos

⁴⁵ Para un análisis más completo sobre el programa iconográfico emprendido por de la Cueva, así como sus implicancias políticas, ver (Wuffarden 2005).

⁴⁶ El grabado de Alonso de la Cueva provocó gran malestar entre los artistas de Cuzco, pues según ellos, los Incas

interesa la efigie de Atahualpa y los comentarios que la acompaña:

El vencido hijo de Mama Chachapoya Reyna de Quito. Aclamado por Rey de Cuzco fue vencido, y presso del conquistador Don Francisco Pizarro y despues degollado en Caxamarca. Hallase bautizado, y se llamo Don Juan año 1533. (Extraído de la figura 24)

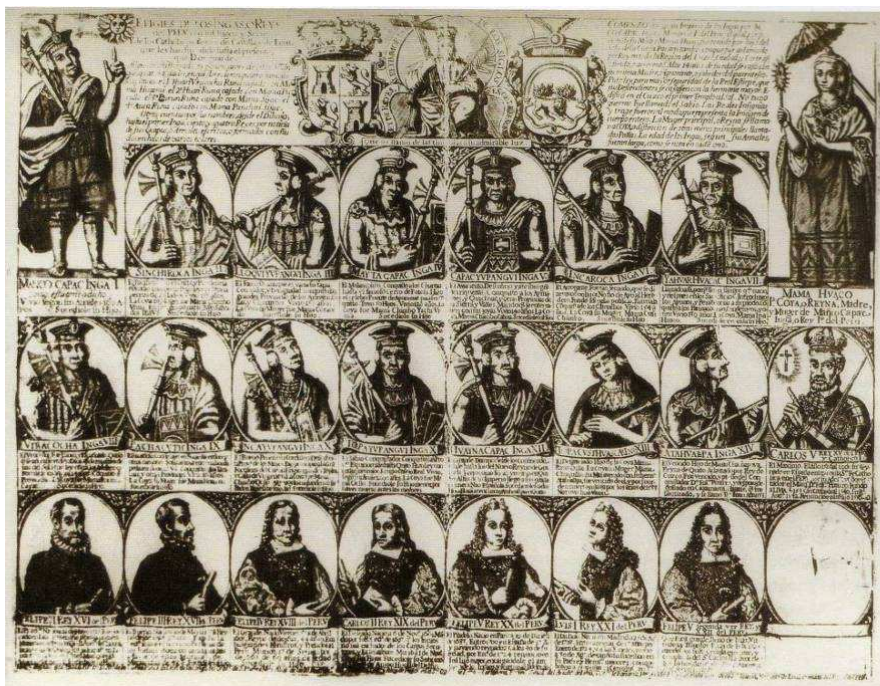


Figura 23 .Efigies de los ingas y reyes del Perú... Grabado de Alonso de la Cueva 1725. Paradero desconocido. En *Los Incas reyes del Perú*. 2005, 233.

Un antecedente muy interesante es el revelado por Luis Eduardo Wuffarden (2005) que comenta sobre el poco consenso que existe en torno a las posibles fuentes en que se basó De la Cueva para los comentarios sobre la historia de cada Inca. Una alternativa, con la que presenta coincidencias significativas, es Guaman Poma de Ayala, abriendo la posibilidad de que ambos textos estén vinculados por alguna fuente común (Wuffarden 2005) o que De la Cueva tuviera acceso a la *Nueva Corónica*. Sin ir más lejos, el manuscrito de Guaman Poma corresponde al primer documento escrito y visual que establece la muerte de Atahualpa por decapitación.

habían sido retratados con una iconografía incorrecta. Aparecían con una *mascapaycha* fuera del orden que, por años habían cultivado y estandarizado los artistas cuzqueños, tampoco tenían en sus *uncus* el tradicional sol dorado, entre otros aspectos que rompían con los cánones estéticos aceptables para retratar a un Inca. Es por eso que a partir del grabado de la Cueva, se realizarán al menos tres pinturas que lo reproducen, pero con las debidas enmiendas hechas para formalizar el grabado, que como programa iconográfico, resultaba altamente atractivo para las elites y los distintos patrocinadores que tuvieron las mejoradas versiones (Wuffarden 2005).



Figura 24. Detalle figura anterior con Atahualpa Inga XIV.

El dibujo de la *Nueva Corónica y Buen Gobierno* es el primer antecedente visual que tenemos sobre el Inca decapitado, además responde a una forma propia de mirar y explicar los eventos, que hasta entonces, sólo habían sido fijados bajo la pluma de los conquistadores dentro de su lógica y parámetros de verdad. Guaman Poma establece la muerte por decapitación en su crónica a través de la escritura, (Mundo del conquistador) y de la narración en sus dibujos, (Mundo indígena) deformando los hechos reales (muerte por garrote vil).

Atahualpa Ynga fue degollad[o] y sentenciado y le mandó cortar la cauesa don Francisco Pizarro. Y le notifica con una lengua yndio Felipe, natural de Guanca Bilca.
 ...Y acá fue causa que le matasen y le cortasen la cauesa a *Atahualpa Ynga* y murió mártir cristianícimamente; en la ciudad de Caxamarca acabó su uida (Guaman Poma (1615) 2006: 391 [392]).



Figura 25. Córtañle la cavesa a atagvalpa inga. Guaman Poma, 1615. pp. 390 [392]. En El sitio de Guaman Poma, <http://www.kb.dk/permalink/2006/poma/info/es/frontpage.htm>

La respuesta visual que entrega el cronista está íntimamente emparentada con la representación de la muerte de Tupac Amaru I, que además toma prestada del Manuscrito Galvín (1590) de Fray Martín de Murúa con quien colaboró, al menos en la confección de algunos de los dibujos de dicho códice (Ossio 2004, Cummins 2005), y que registra la muerte del último Inca de Vilcabamba que efectivamente murió decapitado por orden del virrey Francisco de Toledo en 1572 (Figura 26) Guaman Poma invierte la disposición de la escena para que se aprecien los detalles del inca, en especial la cruz en sus manos.

El manuscrito de Murúa no da cuenta de cómo fue la muerte de Atahualpa, sólo la menciona. Tampoco representa visualmente éste hecho. En cambio, la representación de Guaman Poma, si bien se basa en la de Tupac Amaru, cuida los detalles para que ambas muertes no sean confundidas. En la degollación de Atahualpa las *ñustas* que lloran al Inca está ausentes, la vestimenta de los ejecutores de la pena es totalmente diferente, incluso cada uno cuenta con características propias. Un detalle que el cronista atiende es la cruz que ambos sentenciados portan en sus manos, enfatizando que murieron cristianos de manera injusta.

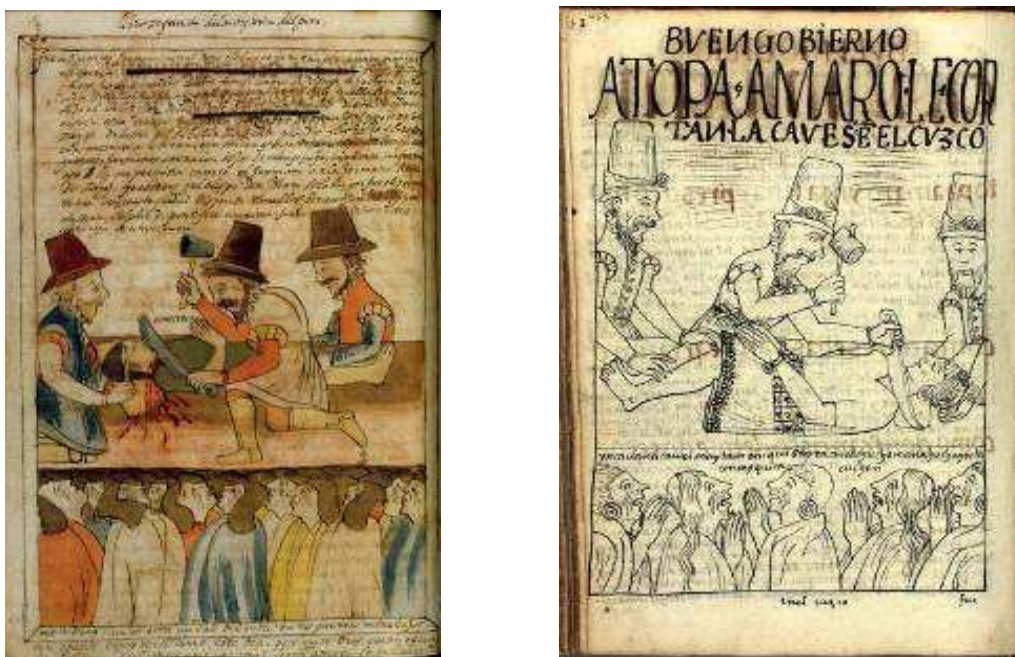


Figura 26. Comparación Nueva Corónica y Manuscrito Galvín muerte de Tupac Amaru I. Martín de Murúa (1590) Historia general del Perú de, Manuscrito Galvín. A Topa Amaro le cortan la cavesa en el Cvzco. En El sitio de Guaman Poma, <http://www.kb.dk/permalink/2006/poma/info/es/frontpage.htm>

Con lo dicho hasta ahora, podemos interrogarnos respecto a la decapitación y por qué está apareciendo como un significante relevante a la hora de plasmar memorias coloniales sobre el pasado Inca, y no sólo del pasado, pues también estaría articulando discursos alternativos respecto a las circunstancias de la muerte de Atahualpa, último Inca del Tawantinsuyu antes de la invasión, que pone fin también a una tradición cultural de desarrollo autónomo que abarcaba siglos de historia.

La muerte de Atahualpa y las posibles fuentes para la versión de su decapitación

De los cinco antecedentes visuales coloniales que muestran la decapitación de Atahualpa analizados anteriormente, creemos que al menos cuatro de ellos están vinculados también a representaciones dramáticas sobre la muerte del Inca. Nos interesa este punto ya que podría explicar la amplia difusión que esta versión tuvo durante la colonia.

Las láminas sobre la *Danza de la degollación del Ynga*, que el obispo Martínez Compañón mandó a plasmar a sus dibujantes indígenas para su códice, son el antecedente con la vinculación más clara en las representaciones dramáticas, no sólo porque el nombre de las

láminas así lo indican y porque las escenas escogidas para representar (Figuras 21 y 22) son justamente las dos más relevantes y recurrentes de las teatralizaciones sobre la muerte de Atahualpa: El sueño que profetiza la desgracia y la decapitación del Inca (Husson 1999, Millones 1997, Wachtel 1976), sino también, por las partituras musicales que se encuentran en el códice.

Martínez Compañón poseía una gran curiosidad por las cosas del Nuevo Mundo así como una firme sensibilidad musical, es por eso que su códice guarda entre sus páginas una serie de partituras con tonadas y canciones de distintos lugares de la diócesis de Trujillo. Algunas de estas piezas musicales están relacionadas con la *Danza de la degollación del Ynga*. Tiziana Palmiero ha realizado una investigación con respecto a estas partituras y su relación con la puesta en escena de la danza sobre la muerte del Inca. Existen cinco piezas musicales con diversos títulos que la autora ha identificado como pertenecientes a la danza. De estas, sólo dos harían referencia directa a la muerte de Atahualpa⁴⁷: *Allegro tonada el Tupamaro, Caxamarca* y el *Adagio tonada el Tupamaro de Caxamarca* (Palmiero 2011) Las tres piezas restantes aparentemente no estarían vinculadas directamente, sin embargo, a lo largo del artículo la autora va demostrando cómo cada nombre de las piezas, así como su ejecución musical, guardan relación con distintos elementos de los textos teatrales sobre estos mismos hechos.

El siguiente antecedente visual que, creemos, se relaciona con representaciones dramáticas y con la difusión de la versión sobre la decapitación del Inca es el lienzo *Los funerales de Huáscar* (Figura 20). El cuadro, emparentado al de la *Degollación* en su factura, tiene dentro de las escenas que se representan, la legendaria cadena de oro que lo caracteriza y que los incas nobles llevan en sus manos.

El lienzo ... presenta al centro el cuerpo de Huáscar envuelto en un lienzo a rayas, protegido por un parasol, delante varios indios con pututus, luego el cadáver portado por funcionarios. Encabeza un personaje tocado con una torre, quizás el Vilca Umu. **Todo está rodeado por la legendaria cadena de oro que sostienen varios individuos.** El cortejo parece dirigirse a Sacsahuamán que se representa completo con

⁴⁷ Estos títulos también hacen mención a la muerte de Tupac Amaru II, recordemos que el obispo de Trujillo comienza a recorrer la zona sólo un año después del sofocamiento del levantamiento indígena más amplio y peligroso para el régimen colonial.

su gran torre circular en primer plano. Al fondo la laguna a donde según la leyenda fue echada la cadena (Gisbert 2008: 200, destacado nuestro).

Garcilaso de la Vega cuenta la historia sobre el origen de la cadena y cómo se realizó una danza con ella en la ceremonia del primer corte de cabello del hijo de Huayna Capac, Huáscar. Garcilaso asegura haber obtenido esta información de un inca viejo a quien se la escuchó y que además complementa con una cita que toma de Augusto Zárate:

Al tiempo que le nació un hijo **mandó hacer Guaynacaba una maroma de oro tan gruesa** (según hay muchos indios vivos que lo dicen) **que asidos a ella más de 600 indios orejones no la levantaban fácilmente. Y en memoria de esta tan señalada joya llamaron al hijo Guascar** (*que en su lengua quiere decir sogá*) (Garcilaso 2005 [1609]: 563, destacado nuestro).

La aparición de ésta cadena no se encuentra sólo en el lienzo de *Los Funerales*, sino que además está representada en varios *qeros*⁴⁸ coloniales, de los cuales reproducimos un dibujo (Figura 27).

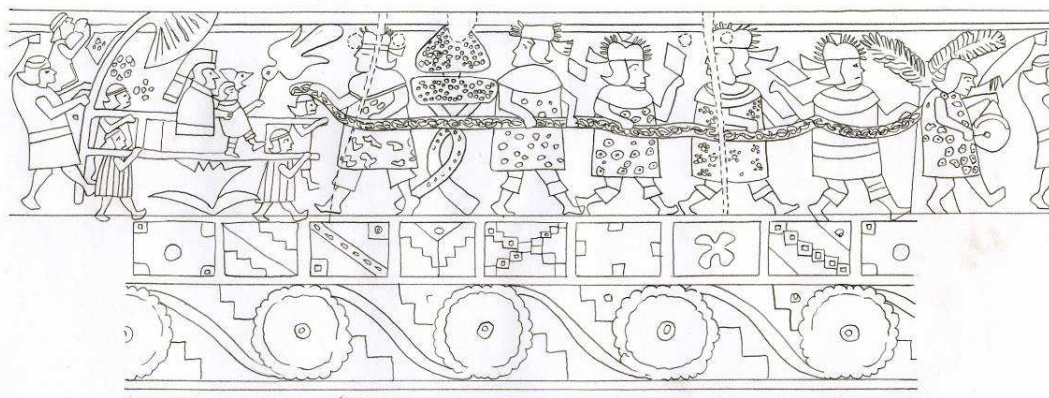


Figura 27. Qero N° 183. Museo Arqueológico Universidad San Agustín de Arequipa. Finales del siglo XVII inicios del XVIII, "Baile de la sogá". Dibujo de C. Yañez, Proyecto Fondecyt 1090110.

La presencia de la cadena de Huáscar en los *qeros* nos lleva a pensar que éste tema estaba presente como ciclo mítico dentro de las tematizaciones acerca del pasado Inca que circulaban colonialmente, sin embargo, nuestro argumento más consistente para sugerir que el lienzo

⁴⁸ En un *qero* del Museo de América MAM 7524, en otro de la Colección Salinas de la Piedra N° 222, colección particular y en el Museo de la Universidad de San Agustín en Arequipa UNSA183.

sobre Huáscar se basa en dramatizaciones, se encuentra en las fiestas dadas en la villa de Potosí en 1555 que establecía al Santísimo Sacramento, la Purísima Concepción y al Apóstol Santiago como patronos de la villa, descritas por Bartolomé Arzáns de Orsúa y Vela en su obra *Historia de la Villa imperial de Potosí* escrita en el siglo XVII.⁴⁹ En ellas se representaron cuatro obras dramáticas sobre la historia incaica interpretadas por indígenas; una de ellas es la muerte de Atahualpa (última en escenificarse); la primera, Manco Capac, el origen de los monarcas Incas y sus conquistas; la segunda sobre los triunfos de Huayna Capa; y la que nos interesa en este momento, fue la tercera, *Las tragedias de Cusi Huáscar, 12° inga del Perú*:

Representóse en ella las fiestas de su coronación; **la gran cadena de oro que en su tiempo se acabó de obrar y de quien tomó este monarca el nombre, porque Cusi Huáscar es los mismo en castellano que sogá del contento**; el levantamiento de Atahualpa hermano suyo, aunque bastardo; la memorable batalla que estos dos hermanos se dieron en Quipayan, en la cual y de ambas partes murieron 150.000 hombres; prisión e indignos tratamientos que al infeliz Cusi Huáscar le hicieron; tiranías que el usurpador hizo en el Cuzco quitando la vida a 43 hermanos que allí tenía, y muerte lastimosa que hizo dar a Cusi Huáscar en su prisión (Arzáns [1735] 1965, libro IV, Cap. 1: 98, destacado nuestro).

Si bien la representación teatral de Cusi Huáscar no hace alusión alguna a la muerte de Atahualpa, si podemos establecer que, al menos la danza de la cadena, era una escenificación que se representaba colonialmente, al punto de dejar su huella en la pintura colonial y en *qeros* del siglo XVII- XVIII. Esto nos interesa porque si el lienzo de *Los Funerales de Huáscar* está aludiendo a un ciclo mítico teatralizado y además está señalando la muerte de Atahualpa por decapitación, implicaría que la difusión de ésta versión se estaría dando a través de las dramatizaciones sobre los Incas del Tawantinsuyu.

En cuanto al cuadro *La Degollación de D. Juan Atahualpa en Cajamarca*, Marcelo Valko opina que “más que la pintura de un mito, se trata de la encarnación de una leyenda a través de la

⁴⁹ Existe toda una controversia respecto a la veracidad de la descripción que hace Arzáns de fiestas que él no presenció y que ocurrieron casi un siglo y medio antes, Manuel Burga (2005 [1988]) es su principal detractor, pero Jean-Philippe Husson (1998) entrega argumentos consistentes para apoyar la autenticidad de los testimonios entregados por el historiador potosino. Recientemente, los trabajos arqueológicos desarrollados por Pablo Cruz y Pascale Absi, muestran la existencia de un importante centro administrativo cuzqueño en las proximidades del cerro Potosí, reforzando la posible existencia de un grupo relevante de la elite del Cuzco en este lugar (Cruz y Absi 2008).

pintura” (Valko 2005: 8). El investigador considera que el cuadro haría alusión al mito sobre el regreso del inca o Inkarrí. Más adelante haremos mención de él, sin embargo, según nuestra apreciación, más allá del mito, creemos que la composición del lienzo con su diversidad de hechos y personajes plasmados, así como la distribución espacial y el movimiento que cada escena presenta evoca cierta *performance* que nos lleva a pensar que se trata de las teatralizaciones sobre la conquista española y la muerte de Atahuallpa, las cuales constituyen un género teatral ampliamente desarrollado en Los Andes y que tendría antecedentes muy tempranos (Beyersdorff 1998, Husson 1998). El lienzo (Figura 17) contiene distintos momentos de los hechos de Cajamarca; y que son elementos presentes hasta la actualidad en las representaciones de la muerte del Inca. Vemos a Atahuallpa presente en tres de ellos, uno con su madre Mama Chacahapoya, otro en la decapitación, y por último, su cadáver encabezando el cortejo fúnebre que se dirige a la capilla de la cárcel. Pero no sólo eso, también se representan mujeres que acompañan a la madre y que recuerda el coro de ñustas que siempre está en este tipo de teatralizaciones, y del cual ya da cuenta Pedro Pizarro para 1533. Además, se encuentra el enfrentamiento de guerreros incas con soldados españoles en Cajamarca.

Podríamos ir más lejos en nuestro análisis y referirnos a la aparición de Huáscar y Huayna Capac en el mismo cuadro, que si bien son parientes de Atahuallpa, razón por la que aparecerían en él, también son mencionados independientemente en las obras dramáticas sobre la historia Inca representada en 1555 en Potosí. Sabemos además que en las fiestas del Cuzco en honor a Ignacio de Loyola en 1610, se realizaron escenificaciones sobre el pasado Inca, entre las que estaban las conquistas de Huayna Capac (Anónimo [1610] 1923). Continuando en las celebraciones del Cuzco de 1610, sabemos que se representó la derrota de los Chancas en una canción (Cummins 2005, Anónimo [1610] 1923), el lienzo *La Degollación*, contiene una escena muy curiosa; sobre la ñusta con cartela, frente a Mama Oclo, se ve a un guerrero cuzqueño pisando y atacando un ave (Figura 28), lo que podría estar haciendo alusión a ésa derrota, pues los Chancas se identificarían con los cóndores⁵⁰. Son estos los elementos que nos llevan a pensar que el lienzo *Degollación* se refiere a un conjunto mayor de dramatizaciones sobre la muerte de Atahuallpa y el fin del incario, en especial,

⁵⁰ Luis Ramos en su artículo de 2001, entrega antecedentes que vincula a los cóndores como animales emblemáticos de los Chancas. A continuación reproduciremos una cita que nos parece especialmente relevante. “De los chancas como cóndores nos habla Cristóbal de Albornoz en 1584, cuando se refiere a un lugar del valle del Cuzco, en concreto a ‘Oma chilliguas, un llano a donde los ingas tubieron batalla con los changas y los vencieron; e huyeron los changas, y dicen que se volvieron cóndores y se escaparon.’” (Ramos 2001: 174).

cuando la decapitación del inca es frecuente en éste ciclo dramático que se continúa representando hasta hoy.

Un antecedente que, creemos apoya nuestra interpretación, se encuentra en la imagen misma de la decapitación de Atahualpa. Como vimos, en ella se muestra la cabeza sangrante del inca tomada de los cabellos por el decapitador que usa una espada y que además depositará la cabeza del difunto en una bandeja de plata. Esta forma de representar la decapitación de Atahualpa es la misma que los dibujantes de Martínez Compañón consignaron para la escenificación de la *Danza de la degollación del Ynga*, representación que sabemos, el Obispo presenció.

Un elemento muy significativo es la manera en que se le da muerte a Atahualpa. De las fuentes históricas sabemos que éste fue ejecutado en garrote, o sea que fue asfixiado sentado. Sin embargo, este tipo de muerte ha sido registrado en muy pocas representaciones. En la mayoría de los testimonios Atahualpa es decapitado (pueblos de Pomabamba, Potago, Aquía, Ambar, texto de Chayanta y otras obras escritas) y en otros es fusilado (Oruro, Toco, Pollanchacra), traspasado con una espada, se le arranca el pescuezo simbólicamente a algún animal o la fiesta termina con el abrazo y reconciliación entre el Inca y Pizarro (Oleszkiewickz 1992: 194).



Figura 28. Detalle del cuadro "Degollación" que muestra a guerrero cuzqueño atacando a un ave.

Ya sabemos, gracias a Martínez Compañón, que el ciclo dramático sobre la muerte del Inca se estaba representando en Trujillo poco después de la gran rebelión de Tupac Amaru II, pero hay también reseñas más tempranas: “contamos con descripciones coloniales de su realización al menos desde 1659, en la ciudad de Lima (Flores Galindo 1987:67-68), e incluso en los momentos previos a las rebeliones tupamaristas, en Oruro (Beyersdorff 1998)” (Martínez 2010:163). Aunque el antecedente más temprano nuevamente, está en las descripciones de Arzáns de 1555 en Potosí, a pesar de ser controversial (ver nota 48), nos entrega elementos muy interesantes que Jean-Philippe Husson (1998, 1999) ha logrado, según nuestra opinión, demostrar son parte de representaciones dramáticas de origen autóctono e incluso prehispánico que desarrollan temáticas de memoria Inca.

Husson ha dedicado muchos años a investigar el Ciclo de la Muerte de Atahualpa; gracias a eso ha podido recopilar distintas versiones tanto en Perú como en Bolivia y ha llegado a concluir a través de estudios lingüísticos, estilísticos y dramáticos que el ciclo tiene dos zonas de difusión, las cuales corresponden al conjunto peruano y al boliviano. Ambos conjuntos que presentan diferencias entre sí, muestran cierta coherencia interna en cuanto a conjunto, en especial la correspondiente al boliviano. Ambas zonas de difusión –Perú y Bolivia- presentan un antepasado común que, para el autor, estaría en el estado neo-inca de Vilcabamba cercano a Ayacucho en el actual departamento del Cuzco y que correspondería a la versión primitiva de la muerte de Atahualpa. Esta versión sería de origen autóctono, transmitida oralmente a partir del siglo XVI y tendría su génesis en los enfrentamientos entre Huáscar y Atahualpa (Husson 1999).

Pues bien, según Husson (1998) parte de estas dramatizaciones acerca del pasado Inca son las representadas en Potosí en 1555 las que fueron interpretadas por incas nobles que tenían vínculos con Vilcabamba y que se realizaron en el marco de las negociaciones entre Sayri Tupaq, Inca del estado neo-inca de Vilcabamba, y la administración colonial que le ofrecía, a cambio de una rendición honrosa, títulos nobiliarios y compensaciones económicas (recordemos que su hija, la Ñusta Beatriz, es quien se casa con Martín de Loyola), las que acepta a los pocos años. Estos argumentos explicarían lo tempranas que resultan las escenificaciones dramáticas hechas en Potosí. “Se aclara ahora el enigma de las cuatro obras escenificadas por actores indígenas: eran manifestaciones de un arte dramático de origen prehispánico que la nobleza incaica refugiada en Vilcabamba seguía cultivando” (Husson

1998: 67).

Esto nos conduce a nuestro cuarto antecedente para la “falsa decapitación del Inca” de Guaman Poma de Ayala y su *Nueva Corónica y Buen Gobierno*. Guaman Poma no sólo resulta novedoso en cuanto a la decapitación de Atahualpa, sino también en otros pasajes del capítulo referido a la conquista, como son el encuentro ficticio entre Huayna Capac y Pedro Candia, o algunas descripciones en torno a los primeros encuentros entre la comitiva del inca y los españoles. En opinión de Husson (1998) esto se debe a que lo que el cronista está narrando son en realidad episodios de la representación primitiva de la muerte de Atahualpa, pues Guaman Poma, originario de la región de Ayacucho, debió presenciar alguna de éstas escenificaciones. “Al leer las páginas de Nueva Corónica dedicadas a la conquista del Perú, muchas veces en efecto, tenemos la impresión de que Waman Puma no nos presenta un episodio histórico, sino su escenificación” (Husson 1999: 91).

A los sucesos de la *Nueva Corónica* que analiza Husson, para afirmar ésta interpretación, agregamos el de la llegada de los españoles a América, en el que el cronista reúne en un mismo evento a Colón, Francisco Pizarro, Núñez de Balboa, Diego de Almagro entre otros, pues en la versión que se representa hasta el día de hoy en Oruro (perteneciente al conjunto boliviano), aparece Colón y Pizarro juntos (Gisbert 2008). Para nuestra investigación resulta relevante esta información, ya que esto nos da pié a pensar que la decapitación del Inca Atahualpa había sido establecida desde Vilcabamba, ya en el siglo XVI.

Al analizar todos estos elementos podríamos pensar en la interrogante que plantea Wuffarden sobre las fuentes que utiliza De la Cueva para su grabado y que lo vincularían a Guaman Poma, pues podrían no estar en una fuente común desconocida, sino en las representaciones dramáticas sobre la historia inca, en particular el Ciclo de la Muerte de Atahualpa.

El ciclo dramático sobre la muerte de Atahualpa

Gracias a sus investigaciones, Husson ha podido determinar que el guión más cercano a lo que debió ser la versión primitiva del drama, es la versión de Chayanta⁵¹ publicada en 1957, la que

⁵¹ En el artículo ¿Visión de los vencidos o falsificación? Datación y autoría de la tragedia de la Muerte de Atahualpa,

tiene adiciones sufridas a lo largo de los siglos, pero que sin embargo, puede dar las mayores luces sobre cómo pudo ser la versión original. Una de esas adiciones sería justamente la última parte, posterior a la muerte de Atahuallpa y que muestra el castigo que el rey de España proporciona a Pizarro por haber matado al Inca, dicha escena no figuraría en la versión primitiva.

Esta se concluía con la muerte de Atawallpa y el elogio fúnebre del coro. Una serie de indicios tanto lingüísticos como históricos nos determinan a situar la añadidura de la escena final en el siglo XVII y a vincularla a la etapa cusqueña de la historia de la obra lo que es coherente con la fecha que propusimos para su creación: el siglo XVI (Husson 1999: 79).

Lo que es también coherente con el espíritu de la elite del Renacimiento Inca, que buscaban legitimar el glorioso pasado del Tawantinsuyu y a su vez aparecer como buenos cristianos y súbditos. Lo relevante para nosotros es que la versión de Chayanta determina la muerte del Inca por decapitación.

Ya sabemos que existen distintos guiones y versiones contemporáneas sobre el ciclo de la muerte del Inca y que va a depender del lugar y las influencias que haya recibido la localidad de escenificación. A pesar de las diferencias, constituye un género dramático llamado *Atawallpap wañuynin*. Margot Beyersdorff que ha trabajado el tema, aporta nuevos antecedentes concluyendo también que el origen de estas representaciones teatrales estaría en la colonia temprana e incluso en los rituales fúnebres incas precolombinos.

Los antecedentes del género dramático plasmados en el *Atawallpap wañuynin* a partir de la llegada del europeo, se encontrarían en los ritos funerarios y conmemorativos prehispánicos. Uno de estos antecedentes habría sido una celebración para conmemorar los linajes nobles instituidos por el Inca Pachacuti Yupanquí. ... **Estas procesiones que formaban parte de la purucaya habrían estado acompañadas de representaciones de las hazañas de los reyes incas en que las plañideras entonaron el**

Cesar Itier (2000) entrega antecedentes para declarar la versión de Chayanta como una falsificación ideada por Jesús Lara para demostrar que los incas tenían una larga tradición literaria que sobrevivía en el texto que él había descubierto y publicado. Sin embargo, Jean-Philippe Husson (2006) proporciona una serie de conclusiones basadas en estudios de diversa índole, que no sólo refuta la supuesta falsificación de Lara, sino que además entrega antecedentes para establecer la versión de Chayanta como la más cercana a la versión primitiva del ciclo dramático sobre la muerte de Atahuallpa.

hucjaripuni o "cantar histórico" para "contar o referir o relatar lo que ha pasado y entonar ejemplos en alta voz a muchos" ... En efecto, al morir Atahuallpa en Cajamarca en 1533, las mujeres principales de la corte se reunieron para elogiar a y lamentar la suerte del difunto. Desde ese año en adelante las exequias y fiestas conmemorativas de origen inca -que comprendían los ritos de llorar por el difunto, llamar a su ánima y relatar los hechos de su vida- servirían de fundamento para el desarrollo de la representación de la muerte del Inca de modo dramático (Beyersdorff 1998: 197-198, destacado nuestro).

La realización de este tipo de rituales mortuorios a la muerte del Inca se ven esbozados también en la narración de Guaman Poma sobre la decapitación de Tupac Amaru, sentencia que efectivamente se cumplió.

Fue degollado Topa Amaro Ynga por la sentencia que dio don Francisco de Toledo. Le dio la dicha sentencia al ynfante rrey Ynga y murió bautizado cristianamente de edad de quinze años. **Y de la muerte lloraron todas las señoras prencipales y los yndios deste rreyno y hizo grandésimo llanto toda la ciudad y doblaron todas las campanas.** Y al entierro salió toda la gente prencipal y señoras y los yndios prencipales y glericía. Le conpañó y le enterraron en la yglesia mayor de la ciudad del Cuzco (Guaman Poma (1615) 2006: 452 [454], destacado nuestro).

Guaman Poma no da cuenta de actos similares al narrar la muerte de Atahuallpa, tal vez porque no fue contemporáneo con esa muerte, sin embargo, no significa que no se hayan realizado. Pedro Pizarro, testigo directo, da cuenta de rituales parecidos en 1533:

Pues muerto Atauualpa, como tengo dicho auía hecho entender a sus hermanas y mugeres que, si no le quemauan boluería a este mundo. Pues auíéndose ahorcado alguna xente y una hermana suya con algunas yndias, diziendo que yuan al otro mundo a seruir a Atauualpa, **quedaron dos hermanas que andauan haziendo grande llanto con atambores y cantando, contando las hazañas de su marido** (Pizarro [1571] 1978: 69, destacado nuestro).

Más adelante Pizarro confirma lo anterior informando la costumbre que los indios tenían al

morir sus parientes. No es de extrañar entonces, que a la muerte del Inca se cantara parte de la historia incaica, y que esta se mantuviera presente y actualizada cada año.

Era costumbre entre estos yndios que **cada año llorauan la mugeres a sus maridos**, y los parientes, lleuando sus bestiduras y armas delante, **y muchas yndias cargadas con mucha chicha detrás, y otras con atambores tañendo y cantando las haçañas de los muertos, andauan de çerro en çerro y de lugar en lugar donde los muertos siendo viuos auían andado**, y después que estauan cansados, sentáuense y beuian, y descansados tornauan al llanto hasta que acauáuase la chicha (Pizarro [1571] 1978: 70, destacado nuestro).

Como sabemos, el antecedente colonial más temprano que tenemos de teatralizaciones sobre la vida de los Incas es el que nos entrega Arzans de Orsúa y Vela para las festividades de Potosí el año de 1555, la que consistió en varios días de festejos, desfiles de distintas personalidades de la ciudad, entre ellas nobles incas, y de la representación de ocho piezas teatrales, cuatro de ellas hechas por indígenas (Millones 1997, López-Baralt 1989, Valko 2005). Además “Las cuatro obras se hallaban compuestas en quechua y fueron llevadas a la escena por actores indios” (Lara, 1957: 10). Para ésta época el teatro español aún no había surgido tal como se lo conoce, ni existía un dominio cabal del quechua por parte de los conquistadores y funcionarios españoles, evidencias que para Jesús Lara (1957) demuestran claramente que “a la llegada de los españoles el pueblo quechua era dueño de toda una tradición dramática” (Lara 1957: 11). Lo que se refuerza con los antecedentes sobre los rituales funerarios incas en que todos los años se lloraba a los difuntos narrando los hechos de su vida, expuestos anteriormente.

Por otro lado, en las festividades de Potosí de 1555, la última pieza teatral representada, *Ruina del Imperio Inga*, presenta elementos similares a las representaciones dramáticas sobre la muerte de Atahuallpa registradas en el siglo XX, como los presagios de malos augurios, las tropelías hechas por los españoles⁵² y la muerte del Inca.

Representóse en ella la entrada de los españoles; prisión injusta que hicieron de

⁵² En la versión de Chayanta, el Inca ve en sus sueños los abusos y atropellos que realizan los españoles a los indios. “Durante los dos sueños hombres cubiertos de irritante hierro innumerables han brotado como de las entrañas de la tierra, han arrasado nuestras casas, y han saqueado codiciosos los templos de oro de todos nuestros dioses, y el cielo y las montañas han ardido con llamas rojas” (Lara 1957: 11).

Atahualpa, 13° inga de esta monarquía; los presagios y admirables señales que en el cielo y aire se vieron antes que le quitasen la vida; tiranías y lástimas que ejecutaron los españoles en los indios; la máquina de oro y plata que ofreció porque no le quitasen la vida, y muerte que le dieron en Cajamarca (Arzáns [1735] 1965, libro IV, Cap. 1: 98).

Para Jesús Lara, estudioso de este género y descubridor de la versión de Chayanta, todas estas evidencias podrían sugerir que la pieza representada en 1555 sería la antecesora de los dramas actuales, lo que concuerda plenamente con los antecedentes expuestos por Husson (1999) para definirla como la versión primitiva de la muerte de Atahualpa. “... en resumen no es improbable que este **wanka** (versión de Chayanta) hubiese sido compuesto en los primeros años de la conquista por algún **amauta** que hubo sobrevivido a la catástrofe” (Lara, 1957:59)⁵³.

Por otra parte María Delia Martínez (2012) en un artículo sobre las escenificaciones de la muerte de Atahualpa nos ilustra sobre la creación de incipientes empresas teatrales en Potosí, y que ya para el siglo XVII habían compañías de teatro originarias de la villa que circulaban por distintas partes del virreinato, entre ellas Oruro, representando obras entre las que se incluía los hechos de Cajamarca y el fin de Atahualpa (Martínez, D. 2012) lo que explicaría la gran difusión del género sobre la muerte del Inca.

Sobre la versión de Chayanta reproduciremos dos fragmentos que publica Jesús Lara (1957) y que nos parecen ilustrativos ya que están presentes en la mayoría de las versiones contemporáneas de *La Tragedia*, son las mismas dos escenas representadas en las acuarelas del códice de Martínez Compañón, que analizamos anteriormente, y que dejan constancia de la decapitación del Inca: los sueños premonitorios y la muerte de Atahualpa.

Atau Wallpa

Ay, mi adorable

⁵³ Husson (1999) opina que la intuición de Jesús Lara era correcta al pensar que la versión de Chayanta tenía antecedentes coloniales tempranos, pero que su composición, más que obra de un *amauta* sobreviviente, sería parte de las representaciones teatrales de origen prehispánico.

Qhora Chinpu,

ay, mi dilecta

Qúyllur T'ika,

tiernas princesas mías,

me ha dado un wak'a un negro augurio,

dos veces ya me ha embrujado,

me ha mostrado en mis sueños

una escena increíble,

difícil de ser admitida,

imposible de ser narrada.

Tal vez sea evidente que **hombres**

vestidos de agresivo hierro

han de venir a nuestra tierra

a demoler nuestras viviendas,

a arrebatarme mi dominio,

Qhora Chinpu, princesa mía (Lara 1957:65, destacado nuestro).

Pizarro (Sólo mueve los labios)

Felipillo

Dice este señor poderoso:

“Ay, augusta María

mi madre sin mancilla, Reina mía,

dame valor para que pueda

cortarle a este hombre la cabeza.

negro salvaje, en este mismo instante

con esta férrea espada

te daré la muerte”. (Lara 1957: 175, destacado nuestro).

De los fragmentos seleccionados, hay algunos elementos que nos llaman la atención y que quisiéramos referir brevemente. El primero y más evidente, es el tipo de muerte que el texto

de Chayanta establece para el Inca, la decapitación. Esto es relevante pues, si fuera éste el final original de la versión primitiva de la tragedia, como sostiene Husson (1999), evidenciaría que la muerte por decapitación de Atahualpa estaba constituida desde la primera mitad del siglo XVI⁵⁴. Por otro lado, en el fragmento sobre los sueños premonitorios, creemos que la presencia de las *ñustas* podría vincularse con las mujeres que lloran al Inca a su muerte y que cantan recordando los hechos de su vida como parte de los rituales fúnebres incas, lo que serviría para identificar la versión de Chayanta como una pieza con antecedentes tempranos prehispánicos⁵⁵.

Ligado a las dramatizaciones sobre el fin de Atahualpa quisiéramos abrir espacio a un nuevo elemento que puede enriquecer los antecedentes respecto a los orígenes de las representaciones dramáticas sobre el pasado inca y su vinculación con los “llantos” en los rituales fúnebres. Tiziana (2011), además de reconocer las partituras asociadas al ciclo dramático sobre la muerte del Inca, hace otro aporte que nos parece relevante. Identifica dentro de las piezas musicales la existencia de un tono incaico o sistema de *Tonos* incaicos a lo que llama “llanto del Inca”, el cual se relaciona con el llanto ceremonial incaico y con la transmisión de significados ligados a la ritualidad andina colonial.

En este trabajo se afirma que los tonos no vehiculan solamente emociones, sino que pueden entregar connotaciones referidas a una situación en especial; un determinado comportamiento; un sentido de identidad. La reproducción de un Tono, provocaría una respuesta precisa del productor-oyente; una respuesta en término de comportamiento social; de expresión emocional no subjetiva; de sentido de identidad colectiva (Palmiero 2011: 12).

Si sumamos a esto el testimonio de Pedro Pizarro sobre las mujeres que lloran y cantan los

⁵⁴ Nos interesa este punto pues, explicaría el origen de la versión de la muerte por decapitación de Atahualpa de Guaman Poma, primer antecedente visual y escrito que determina éste evento. Por otro lado, en el primer fragmento citado del texto de Chayanta, encontramos en la descripción de los *hombres vestidos de agresivo hierro* similitudes que nos recuerda la lámina de la *Nueva Corónica* en que aparecen los verdugos de Atahualpa (Figura 25) que justamente visten armadura y que podría responder a la solución visual, basada en ésta descripción, que el cronista indio ocupa para diferenciar la muerte de éste y Tupac Amarú. Por otro lado, tanto Guaman Poma ([1615] 2006) como Tito Cusi ([1570] 1992) describen a los españoles como vestidos de hierro, en las narraciones sobre los hechos de Cajamarca de sus respectivos textos.

⁵⁵ La presencia de mujeres que cantan y bailan es una de las características más significativas y recurrentes en las versiones contemporáneas del género dramático sobre el fin de Atahualpa y que como vemos, tendría antecedentes prehispánicos. “En este tipo de representaciones ocupa un lugar privilegiado el aspecto musical, ya que un coro de mujeres -las *pallas* en el Perú, las *ñustas* en Bolivia- está presente en la escena e interviene en determinados momentos del drama (Husson 1999: 73).

hechos de los difuntos y las ceremonias a la muerte del Inca, nos encontramos con manifestaciones de una memoria ritualizada, de modo que quienes están participando de las teatralidades con música y danza en torno a la muerte del Inca, están al mismo tiempo, reactualizando formas culturales de transmitir memorias coloniales sobre el pasado, maneras de explicar la realidad y sustentar identidades redefinidas.

Ya sabemos que a lo largo del siglo XVII y XVIII se están generando discursos visuales y escénicos acerca del pasado prehispánico inca en clave colonial, y que además estarían evidenciando las demandas y reivindicaciones de las elites indígenas dirigentes. Pero también sabemos que existe la circulación de una narración alternativa respecto a la muerte del inca Atahualpa a través de las escenificaciones públicas que, como hemos analizado, tiene antecedentes tempranos en el siglo XVI. Por alguna razón, la decapitación resulta fundamental a la hora de pensar el fin del Tawantinsuyu, una posible respuesta nos lleva a pensar en la vinculación que esta pueda tener con el mito de Inkarrí y el regreso del Inca decapitado.

El Inka Rey⁵⁶ y el problema de su origen

El mito de Inkarrí a grandes rasgos trata sobre la muerte del Inca, que gobernaba la tierra, a manos del rey de España quien corta su cabeza para luego dejarla en un lugar desconocido. El relato presagia el retorno del Inca quien estaría regenerando su cuerpo a partir de su cabeza. Una vez ocurrido esto, volvería a gobernar la tierra echando a los invasores y restituyendo el orden del mundo que había sido alterado por Españarrí.

En 1955 se registró la primera versión del mito sobre Inkarrí en una comunidad, que hasta ese entonces se mantenía bastante aislada con respecto a otras, la comunidad de Q'ero. Oscar Núñez del Prado, haciendo un trabajo de campo en la zona, dio con el testimonio que entregó un relato que no presenta componentes hispánicos en cuanto a sus temáticas y personajes. Narra la historia de Inkarrí como un héroe cultural del cual descenden los hombres y mujeres q'eros. (Arguedas 1973) Luego se recopilaron otras versiones del mito en diversas zonas del Perú: Puquio en 1956 donde se registraron tres versiones por José María Arguedas y Josafat Roel; Quinua en 1965 por estudiantes de la Universidad de San Marcos; en adelante se

⁵⁶ José María Arguedas sostiene que la palabra inkarrí, es un nombre que viene de la contracción de la palabra quechua Inka y la castellana rey (Arguedas 1975).

reconocerán versiones en distintas comunidades de Perú, Bolivia y Chile⁵⁷.

Las versiones que ocuparemos para éste análisis son extractos de las obtenidas en Puquio por Arguedas-Roel y la registrada por Juan M. Ossio y Jorge Herrera en el pueblo de Andamarca del departamento de Ayacucho.

Versión de Puquio

Los Wamanis (montañas) son los segundos dioses. Ellos protegen al hombre. De ellos nace el agua que hace posible la vida. El primer dios es Inkarrí. Fue hijo del sol en una mujer salvaje. Él hizo cuanto existe sobre la tierra. Amarró al sol en la cima del cerro Osongota y encerró al viento para concluir su creación. Luego decidió fundar la ciudad del Cuzco y lanzo una barreta construiría la ciudad. **Inkarrí fue apresado por el Rey español, fue martirizado y decapitado. La cabeza de dios fue llevada al Cuzco. La cabeza del Inkarrí está viva y el cuerpo del dios se está reconstruyendo hacia debajo de la tierra. Pero, como ya no tiene poder, sus leyes no se cumplen ni su voluntad se acata. Cuando el cuerpo de Inkarrí esté completo, el volverá y ese día se hará el juicio.** Como prueba de que Inkarrí está en el Cuzco, los pájaros de la costa cantan: en el Cuzco el Rey, al Cuzco id (Arguedas 1973: 175, destacado nuestro).

Versión de Andamarca

Por esos lugares es que debe estar esa laguna. **A ese lugar lo habían llevado y luego, tan sólo la cabeza se habían llevado a España. En la actualidad, dicen que la cabeza está en España. Está en España y le cortan el cabello que es de oro.** Dicen que la cabeza la habían puesto en el altar mayor y que habiéndola hecho llegar allí la cabeza había saltado a la puerta, donde quedó. Incluso aquí, en la puerta de nuestra iglesia estaba el retrato de su cabeza. **Solían decir que su cuerpo está creciendo. Su pelo de oro lo están cortando. Dicen que en España está intacto, que ya está tomando cuerpo.** Esto escuchaba en esos tiempos, ahora ya no escucho (Ossio 1973: 469, destacado nuestro).

El mito de Inkarrí da cuenta de una versión sobre el pasado que explica la actual situación de opresión y pobreza de las comunidades indígenas. En ella el Inca, que

⁵⁷ Está registrado hasta Chiloé, ver (Martínez 2008)

además es una poderosa divinidad civilizadora, es capturado por el rey de España que junto a su Dios lo derrotan y decapitan, esto provocaría grandes trastornos pues como ya no tiene poderes, sus leyes no se cumplen, ni su voluntad se acata, se provoca un cataclismo que da vuelta el mundo abriendo el camino que mantiene subyugados a los seres de su humanidad, sin embargo Inkarrí no ha muerto, se está regenerando en algún lugar para poder reaparecer y generar el pachacuti, que ponga el mundo en su correcto orden.

Inkarrí es generalmente identificado con Atahuallpa, sin embargo, hay razones para asociarlo a la imagen de Tupac Amaru I e incluso de Huáscar, el Inca ejecutado en la guerra de sucesión que Atahuallpa ordenó decapitar (Estenssoro 2003, 2005). El principal motivo de esta discrepancia, es que Atahuallpa no fue decapitado, como ya vimos. Efectivamente murió en manos de los españoles pero su muerte fue por asfixia. Esta interesante discusión que implica el nacimiento del mito, la dejaremos para más adelante, lo que interesa, es que se está generando un discurso de memoria alternativo al oficial. Como nos lo hace ver Franklin Pease (1973), ésta narración no es la interpretación histórica de la conquista que tienen los andinos, sino la imagen que una sociedad tiene de su realidad.

Es justamente este tipo de confusión la que puede llevar a pensar que el mito de Inkarrí representa en realidad una imagen histórica, dado que en el texto de este mito moderno puede encontrarse fácilmente informaciones que el historiador pudiera sentirse tentado a interpretar como “datos”. **Inkarrí** en sus varias versiones proporcionaría entonces una reflexión sobre la historia peruana, pero si bien esto es cierto, no se trata de una reflexión **histórica** sobre el pasado andino (Pease 1973: 445).

El cuadro *Degollación de don Juan Atahuallpa en Cajamarca* (Figura 17), ha sido vinculado y analizado desde la perspectiva del mito de Inkarrí (Gisbert 2008, Valko 2005), la decapitación alevosa bajo el arco iris genera interpretaciones en ese sentido. Por lo demás ya sabemos que la decapitación de Atahuallpa tiene varios antecedentes previos que avalarían la versión que el lienzo ofrece, y que por ende, podríamos vincular con el mito. Dichos antecedentes además están estrechamente relacionados a las representaciones escénicas sobre la muerte del Inca

con orígenes prehispánicos. Si bien hemos argumentado que el lienzo *Degollación* sería la representación gráfica del ciclo dramático sobre la muerte del Inca, también encontramos en él la presencia de un elemento que no están en las teatralidades pero sí en el mito de Inkarrí.

En las distintas versiones del mito, el Inka Rey es un héroe cultural que adopta componentes de las leyendas de origen cuzqueño, tanto de los *Hermanos Ayar* como de *Manco Capac* y *Mama Ocllo* (Arguedas 1975). La ausencia de éste Inca fundador en el lienzo, resulta al menos curiosa, puesto que la Coya siempre es representada con *Manco Capac*⁵⁸, lo que podría estar señalando que su pareja es el Inca decapitado, que encierra en sí el inicio y fin del dominio cuzqueño⁵⁹ implicando una forma particular de ordenar el mundo. Esto nos lleva a la posibilidad de que el cuadro *Degollación de D. Juan Atahuallpa en Cajamarca* no sólo sea la representación escénica del fin de Atahuallpa, sino también, la actualización del mito de Inkarrí del siglo XVIII.

Un tema pendiente que abordaremos a continuación y que presenta diversas discusiones, tiene relación con el origen de Inkarrí y la figura histórica en la que se basa el desarrollo del mito. Juan Carlos Estenssoro sostiene que el mito es colonial, construido en gran parte como estrategia política y religiosa que la metrópolis utilizó con los indígenas, especialmente la nobleza con la que negociará permanentemente su lugar en la sociedad colonial y en la que la imagen jugará un rol central (Estenssoro 2005). Este autor da cuenta que en 1548 en un homenaje a La Gasca después de haber vencido a los conquistadores rebeldes y de haber ajusticiado a Gonzalo Pizarro, lo reciben con celebraciones que incluían la confección de arcos decorados con imágenes, en uno de ellos:

... Estaba pintada en el la gran ciudad del Cuzco, como cabeça y señora que fue de aquel antiguo ymperio, y estava en pintado el Guascar Inga y gran señor de aquellas provincias, de cómo estava descabeçado, que dos capitanes del gran Ataguallpa, Señor de Quito, le cortavan la cabeça... (Estenssoro 2005: 109)

Esta primera representación visual de un Inca decapitado podría ser el inicio de las

⁵⁸ Esto no lo vemos sólo en las genealogías de Incas y Coyas prehispánicos, seguida de sus descendientes femeninos y masculinos coloniales, sino también en el grabado de Alonso de la Cueva (Figura 23), y todos los lienzos que se basan en su iconografía hasta el siglo XIX.

⁵⁹ La idea de sintetizar en Atahuallpa al primer y último Inca ya había sido enunciada antes por Marcelo Valko en su artículo del 2005 citado en éste texto.

posteriores apariciones en la plástica virreinal. Sin embargo, la versión del regreso del Inca Atahualpa después de su muerte surgió inmediatamente después de los hechos de 1533. Bernard y Gruzinski citando a Cieza de León dan cuenta de que el mismo Atahualpa vaticinaba su regreso a la vida siempre y cuando no quemaran su cuerpo, razón por la cual aceptó bautizarse. “dizen algunos de los indios que Atabaliba dixo antes que le matasen que le guardasen en Quito, que allá le volverían a ver hecho culebra” (Bernard y Gruzinski 2005: 422). Pedro Pizarro, testigo ocular de los hechos también lo registra en su crónica.

Este Atualpa auía hecho entender a sus mugeres e yndios que si no le quemauan el cuerpo, que aunque le matasen auía de uolver a ellos, que el sol, su padre, le rreçucitaría.

Pues sacándole a dar garrote a la plaça, el Padre Fray Vicente de Valverde, ya dicho le predicó diziéndole se tornase cristiano, y **él dixo que si se tornaua xptiano, si le quemarian, y dixo que pues no le auían de quemar, que quería ser bautiçado**, y así Fray Vicente le bautizó y le dieron garrote, y otro día le enterraron en la yglesia que en Caxamarca teníamos los españoles (Pizarro [1571] 1978: 63-64, destacado nuestro).

Pero Pizarro nos entrega otros elementos relevantes, continuando con su narración dice:

Pues muerto Atualpa, como tengo dicho auía hecho entender a sus hermanas y mugeres que, si no le quemauan boluería a este mundo... **Pues aguardaron a que el Marqués saliese fuera de su aposento, y uinieron donde Atualpa solía estar, y rrogáronme las dexasse entrar dentro, y entradas que fueron, empeçaron a llamar a Atualpa buscándole por rrincones, muy pasito.** Pues visto que no les rrespondía, haziendo un grande llanto se salieron. Yo les pregunté que qué buscauan. Dixéronme lo que tengo dicho. Yo las desengañé y dixé que no boluían los muertos hasta el día del xuzio (Pizarro [1571] 1978: 69-70, destacado nuestro).

Sabemos que Francisco Pizarro ordenó realizar los funerales del Inca con gran despliegue, pero que apenas partió, días después, rumbo al Cuzco, el cuerpo del Inca fue sustraído y llevado a un lugar desconocido hasta hoy, posiblemente Quito (Valko 2005). Cabe preguntarse cuán convincente pudo haber sido Pedro Pizarro con las mujeres que buscaban a Atahualpa.

Pero no sólo Pedro Pizarro y Cieza de León entregan información sobre la creencia del regreso de Inca. En 1602, se recoge el testimonio de un *quipucamayoc* que guardaba quipus para rendirle cuentas una vez que regresara.

... paseando yo por el valle de Xauxa,... y andando en compañía del corregidor..., vimos a un indio viejo, con una {sic} grande mazo de cuerdas de lana bien torcida y de diversos colores en la mano, que ellos llaman quipos; pues como este indio viese que el Corregidor y yo le habíamos visto, procuró esconderse con su carga, mas no lo pudo hacer ... el corregidor lo llamó y preguntó de qué eran las largas cuentas. El indio turbado comenzó a variar, con lo cual acrecentó en el corregidor el deseo de saber lo que le preguntaba, y así lo puso en términos de azotes y de cortarle el cabello (que es la mayor afrenta que se les puede hacer) [y] **el indio vino a confesar diciendo que aquel quipo con otros muy grandes que tenía, era la razón y cuenta que había de dar al inca cuando volviese del otro mundo, de todo lo que había sucedido en aquel valle en su ausencia, donde se incluían todos los españoles que por aquel real camino habían pasado, lo que habían pedido y comprado, todo lo que habían hecho así en bien como en mal.** El corregidor tomó y quemó las cuentas y castigó al indio... (Avalos y Figueroa 1602: 151. Citado por Urton 2003: 40, destacado nuestro).

Para Pease (1991) los elementos que conforman el mito estarían presentes ya desde el siglo XVII. Estenssoro, en cambio, cree que la génesis del mito está en la estrategia evangelizadora de Francisco de Ávila responsable, en parte, de su creación al desarrollar un tipo de predica que toma las claves y temas indígenas para lograr su cristianización salvando el complejo problema de los antepasados, especialmente para la élite (Estenssoro 2003). En el *Tratado de los evangelios* que es un sermonario creado por Ávila en 1647 para predicar a los indígenas los domingos y en las fiestas, el doctrinero plantea la reencarnación de todos los Incas incluso la de Atahuallpa, haciendo además referencia al cuerpo desmembrado al plantear la resurrección de la carne.

... Si vierais venir todos los Ingas, que mandaron esta tierra, que fueron Manccocapacc, Sinchirocca, Lloqque Yupanqui, Mayttaccapac, Ccapacyupanqui, Huaynacapacc, Ica

Viracocha, Pacacutec, Inca Yupanqui, Huaynacapacc, **Huascar Inca, Atagualpa Inca**, y tras ellos sus mujeres como fueron Coya, Mama ocllo, Mama runtun, y luego sus criados, y criadas, qué dixerais?⁶⁰ ... Pues Mirá(d) aunque los cuerpos se ayan podrido, y deshecho, y aunque quemados se convirtiesen en ceniza, **y aunque la cabeça de uno esté aquí, y su cuerpo en el Cuzco, o en Castilla**, y aunque los ayan comido pescados, o animales, **todos esos polvos, cenizas, y huesos se an de juntar otra vez por ministerio de Angeles, mandandolo Dios** (Estenssoro 2003: 351, 353, destacado nuestro).

Si bien el carácter cristiano-mesiánico del mito es indudable nos parece exagerado atribuirle gran parte de su creación a la evangelización. Pareciera que Ávila se apropia de un tema indígena, que ya circulaba previamente, para darle una nueva significación y hacerlo útil al proyecto evangelizador. Recordemos que ya Guaman Poma deja constancia de la creencia en la decapitación del Inca en 1615. Si efectivamente la fuente del cronista para declarar esta muerte fueran las dramatizaciones hechas en Vilcabamaba, estaríamos frente a un discurso elaborado desde la misma élite prehispánica en el siglo XVI.

Por otro lado la frase “...y aunque la **cabeça de uno esté aquí, y su cuerpo en el Cuzco, o en Castilla...**” pareciera estar haciendo referencia a elementos que son parte de una creencia indígena, de su cotidianidad. Con todos los antecedentes expuestos, nos atreveríamos a plantear que la decapitación de Atahualpa era una idea ya extendida y difundida, por eso Ávila la ocupa, porque estaría ya arraigada. Además, si recordamos los mitos de Inkarrí recogidos durante el siglo XX, el tema del cuerpo separado de la cabeza, uno en España y otro en Perú, resulta de una coherencia sorprendente.

Por otro lado, el carácter cristiano del mito estaría relacionado con elementos que están presentes también en la concepción del mundo por parte de los andinos. “El mesianismo andino es un fenómeno eminentemente religioso que tiene como sus características esenciales un sentimiento colectivo de malestar atribuido a un desorden cósmico que puede ser superado por una transformación radical de la sociedad a través de la medición de un ser divino o metafísico” (Ossio 2005: 201). Si el Inca era considerado como un ser divino, sustentador del universo, dador de la vida, no nos debiera sorprender que su muerte se

⁶⁰ La descripción de los Incas y sus respectivas Coyas y criados, recuerda mucho los desfiles de Incas tan populares en las festividades religiosas y políticas en el Virreinato hasta el siglo XVIII.

asociara a trastornos cósmicos, que por lo demás, ocurrieron a partir de 1533. “No debe extrañarnos que la Conquista se asocie tan íntimamente con la muerte del inca Atahualpa, y que esta última se haya perpetuado en el folklore y aparezca tan profusamente vinculada con el mesianismo andino” (Ossio 2005: 201).

Atahualpa es la figura que sirve para mantener actualizado el símbolo y que a su vez se presta para configurar un nuevo discurso, nuevo mensaje que responde a las categorías mentales andinas y a las circunstancias que viven los pueblos andinos. De ahí la importancia del mito de Inkarrí y la imagen simbólica que lo representa, Atahualpa pudo ser Tupac Amaru, Huáscar o cualquiera que emblemáticamente pudiera concentrar en sí, lo que para la cultura andina era importante conservar y transmitir, actuando y dando cuenta de las categorías mentales y espirituales que gobiernan su pensamiento.

Las huakas, el inka, Santiago e Inkarrí representan otras tantas expresiones, igualmente válidas y vitales, de una misma visión del mundo. Más allá de las diferentes formas es fácil verificar la identidad de los contenidos. Viejos significados se van expresando a través de nuevos significantes, y es justamente gracias a esta capacidad de adaptación y de renovación de las formas exteriores que se ha transmitido el tradicional sistema de valores y representaciones colectivas (Curatola 1997: 88).

El mito de Inkarrí así como todas las manifestaciones culturales que desarrollan el tema, presentan elementos de dos tradiciones culturales; la de los andinos prehispánicos y la judeo-cristiana, evidenciando la capacidad de incorporar nuevas temáticas y elementos culturales. El juicio final, la resurrección y el carácter mesiánico del mito lo corroboran. “A pesar de la importancia reconocida a las versiones de Inkarrí como mito de origen, debe destacarse asimismo su contenido mesiánico, considerado como una reacción a la invasión española al mismo tiempo que consecuencia de la misma.” (Pease 1991: 158). Tenemos la impresión de que la constitución del mito de Inkarrí ha sido un terreno de lucha y composición permanente entre andinos y occidentales, que ha ido incorporando y perdiendo elementos en el transcurso de los años. Buscar purismos o autorías precisas nos parece poco adecuado para comprender el valor de Inkarrí como construcción del pasado-presente.

Negociaciones cruzadas. La cabeza decapitada entre españoles e indígenas.

En 1572 tras su derrota y captura en Vilcabamba, Tupac Amaru es decapitado. En la plaza mayor de Cuzco delante de una multitud aturdida, su cabeza queda expuesta en la picota y con el correr de los días comienza a transformarse, comienza a “hermosear” y ser objeto de veneración, por lo cual el Virrey Toledo ordena que la molesta reliquia fuese quitada de la vista de los indios que comenzaban a acudir en tropel a rendirle pleitesía durante la noche (Valko 2004: 9).

Creemos que la cabeza cortada tiene implicancias simbólicas de relevancia entre los andinos coloniales, no sólo por la falsa decapitación de Atahuallpa, sino también por los distintos soportes que contiene éste tipo de motivo y el uso comunicacional que se le da a la imagen. Una cabeza que se “hermosea” y es objeto de veneración, es por lo menos curiosa. Lo que nos lleva a pensar en el valor que tiene dentro del universo conceptual andino.

Si bien hemos visto pinturas y *qeros* coloniales que presentan el motivo cabeza decapitada, ha sido dentro de temas asociados al mundo indígena y a escenas que le son relevantes. Sin embargo, también podemos ver el motivo actuando en un contexto ajeno, resignificando imágenes propias del conquistador (Figura 29) Nos referimos a la serie sobre la vida de san Juan Bautista hecha por un reconocido artista indígena y a su versión sobre la muerte del bautista.

En este lienzo, observamos una escena de decapitación, que a esta altura, nos resulta familiar. El verdugo que decapita a Juan Bautista, presenta en una mano la cabeza cortada tomándola por el cabello y en la otra, la espada que usó para ejecutar la acción. Lamentablemente no tenemos al alcance una mejor imagen, pues sería interesante ver si de la cabeza y el cuerpo brota sangre. Sin embargo, podemos observar la presencia del cuerpo decapitado que se encuentra cerca del decapitador y la bandeja que la mujer sostiene en sus manos, para depositarla en ella.

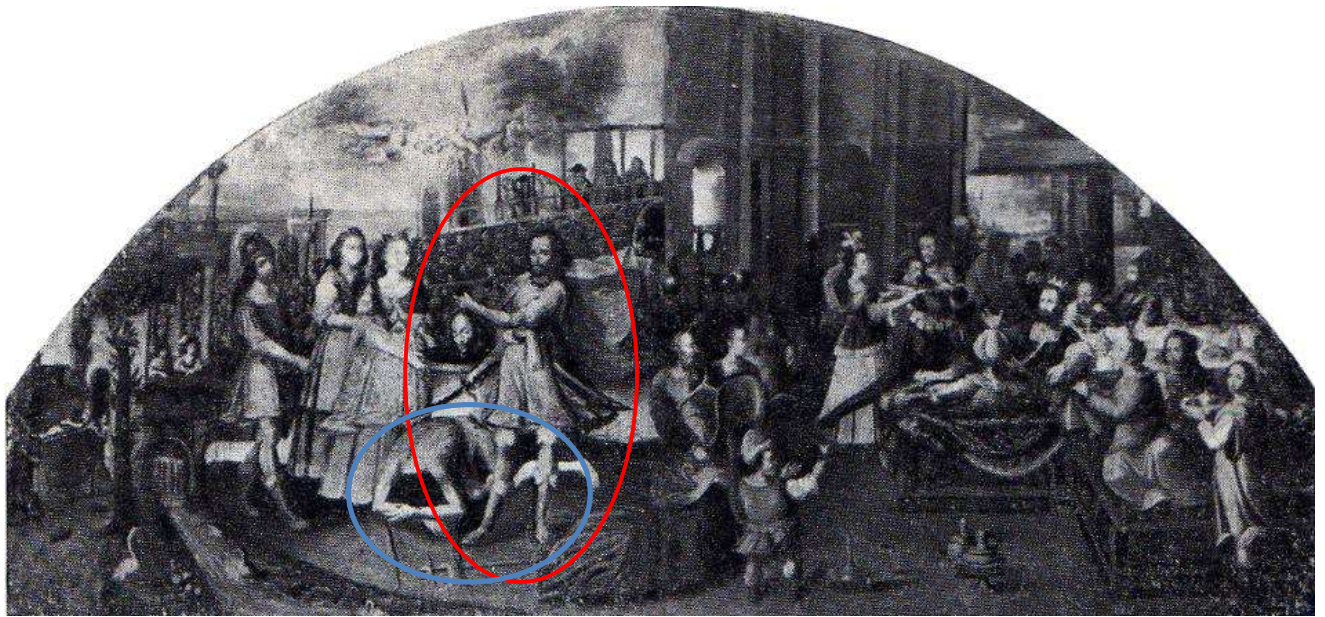


Figura 29. Diego Quispe Tito. Escenas de la vida de San Juan Bautista. Iglesia de San Sebastián. Cuzco, 1663. En rojo, el decapitador exhibiendo la cabeza del bautista, en azul, el cuerpo decapitado.

Tal vez Diego Tito Quispe en 1663 (Mesa, Gisbert 1982) estaba dando una solución visual que le era familiar a un tema de las Sagradas Escrituras, o quizás vinculaba la muerte del Bautista con la de Atahualpa o de Tupac Amaru, entregando un discurso alternativo, no lo sabemos ni podemos aventurar una respuesta; sin embargo, lo que nos interesa para la investigación es que la clásica imagen de la muerte del Bautista presentada en la bandeja de plata es apropiada y reinterpretada desde lógicas andinas. Lógicas que hemos ido descubriendo en la medida que analizamos los materiales visuales y que podemos pensar como formas ritualizadas de presentar la victoria sobre un vencido. Hemos visto que en soportes autóctonos como los *qeros*⁶¹, esta forma de presentación implicaría el cuerpo decapitado y sangrante del oponente, el decapitador sosteniendo un arma y en alto, la cabeza decapitada sangrante tomada desde los cabellos. Pero también, podemos apreciar la incorporación, a esta forma ritualizada, de elementos de la tradición europea cristiana para la pérdida de la cabeza, lo que se aprecia en la bandeja de plata presente en las representaciones visuales de la *Tragedia del fin de Atahualpa*.

Continuando con esta reflexión queremos poner un nuevo antecedente en la discusión, pues

⁶¹ Si bien la pintura colonial no es un soporte autóctono, incluimos en esta forma ritualizada el cuadro de *la Ñusta Chanan Cori Coca*, pues su iconografía está muy vinculada a las convenciones visuales usadas en los *qeros*, como lo vimos en el capítulo 1.

tiene relación con las categorías culturales o lógicas que podrían estar funcionando en torno a la decapitación.

En 1632-1633, unos **indios ochosumas** del grupo uru entraron en la iglesia de San Andrés de Machaca y, **luego de agredir a la Virgen, decapitaron al niño Jesús que llevaba en brazos, y expusieron la cabeza en la punta de una pica como trofeo** (Estenssoro 2003: 282, destacado nuestro).

Para Juan Carlos Estenssoro este acto de humillación y crueldad con el niño Jesús, tratándolo como enemigo, es muestra del reconocimiento al poder que tenía y representaba dicha imagen. Sin embargo, creemos que lo que está ocurriendo entre los indios ochosumas es el funcionamiento de categorías culturales sobre cómo se comprende y establecen las relaciones con las divinidades. En los Andes los *wak'as* (ya sean locales o prestigiosos *wak'as* regionales) podían ser derrotados, castigados e incluso expulsados. Esto lo vemos a lo largo de todo el testimonio entregado por los indios de Huarochirí a Francisco de Ávila, como el de los enfrentamientos entre Pariacaca y Huallallo Carhuincho (que no sólo eran divinidades, también tomaban roles humanos, como héroes fundadores) o la historia de la divinidad Checa, Ñamsapa que reproducimos y analizamos en el capítulo tres de éste texto en que Omapacha (Ñamsapa) nombre de un *wak'a*, originalmente un guerrero, venció a otro grupo étnico convirtiéndose en un ser divino. Pero también lo encontramos en las acciones de Atahualpa contra el gran *wak'a* de Huamachuco tras vaticinarle un mal futuro⁶².

Llegó [Atahualpa] adonde el ídolo estaba, de donde salió un viejo de más de cien años, vestido de un vestido hasta en pié muy velludo y lleno de conchas de la mar, que era el sacerdote del oráculo, que había dado la respuesta dicha. **Y sabido por Atagualpa, que era aquel, alzó la alabarda y dióle un golpe, de que le cortó la cabeza. Y entró en la casa del ídolo, al cual también derribó la cabeza a golpes, aunque era de piedra.** Y luego hizo quemar al viejo, ídolo y casa suya, hízolo todo polvos y mandólos volar por el aire. Y allanó el cerro, aunque era muy grande, donde estaba aquel oráculo

⁶²Este hecho también es mencionado por los agustinos que hacen una relación de la zona de Huamachuco donde desarrolló su labor evangelizadora la orden. "... porque dixerón a Atabalipa que Cataquil avía respondido que Guáscar avía de reinar y no él; embió un capitán suyo adonde estava la gran guaca e ydolo de su hermano Guáscar; y el capitán como en el pueblo halló poca resistencia, subió en la peña y dió un coz a el ydolo Cataquil y derribólo abaxo, y del golpe que dió quebróse la cabeza y el cuerpo hízose pedaços; y entonces los yndios de guerra que traya consigo tomaron la cebeza y echáronla en un río y después algunos pedaços, y robaron mucha cantidad de oro y plata que tenyan la guaca..." (Anónimo [1561?] 1992: 20).

y ídolo o guaca del diablo (Sarmiento [1572] 1942:172, destacado nuestro).

Creemos que la decapitación de la imagen del niño Jesús en 1633 muestra cómo las categorías andinas sobre la divinidad y su relación con ellas siguen operando después de cien años de evangelización.

Estas reacciones andinas frente a soportes de representación con temáticas europeas nos lleva a pensar en las negociaciones visuales y discursivas que estaban ocurriendo durante la colonia entre andinos y españoles, como sociedad colonial, en torno a la cabeza decapitada. Hasta ahora hemos analizado la presencia del motivo en temáticas andinas coloniales. Pero qué pasa desde el lado español. ¿Los conquistadores habrán comprendido la importancia y características de la decapitación para los andinos?, ¿el uso del motivo fue privativo de los indígenas o ellos también lo utilizaron en su propia construcción de discursos?

Sabemos, gracias a la información que entrega Juan Carlos Estenssoro (2003), que Ávila en 1647 estaba haciendo alusiones a la cabeza cortada en la prédica evangelizadora sobre los antepasados indígenas⁶³. Pero tenemos un antecedente más temprano sobre el uso del motivo en las negociaciones visuales y discursivas emprendidas desde los españoles. Nos referimos a la petición que Martín García de Loyola hace a Francisco de Toledo en 1572, de incluir en el escudo de armas de su familia una cabeza cortada, haciendo referencia a su participación en la captura y posterior ajusticiamiento de Tupac Amaru, último Inca de la resistencia de Vilcabamba. Dicha petición queda consignada en un documento de 1575, escrito por Toledo, que es parte de la tramitación burocrática del expediente de la encomienda que le fue otorgada a García de Loyola.

... truxo y metió en la prouinçia de Vilcabanba y de allí por orden y mandato mio recogiendo todos los indios e capitanes presos biuos y muertos y enbalsamados e ydolos y entregando dellos el **dicho** capitan Loyola el maese de campo Joan Aluarez Maldonado, los truxeron a la ciudad de Cuzco donde los metió e me los entregaron presos y en cadenas y allí se hizo justicia dellos y **el dicho capitán Martín García de Loyola me pidió e suplico le diese licencia e facultad para que juntamente con las armas e insignias de la antigüedad y nobleza de su linaje pudiese poner [en**

⁶³ Ver páginas 90 y 91 en este mismo texto.

su escudo] la cabeza del rey Ynga que auia preso, lo qual yo le conçedi...
(Martínez 2000: 138, AGI, Lima 199 n° 17, año 1575. Destacado nuestro).

Lo relevante de este dato, es que la incorporación de la cabeza en el escudo de García de Loyola, testimonio de su participación en los hechos de 1572, podía ser interpretado según las lógicas de los españoles e indígenas, sin perder la facultad de cumplir con sus fines originales, recordar que había capturado al Inca. Ahora, cabe preguntarse si García de Loyola estaba consciente del efecto que la cabeza cortada, contenida en su escudo, podía provocar en la población indígena del común, como la que había salido a observar la cabeza expuesta de Tupac Amaru en la plaza Mayor del Cuzco. Pocos años después de los hechos que relata Toledo sobre la petición de García de Loyola, encontramos a Juan Ayaviri, cacique de Charcas que en 1599 le solicita a la Corona el escudo de armas de su familia (Arze, Medinacelli 1991). Dicho escudo contenía varios elementos que pueden interpretarse como andinos, el *uturunqu* o el ajedrezado. Sin embargo, lo relevante para nosotros es que incluía también una cabeza decapitada, sangrante y tomada de los cabellos (Figura 30).

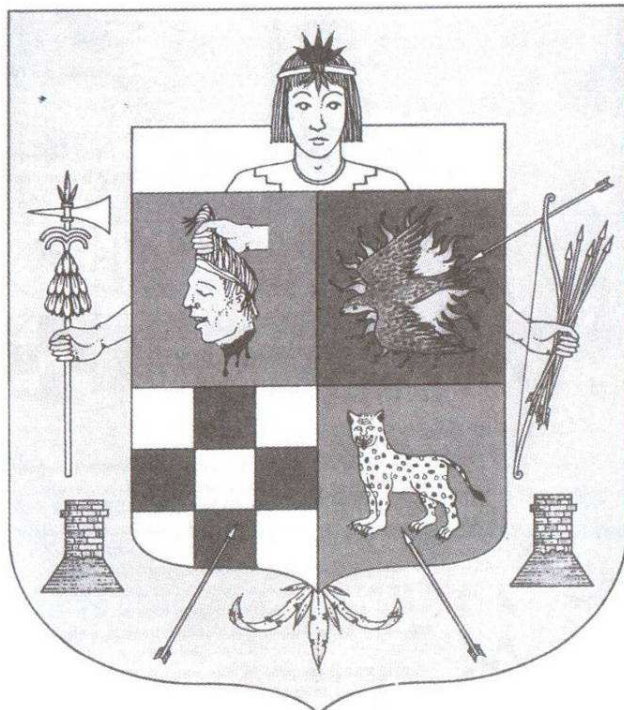


Figura 30. Reconstrucción escudo de los Ayaviri caciques de Charcas. En Silvia Arze y Ximena Medinacelli (1991), 39.

En la descripción de los contenidos del escudo de los Ayaviri, contenida en una Cedula Real, se hace alusión directa a la figura del decapitado, tal como la hemos venido definiendo en todo el material iconográfico colonial.

... un Escudo con quatro quadros que en el uno dellos ala parte izquierda está una cabeza de indio cortada por la mitad de la garganta y una mano que la tiene assidos los cavellos y esta en campo verde, y de la garganta salpicadas gotas de sangre y en el otro que está abajo de este están sinco asientos de egedres [sic]... (Arze, Medinacelli 1991: 27).

Los Ayaviri estaban echando mano de elementos significativos para los andinos, y para la comunidad que dirigía, aumentando su prestigio y autoridad. ¿Pero habrá sido percibido por la población hispana de manera similar a la andina en cuanto señal de victoria? Recordemos que los españoles traían consigo la decapitación como forma de sanción a los traidores.

La decapitación de Tupac Amaru, que si bien era un castigo aplicado por su condición de rebelde y traidor a la Corona, fue entendida de manera distinta por los andinos que concurrieron a visitar y venerar su cabeza como ha quedado documentado en la crónica titulada *Descripción de la Provincia de San Francisco de Vilcabamba*, escrita hacia 1610 por Baltasar de Ocampo Conejeros⁶⁴:

Cuando el verdugo, un indio cañari, llevó el cuchillo que iba a ser utilizado para decapitar a Túpac Amaru, pasó una cosa maravillosa. La multitud de indios gritó de dolor de tal manera que parecía que el Día del Juicio había llegado. El Inca, tras haber recibido los últimos ritos de parte de los sacerdotes que estaban junto a él, puso su cabeza en el lugar de la decapitación como un cordero. El verdugo se adelantó y tomándolo por el cabello le cortó la cabeza de un solo golpe y lo levantó para que todos lo vieran. En el mismo instante en que fue cortada la cabeza, todas las campanas de la catedral comenzaron a sonar, así como todas las campanas de todos los monasterios e iglesias de la ciudad. **La ejecución causó gran dolor y lágrimas en los ojos de todo el mundo. La cabeza fue colocada en una lanza, cerca de la horca.**

⁶⁴ Lamentablemente no hemos tenido acceso al documento original y reproducimos parte de éste tomado del trabajo de Federico Navarrete (2008). Dicho artículo está escrito en inglés por lo que el extracto presente en éste texto es una traducción nuestra.

Cada día se hacía más hermosa, ya que el inca tenía un bello rostro cuando estaba vivo. Una madrugada, Juan de la Sierra miró por la ventana y por casualidad fue testigo de **las idolatrías que se cometían por el pueblo. El virrey fue informado y ordenó que la cabeza fuera enterrada junto a su cuerpo en una capilla en la catedral**⁶⁵ (Navarrete 2008: 69-70, destacado nuestro).

La intensión original de Toledo fue escarmentar a la población indígena de modo ejemplar exhibiendo la cabeza de su antiguo monarca, sin embargo, la respuesta fue completamente distinta a lo esperado por el Virrey que tuvo que tomar medidas y mandó a sacar la cabeza de la vista pública, pues no solamente era un acto idolátrico, como puede ser juzgado a primera vista, sino que a nuestro parecer, podía ser altamente subversivo a juicio de Toledo.

Pero ésta no era la primera decapitación con posterior exhibición de la cabeza como medida de persuasión que ocurría en Perú. En 1548 Gonzalo Pizarro fue condenado a muerte y decapitado por encabezar una de las revueltas de españoles más peligrosas del siglo XVI⁶⁶, la Rebelión de Encomenderos que duró cuatro años y que mantuvo al virreinato sumido en el caos institucional (Hemming 2005). Las cabezas de Pizarro y Francisco Carvajal, su lugarteniente, fueron enviadas a Lima para ser expuestas en la plaza principal de la ciudad mientras que su cuerpo fue enterrado en Cuzco. A pesar de la similitud del acto y la igual condena que reciben los rebeldes, no causan el mismo efecto en la población nativa.

Cieza de León ([1553] 1984) en la primera parte de su *Crónica del Perú* muestra un dibujo de la ciudad de Potosí (Figura 31), en su lámina, la ciudad presenta en la entrada una cabeza decapitada puesta en una picota, es parte del capítulo CIX "*Cómo se descubrieron las minas de Potossi, donde se ha sacado riqueza nunca vista no oyda en otros tiempos, de plata: y de como por no correr el metal la sacan los indios con la invencion de las guayras*". En la crónica,

⁶⁵"When the executioner, a Cañari Indian, brought the knives that were to be used to behead Tupac Amaru, a marvelous thing happened. The throng of Indians cried out with such pain that it seemed that the Day of Judgment had arrived. The Inca, having received his last rites from the priests that were beside him, placed his head on the beheading place like a lamb. The executioner came forth and taking his hair in his hand cut off his head with a single blow and raised it for all to see. In the same instant in which the head was cut, all the bells in the cathedral started ringing as well as all the bells in all the monasteries and churches in town. The execution caused a great pain and brought tears to the eyes of everybody. The head was placed in a lance near the gallows. Every day it became more beautiful, since the Inca had a beautiful face when he was alive. One dawn, Juan de la Sierra looked out of the window by chance and witnessed the idolatries being perpetrated by the populace. The viceroy was informed and ordered the head to be buried alongside his body in a chapel in the cathedral" (Navarrete 2008 69-70).

⁶⁶Gonzalo Pizarro en 1546 había hecho prisionero y luego decapitado al virrey Blasco Núñez Vela después de su victoria en una batalla de Iñaquito ocurrida en las cercanías de la capital ecuatoriana.

ninguno de los capítulos próximos hace referencia a un caso concreto de decapitación, por lo que nos parece, se encuentra allí para significar la presencia de la justicia, para evocar el castigo recibido en caso de traición a la Corona. Esta exposición de la cabeza no presenta ninguna de las características que hemos señalado para la forma de representación autóctona; no hay sangre, nadie la toma de los cabellos, no está el cuerpo. En definitiva, es la cabeza de un traidor español, exhibida como imagen persuasiva y ejemplificadora, pues está en lo alto de una pica, para que todo mundo la vea y comprenda el mensaje. Es la forma europea de concebir el corte de la cabeza como castigo. La representación de Cieza nos sirve para graficar la distancia que existiría entre la forma de comprender y representar la decapitación para la tradición española y la autóctona.

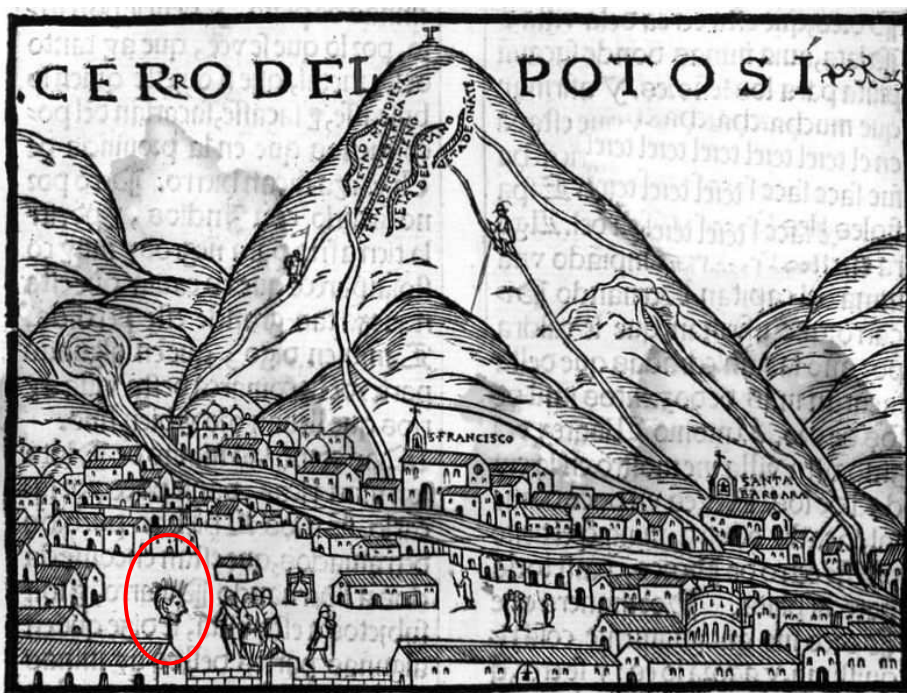


Figura 31. Dibujo de Pedro Cieza de León. En *Primera Parte Crónica del Perú* ([1553] 1984). Capítulo CIX. En rojo, la cabeza exhibida en la picota.

Esto nos hace pensar que, si bien la cabeza decapitada estaba siendo usada en distintos contextos y con diferentes propósitos, (prácticas de ajusticiamiento, discursos políticos y religiosos, visuales o no), los mensajes que se articulaban en torno a ella, tenían una comprensión ambigua, ya que eran elaborados para la sociedad colonial en su conjunto pero provocaban lecturas distintas, según las categorías culturales de quienes los recibían, lo que era independiente de las motivaciones originales.

Creemos con esto, que la decapitación, como práctica o discurso, fue utilizada tanto por españoles como por indígenas a partir de sus propias lógicas culturales de construcción, lo que no implicó que ambos participantes no se aproximaran a los usos y sentidos del otro. Es más, nos inclinamos a pensar que la cabeza decapitada constituyó un terreno de aprendizaje y negociación mutuos, en que imágenes y símbolos se fueron combinando para producir enunciaciones destinadas al conjunto de la sociedad, independiente de la tradición cultural de procedencia. Como en el caso de los Ayaviri y su escudo, que incorpora a un emblema propio de la tradición europea, elementos alusivos a sus propias categorías culturales. Lo mismo ocurre con García de Loyola y la inclusión de la cabeza cortada en el escudo de su familia.

Por otra parte, pensamos que la decisión de Francisco de Ávila de incluir en su prédica la decapitación de Atahualpa y su posible resurrección, resulta de este proceso de aprendizaje y negociación que pone en evidencia la habilidad de los conquistadores para comprender y utilizar las categorías culturales andinas, tal como las elites indígenas habían aprendido a negociar espacios de participación y legitimación política a través de las imágenes.

Cabezas decapitadas, un problema por abordar

Las negociaciones visuales y discursivas en torno a la cabeza decapitada, nos llevan a interrogarnos sobre la tradición andina y las prácticas prehispánicas de decapitación. ¿Qué tiene de especial la decapitación que resulta tan frecuente en expresiones visuales, gestuales y discursivas? La degollación del Inca y posterior regeneración a partir de su cabeza enterrada en algún sitio, recuerda la semilla que vuelve a la vida. Luís Millones da cuenta de la familiaridad que Inkarrí tiene con estas concepciones, “en la construcción de este imaginario es probable que tenga importancia la larga historia de degollaciones como parte de la guerra y el ritual en la cultura andina. Situación también ilustrada por Guaman Poma y de manera múltiple en la cerámica precolombina” (Millones 1997: 47).

Sabemos también de rituales que campesinos de distintas comunidades indígenas continúan manteniendo como parte de los ritos propiciadores de fertilidad agrícola. Tal es el caso del *aya uma tarpuy* (siembra de la cabeza del muerto) recogido en Ayacucho, que expresa el

contraste entre las temporadas de lluvia y sequía, lo que puede ser interpretado como metáfora de la fertilidad y ciclo agrícola. (Millones 1997: 48). Otro ejemplo está en una comunidad al noroeste de Bolivia que antes de la siembra de papas, decapitan cuyes y esparcen su sangre en las cuatro direcciones concluyendo la ceremonia con el entierro de las cabezas junto con hojas de coca (Millones 1997).

Colonialmente la cabeza decapitada es un motivo importante y discursivamente, resulta un significante capaz de articular discursos sobre victoria y supremacía, pero también de derrota, y por qué no, de regeneración. Durante el siglo XVII y XVIII, sirvió además a los propósitos y demandas de las elites indígenas para articular discursos visuales sobre la memoria colonial del pasado inca. Por tanto, la cabeza decapitada se instala como un dispositivo que denota proclamas políticas que, tal vez, podrían estar aludiendo al retorno de los andinos al dominio perdido. Ante esto, nos encontramos con la necesidad de ver qué tipo de antecedentes hay en los Andes prehispánicos con respecto a las decapitaciones, pues podría tratarse de un significante con alcances simbólicos alojados en conceptos sobre muerte y vida presentes antes de la conquista y su batería de conceptos, imágenes y símbolos.

Capítulo III La Cabeza Decapitada en la tradición cultural andina

Las imágenes que tienen un significado especial en su momento y lugar, una vez creadas, ejercen un poder magnético de atracción sobre otras ideas de su esfera; que pueden olvidarse de repente y recordarse de nuevo pasando siglos de olvido (Saxl 1989: 12).

El postulado de Fritz Saxl nos parece pertinente para comenzar a analizar los precedentes anteriores a la Conquista del motivo cabeza decapitada, en especial a la hora de constatar su representación entre distintas culturas y en diferentes momentos en la zona Centro y Centro Sur Andina⁶⁷.

Los Andes prehispánicos

Uno de los antecedentes más tempranos para las cabezas decapitadas lo encontramos en la cultura Sechín del Periodo Formativo 1600 a.C – 1200 a.C (Jiménez y Samaniego 1973) que se ubica en la costa norte peruana en el departamento de Ancash provincia de Casma. El sitio arqueológico cuenta con distintas estructuras, siendo de relevancia para nosotros el complejo arquitectónico que está compuesto por cinco edificios, el central, comprende dos a la vez, uno de barro y otro de piedra; y otros cuatro laterales. El edificio de barro es más temprano y es de carácter religioso debido a la naturaleza ceremonial que presentan los bajorrelieves encontrados en él; mientras que el edificio lítico, que envuelve la construcción en barro, tendría más bien un carácter político al presentar una serie de piedras de granito grabadas de estilo figurativo que muestran guerreros, partes de cuerpos humanos seccionados y especialmente cabezas decapitadas (Figura 32, 33 y 34). De esta manera, ambos edificios se complementarían formando un complejo arquitectónico de carácter político-religioso

⁶⁷ El área de estudio en la que se concentra la investigación responde a la localización de las culturas que comparten el motivo de las cabezas decapitadas, sin embargo la nomenclatura utilizada así como la teorización tras los conceptos responde a lo planteado por Luis Lumbreras (1981) con quien coincidimos en que hay espacios territoriales que comparten elementos comunes como características geográficas y relación con el medio ambiente, modelos de producción y organización económica, así como procesos históricos similares, como los Estados expansivos Tiahuanacu, Wari o Inca que confiere rasgos comunes a vastos territorios. Sin embargo, lo entendemos como una categoría de análisis que permite teorizar y problematizar sobre grandes procesos o conceptos. No desestimamos los reparos que autores como Dillehay et al. (2006) hacen de estos modelos conceptuales y la incapacidad de dar cuenta de la originalidad y legitimidad de los procesos locales. Intentaremos tener presente estos problemas en la investigación que nos proponemos emprender.

(Samaniego 1980). Los grabados en el edificio de piedra:

... presentan un doble desfile de guerreros que avanza desde lados opuestos a la entrada principal del edificio ... encabezan ambos cortejos dos estandartes; mientras tanto sobre el suelo reposan en desorden despojos humanos con las expresiones más dramáticas y bañadas en sangre ... hay una intensión ... por presentar dramáticamente un hecho importante para los hombres de Sechín de ayer, como es, **el probable resultado de una lucha, de una guerra definitiva con otro grupo del mismo valle. Por tal razón, los guerreros tienen postura arrogante y transfigurada que contrasta con las actitudes de los vencidos, en un sacrificio simbólico y ritual** (Samaniego 1980: 320, destacado nuestro).

Creemos que dentro del contexto de la cultura Sechín estas representaciones son interpretadas como el triunfo de los guerreros sobre enemigos derrotados que, seccionados, forman parte de un ambiente ritual, sacralizado. El gran número de cabezas degolladas estarían “allí como un despliegue de riqueza. Como testimonio de pasadas glorias, que ahora se exhibe y suma a la riqueza recién habida representando en conjunto el patrimonio del grupo vencedor” (Jiménez y Samaniego 1973: 33)

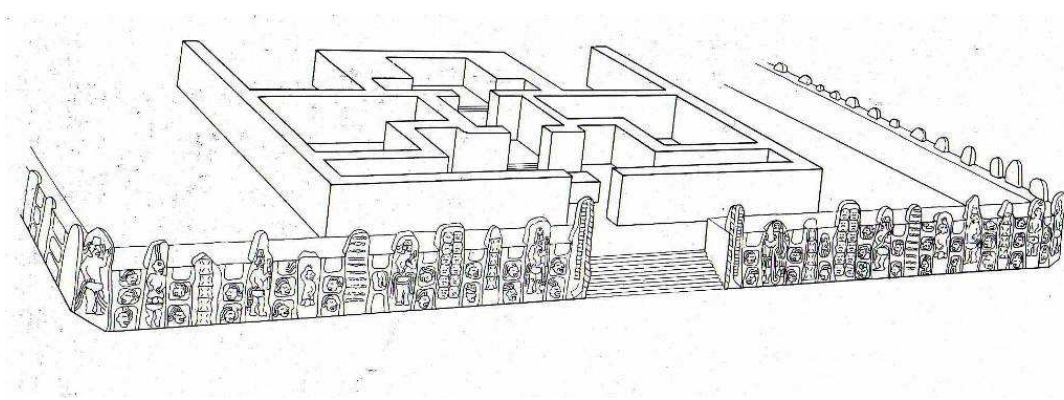


Figura 32. Reconstrucción edificio central Cerro Sechín. En Samaniego (1980) Informe sobre los Hallazgos en Sechín.



Figura 33 Personaje con báculo o arma, cabezas y partes del cuerpo. Fotografía tomada de internet. <http://www.flickr.com/search/?q=sech%C3%ADn&f=hp>.



Figura 34 Personaje con báculo. <http://www.flickr.com/search/?q=sech%C3%ADn&f=hp>.

El motivo cabeza decapitada encuentra una nueva esfera de desarrollo en la imagen de un personaje, guerrero y/u oficiante, que comienza a circular por todo los Andes Centrales, el cual sostiene en una de sus manos un cuchillo ceremonial o elemento cortante y en la otra la cabeza decapitada de un ser humano, conocido como “El Sacrificador”. Esta imagen tiene sus primeros antecedentes en el Horizonte Temprano en la cultura Paracas 700 a.C – 100 a.C (Forgey y Williams, 2003) la que aparece significativamente en los tejidos, en especial en los fardos funerarios (Figura 35). Mary Frame hace un estudio de la iconografía de los textiles Paracas Necrópolis, en los que detecta la presencia de personajes con poca ropa que se representan en escenas de autosacrificio, los que progresivamente evolucionan en personajes ricamente ataviados que además incorporan características de animales predadores asociados a sacrificios humanos. La autora propone que las imágenes con figuras heridas o decapitadas se vinculan al crecimiento de las plantas y a los ciclos de fertilidad y regeneración agrícola en que los fluidos corporales, especialmente la sangre, juegan un papel importante dentro de las lógicas de representación.

The body is sometimes represented as a spotted seed casing (Figure 4. 12 a) and sometimes clothed in human garments (Figure 4. 12 b).The figures carry beans, and the streamers that sprout from the neck may be filled with beans and/or disembodied heads. **Seeds, particularly beans, substitute metaphorically for heads**, an association noted by other researchers (Sawyer 1961: 289; 1966: 122). **Like the bony skull, beans are roughly ovoid in shape and are hard and durable, at least until planted** (Frame 2001: 70, destacado nuestro).

Las figuras 36 y 37 de los textiles Paracas Necrópolis, muestran al personaje del autosacrificio ya transformado con sus características de sacrificador. En la primera de ellas encontramos al personaje asociado a la orca, vestido con trajes y adornos que sostiene en una de sus manos un arma y en la otra una cabeza cortada sostenida por los cabellos. Mientras que la figura 37 vemos a un personaje ricamente ataviado pero que en vez de el arma y la cabeza, sostiene en sus manos plantas. Como sostiene Frame (2001) hay una sustitución metafórica entre cabezas y plantas o semillas.



Figura 35 Fardo funerario Paracas Museo de América, Madrid.

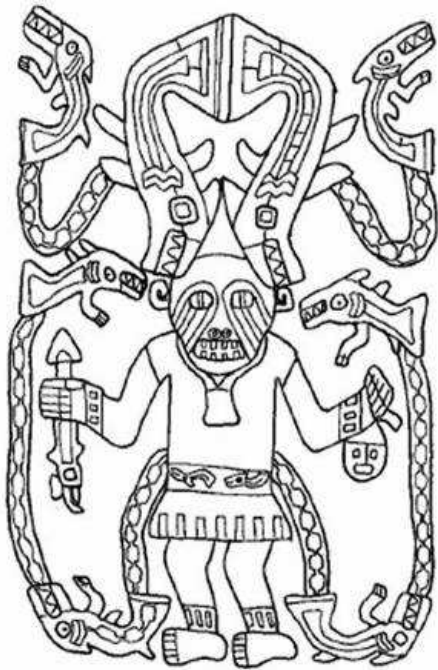


Figura 36 "El Sacrificador". Paracas Necrópolis 310-1, Museo Nacional de Arqueología, Antropología e Historia del Perú, Lima, 1480, Manto. En Mary Frame (2001) Ritual sacrifice in Ancient Peru.

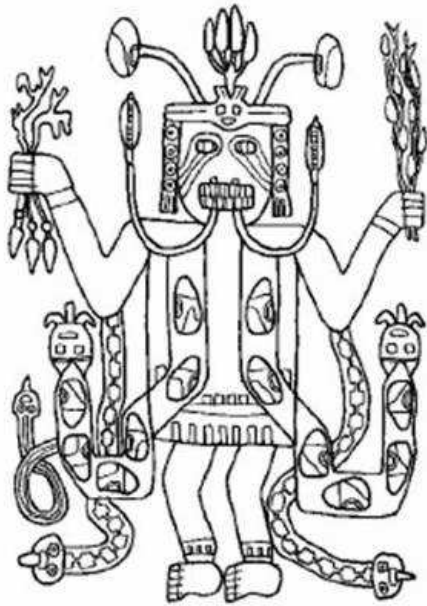


Figura 37 Paracas Necrópolis 310-2, Museo Nacional de Arqueología, Antropología e Historia del Perú, Lima, 3142, Manto. En Mary Frame (2001) *Ritual sacrifice in Ancient Peru*.

Dentro de estas transformaciones y su asociación a la fertilidad agrícola existen también lógicas de ancestralidad, pues los textiles funerarios harían alusión a la constante transformación de un muerto, que en distintas etapas de crecimiento, se convierte en ancestro cargado de poderes fecundadores. El cuerpo del difunto se trataría como una semilla en proceso de crecimiento; de hecho, el marco conceptual del complejo funerario estaría imitando prácticas agrícolas en que los fardos en forma de semilla son enterrados en el suelo, Frame constata que uno de los fardos contenía en su interior un saco de 12 kilos de frijoles negros en lugar de un cadáver (Frame 2001).

El Sacrificador y en especial las cabezas decapitadas se convertirán en un motivo consistente y difundido durante el Horizonte Medio. Para Anita Cook, éste auge estaría asociado al surgimiento de una sociedad urbana con fines expansionistas (Cook 1994) desarrollándose con fuerza simultáneamente en Wari y Tiwanaku. De esta última, el más conocido es el de los personajes oficiantes de la divinidad central de la Puerta del Sol. Para José Berenguer (2000) este tipo de figuras corresponderían a chamanes en estado de éxtasis por el consumo de alucinógenos que practican sacrificios humanos como parte de rituales asociados a la fertilidad agrícola (Figura 38).

Las cabezas cortadas, las mandíbulas sueltas, los cuerpos decapitados y los restos

desmembrados, que fueron ritualmente enterrados en este santuario de la fertilidad agrícola (Pirámide de Akapana), no parecen ser trofeos de combate, sino el producto de la creencia de que los muertos vigilan los campos de cultivo y aseguran las buenas cosechas. Estas partes del cuerpo eran cortadas y plantadas en la tierra, de manera similar a como los campesinos cortan las "cabezas" de las papas y las plantan para que surjan nuevos brotes. En otras palabras, los chamanes sacrificadores utilizaban a los muertos por sus poderes para dar vida (Berenguer 2000: 32).

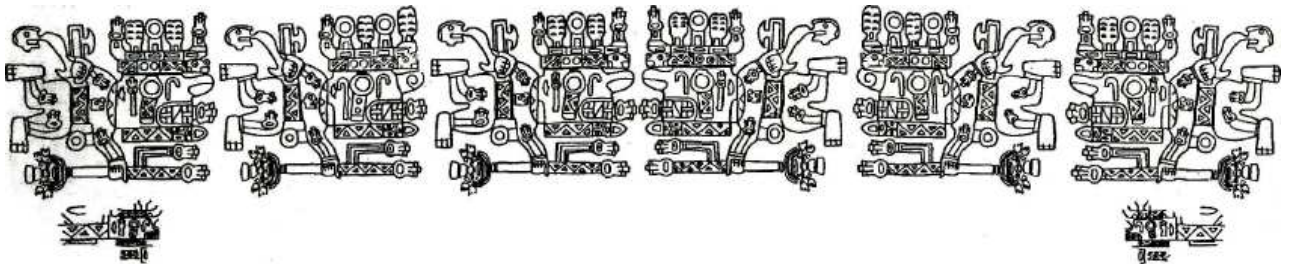


Figura 38. Personajes portando hachas y cabezas decapitadas en dintel de Kantatayita. Tiwanacu, Bolivia. En José Berenguer (2000) *Tiwanaku. Señores del Lago Sagrado*.

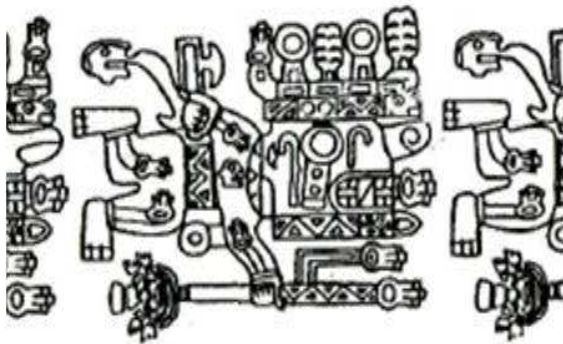


Figura 39. Detalle figura anterior.

En el Museo Arqueológico de la Oficina María Elena (II región, Chile), se conserva un cuerpo momificado que creemos, evidencia la relación de los muertos con la fertilidad agrícola (Figura 40). La momia se configura por el cráneo que presenta cabello trenzado y las extremidades inferiores en cuclillas, el tronco en cambio, se conforma por maíz. Nos parece que esta pieza, más que un sacrificado, es un ancestro asociado al campo y su productividad en el sentido expresado por Mary Frame (2001) en cuanto marco conceptual del complejo

funerario expresado en las formas de enterramiento que asemejan la siembra de muertos o ancestros, los que tendrían injerencia en la productividad de los campos en el alcance propuesto por Berenguer (2000). Esta interpretación la apoyamos en otro cuerpo momificado conocido como el “Niño de maíz”, presente en el mismo museo, el cual pertenece a un menor de edad que fue enterrado con herramientas de labranza agrícola amarradas a sus manos⁶⁸.



Figura 40. “Hombre de Maíz”. Museo Municipal de María Elena, sitio Quillagua. Fotografía gentileza de José Luís Martínez.

A pesar del carácter ceremonial y religioso que puede tener el sacrificador como chaman existirían evidencias que hacen pensar en la dimensión de autoridad y dominio que este tipo de representaciones lleva implícitas también. Axel Nielsen (2007), en un trabajo sobre la guerra y los cambios sociales en el Sur Andino, da cuenta de los elementos que asocian al sacrificador, así como las decapitaciones, a contextos de enfrentamientos bélicos, violencia y poder, en que los conflictos armados estarían vinculados a prácticas revestidas de connotaciones políticas “Surge así un triple vínculo entre el sacrificio humano, las prácticas chamánicas y la autoridad que parece central para entender los procesos de integración política del Período Medio sur andino, asociados con fenómenos como Tiwanaku o Aguada” (Nielsen 2007: 23)

⁶⁸ Agradecemos a José Luis Martínez el facilitarnos la imagen y el dato sobre el Niño de maíz.

La imagen del decapitado circulará por los Andes, convirtiéndose en uno de los motivos más recurrentes el de las cabezas decapitadas asociadas a divinidades y a luchas territoriales donde el vencedor sostiene por los cabellos la cabeza cercenada de su enemigo. Cada cultura imprimirá su propia configuración; sin embargo, los elementos icnográficos se mantendrán: personaje que en sus manos sostiene un elemento cortante y una cabeza cortada (Figura 41).

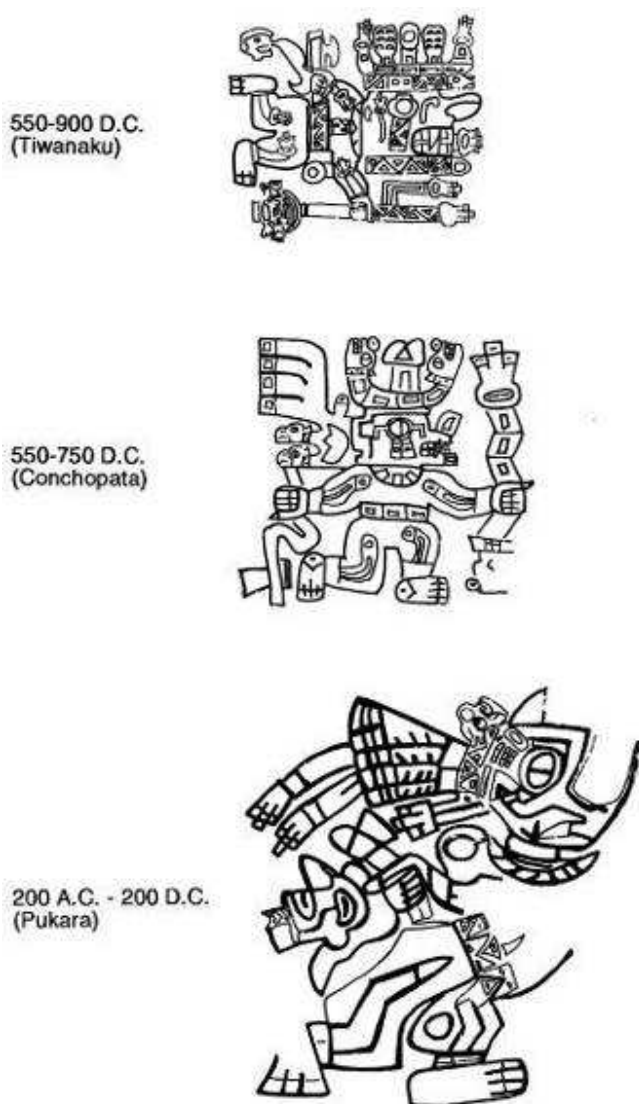


Figura 41. Continuidad histórica de los personajes con cabezas. En Anita Cook, (1994) *Wari y Tiawanaku: entre el estilo y la imagen*.

Quienes alcanzan un gran desarrollo en el motivo de las decapitaciones será la cultura Nazca (100 a.C – 700 d.C) que producirá un sin fin de elementos mágico-religiosos que toman como

tema central la decapitación, las “cabezas trofeo” y la fertilidad agrícola. Las cabezas cercenadas encontradas en contextos arqueológicos entregan evidencias para pensar que las “cabezas trofeo” eran producto de la decapitación de enemigos, pero también, al encontrarse cabezas de hombres y mujeres de diferentes edades podrían corresponder a fines rituales o cálticos pues eran depositadas en lugares revestidos de sacralidad (Mujica e Isla 1996). “Las ceremonias que conducían al corte de la cabeza habrían estado a cargo de sacerdotes-chamanes imbuidos de una profunda concepción religiosa relacionada con la fertilidad de la tierra, en contraste con la escasez objetiva de recursos, dadas las limitaciones del medio ambiente” (Mujica e Isla 1996: 27).

En la iconografía de la cerámica Nazca, la presencia de cabezas cercenadas, enterradas, en las que los cabellos o la sangre remiten a raíces o brotes es una clara alusión a la vida que se genera a partir de la muerte (Gallardo 1996). Así, las cabezas se asemejarían a semillas que son enterradas permitiendo el nacimiento de nuevas matas. Hay una fuerte conexión simbólica con la fecundidad y fertilidad, sobre todo si se consideran las representaciones de cabezas trofeo asociadas a plantas o con éstas saliendo de sus bocas. Los sacrificios serían entonces actos propiciatorios de abundancia y vida como se aprecia en las figuras 42 y 43 donde las cabezas muestran brotes y los cuerpos decapitados se asocian a faenas agrícolas.

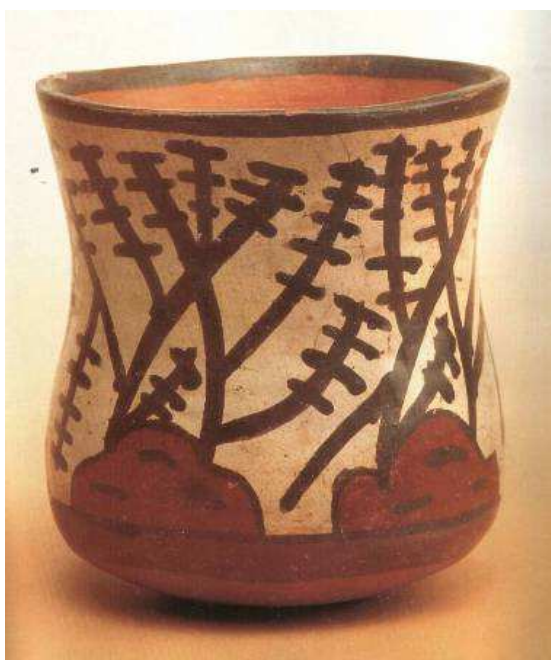


Figura 42. Nazca, cabeza-trofeo germinando un posible árbol. En Colección Carlos Cardoen. En Francisco Gallardo (1996), *Nasca*.



Figura 43. Nazca, botella asa puente con ronda de decapitados en tareas agrícolas. En Mchap 0293, <http://www.precolombino.cl/archivo/coleccion/area/andes-centrales/nasca/>

El personaje Ser Antropomorfo de fuerte presencia en la iconografía Nazca tiene la cualidad de remplazar las cabezas cortadas que porta por productos agrícolas⁶⁹ pues es capaz de mediar entre los espacios subterráneos y de la superficie terrestre que se vinculan a muerte y agricultura respectivamente (Figura 44).

Este Ser Antropomorfo aparece, entonces, como un recurso de síntesis iconográfica, que articula y sirve de mediador entre aquellos espacios aparentemente discontinuos, como lo interior y lo exterior, ... no se trata de una simple intersección... pues en tanto cumple esa función permite la germinación de las plantas y asegura la continuidad de la vida desde la muerte. Esta cuestión está bien documentada para la iconografía de este ser, en donde sus cabezas-trofeo dan origen por la boca a plantas que crecen prodigas de frutos de la tierra, como el maíz o el ají (Gallardo 1996: 39).

⁶⁹ Esto nos recuerda al personaje Sacrificador de los textiles Paracas Necrópolis que hacen una operación parecida al trocar cabezas por plantas y semillas.

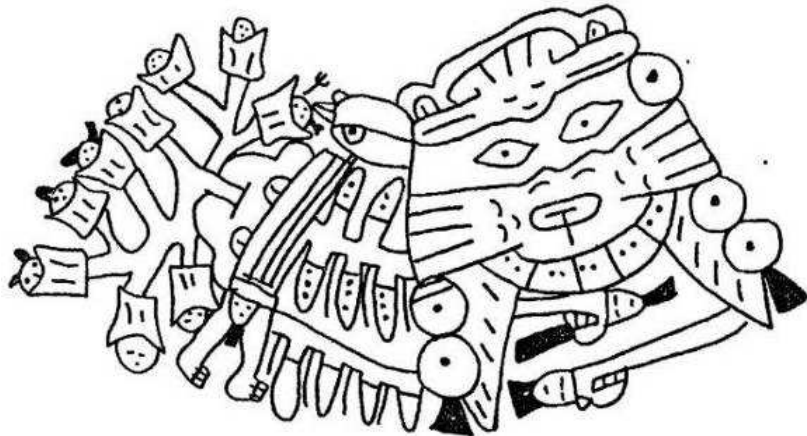


Figura 44. Ser Antropomorfo con Cabeza-trofeo germinando por la boca. En Francisco Gallardo (1996), *Nasca*.

En la cultura Moche (100 d.C – 700 d.C) también está presente el motivo de la decapitación, pero relacionado con los guerreros, las batallas y la derrota de los enemigos, quienes son apresados para luego ser parte de una ceremonia de sacrificio en que se les corta el cuello para consumir su sangre por sacerdotes. Posteriormente son descuartizados. “Los cuerpos de los prisioneros entonces eran desmembrados – se les quitaba las cabezas, manos y pies y se amarraban individualmente con sogas para crear trofeos” (Alva 1993: 132). El autor cree que la gran cantidad de representaciones de escenas de sacrificio revela la capital importancia de la ceremonia en la religión Moche (Figura 45).

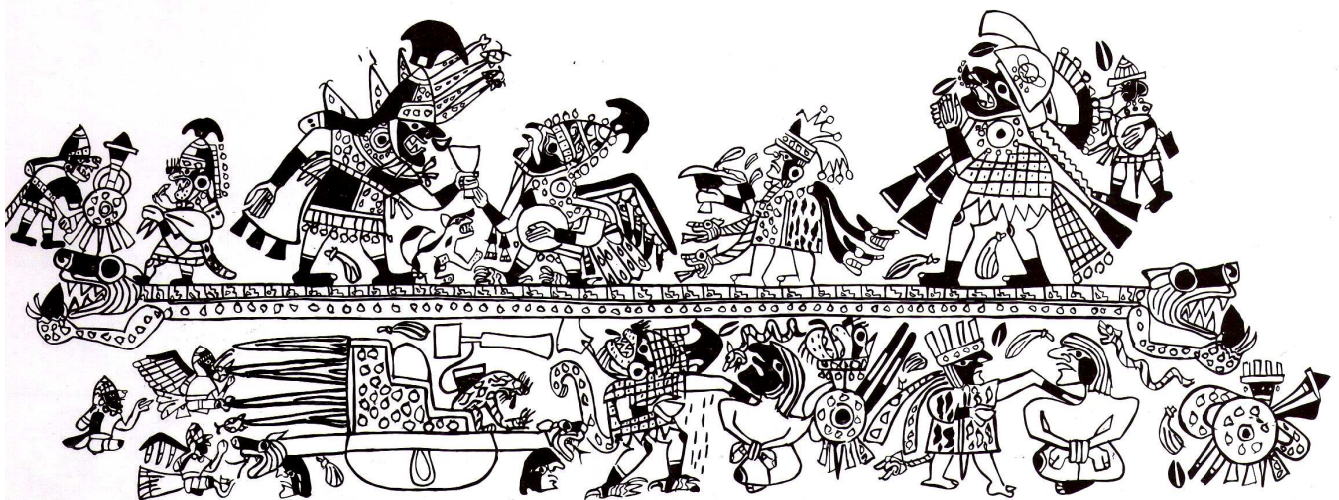


Figura 45. Ceremonia de sacrificio de prisioneros (registro inferior) y consumo de sangre (registro superior). En Walter Alva (1993) *Tumbas reales de Sipan*. pág. 132.

Como hemos podido constatar, las cabezas decapitadas están presentes en escenas de lucha y sacrificio de prisioneros; pero también lo están en motivos vinculados a la divinidad fertilizadora, generadora de vida, pues se asocian a imágenes de vegetales y plantas.

Actualmente, el término cabeza trofeo se encuentra en revisión debido a que muchos investigadores no concuerdan con que la obtención de las cabezas haya estado relacionada con eventos netamente bélicos, sino dentro de prácticas rituales. Coelho y Neira Avendaño (1972) resaltan el aspecto ritual de las cabezas cortadas que hallaron en sus trabajos en Chaviña, sugiriendo utilizar el término de cabezas rituales en lugar de cabezas trofeo. Por otro lado, Silverman (1993a; 225) y Browne (1993: 291) indican que la caza de cabezas debió ser una actividad dada en el marco de batallas rituales (posiblemente por cuestiones de territorialidad y/o acceso a recursos) y prácticas de sacrificio. En contraste, Proulx (1989b) sostiene que las cabezas trofeo fueron obtenidas en batallas seculares con la decapitación de las víctimas y el uso posterior de las cabezas en contextos rituales, según la iconografía, para propiciar la fertilidad agrícola y el control del agua (Ríos 2006: 22).

Kathleen Forgey y Sloan Williams (2003) haciendo una síntesis de las principales investigaciones en torno a las cabezas decapitadas nos aclaran que el registro iconográfico da sustento a un variado tipo de interpretaciones, desde las cabezas obtenidas en batallas como trofeo, o vinculadas a los antepasados y principios de muerte y regeneración, hasta las que le dan una importancia ritual y social. Helaine Silverman (1998) constata que la obtención de cabezas dentro de la cultura Nazca sufre cambios importantes entre los periodos Nazca Temprano y Tardío teniendo para un primer momento un carácter ritual y ceremonial; mientras que para el segundo, la obtención de cabezas se seculariza haciéndose común y ya no practicado exclusivamente por sacerdotes especialistas.

Sabemos que el motivo cabeza decapitada funcionó constantemente dentro del registro iconográfico de varias culturas, como también, en una extensión territorial muy amplia. Tanto es así, que identificamos el motivo en el Norte chileno y en el Noroeste argentino principalmente bajo la figura de "El Sacrificador", que al parecer, se incorpora a estos territorios gracias a la expansión desde el altiplano de la cultura Tiwanacu (Ramírez 1992,

Cervellino 1992). Su representación se encuentra en textiles, cerámica, objetos tallados de madera, arte rupestre, geoglifos, etc. (Figuras 46, 47, 48 y 49) Para el Norte de Chile, las evidencias se concentran principalmente en la zona de San Pedro de Atacama y el río Loa en los complejos de insuflar narcóticos (tubos, tabletas, cucharas, etc.)(Figura 47 y 48). Lautaro Nuñez (1964) hace una síntesis de las principales características de éste personaje para la zona septentrional y central de Los Andes, afirmando además, que son comunes también para los sacrificadores meridionales en sus rasgos básicos.

a)son diseños antropomorfos, con el rostro o dentadura felinizada que personifican la deidad Felina, utilizando posiblemente máscaras apropiadas para las ceremonias mágico-religiosas, b) llevan fuertes colmillos entrecruzados especialmente similares a las dentaduras felinas de las manufacturas de Pukara y Tiahuanaco, c) Sus manos portan generalmente hachas y cabezas trofeo, d) sus sombreros y vestimenta están altamente decorados con motivos preferentemente felínicos y geométricos (Nuñez 1964:)

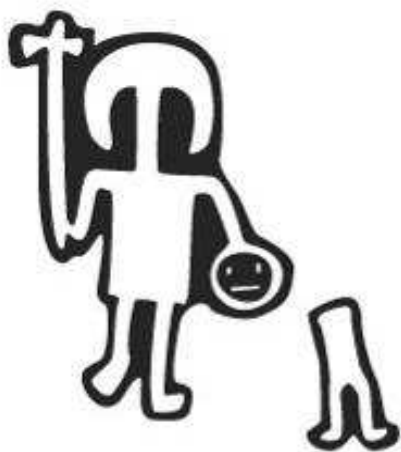


Figura 46 Geoglifo. II región en el sitio Chug-Chug. Fotografía y dibujo gentileza de Gonzalo Pimentel en el marco de su investigación Fondecyt 1090762.



Figura 47. San Pedro de Atacama. Tableta para alucinógenos tallada en madera con Sacrificador (MAGLP/PUCN). En José Berenguer (2000) *Tiwanaku. Señores del Lago Sagrado*.



Figura 48. Pulcayo. Detalle de Sacrificador en túnica (MAI). En José Berenguer (2000) *Tiwanaku. Señores del Lago Sagrado*.

En el Noroeste argentino en culturas como La Aguada (600 d.C – 900 d.C) se aprecia el

desarrollo del sacrificador asociado a la deidad solar, aparentemente originaria de culturas del Formativo Temprano del área Circuntiticaca, en discos o placas metálicas (González 2004). Miguel Cervellino (1992) nos dice que es un símbolo religioso relacionado con autoridad y poder, ya sea político, civil o religioso. Axel Nielsen por su parte, interpreta la presencia del sacrificador en los Andes Circunpuneños o Meridionales durante el Intermedio Tardío, como muestra de la belicosidad del periodo, entendiendo este elemento como parte de otros que se relacionan con la parafernalia de la guerra y el cambio político. Para el autor habría una relación con la posibilidad de acceder al poder del enemigo y como protección contra fuerzas amenazantes, así como a la conmemoración de victorias ligadas al reconocimiento social. Sin embargo, también establece relaciones con la fertilidad agrícola y la ancestralidad (Nielsen 2007).

A estos antecedentes se suma también la presencia de cabezas y cuerpos sin ellas en contextos arqueológicos, tanto para el Norte de Chile como para el Noroeste argentino (Ramírez 1992, González 2004). Esto último permite pensar en prácticas sacrificiales reales y no sólo en personajes míticos que hacen alusión a la decapitación metafórica. “La verdad es que en los cementerios precolombinos, verbigracia, San Miguel de Azapa, suelen aparecer cuerpos humanos sin cabezas o cabezas sin cuerpos. La cabeza cercenada es un descubrimiento frecuente en los enterratorios del área de San Pedro de Atacama desde el período medio en adelante” (Ramírez 1992: 27).



Figura 49. Petroglifo. Fotografía y dibujo de Sacrificador sitio Santa Bárbara, río Loa superior.

Desde nuestro punto de vista y más allá de éste debate en torno a los posibles sentidos de la decapitación, nos parece relevante entender el motivo cabeza decapitada como un significante que pierde o gana elementos, capaz de recepcionar diferentes significados y transmitir diversos discursos enunciados por las culturas andinas en distintos tiempos y espacios. Cada grupo genera sus propias concepciones respecto a cómo se obtenían las cabezas, sus alcances y funciones. Sería entonces, un significante de gran longevidad que está siendo reactualizando permanentemente debido su alta eficacia comunicacional. A pesar de lo anterior, creemos que los vínculos significantes, comunes y compartidos, que las cabezas decapitadas relacionan estarían dentro de los campos semánticos que desarrollan conceptos como fertilidad, ancestralidad, autoridad, guerra y muerte violenta. Cada sociedad acentuará los rasgos que más les signifiquen dentro de su contexto cultural.

Los Andes Coloniales

Las fuentes arqueológicas hasta ahora analizadas nos demuestran la larga y constante tradición panandina en torno a las cabezas decapitadas, por tanto, pensar la presencia del motivo en el contexto colonial implica, al menos, plantear la posibilidad de que fuera un significante en funcionamiento después de la conquista con antecedentes en las expresiones visuales prehispánicas. Para ahondar en esto se hace necesario recoger las impresiones de los cronistas respecto a las prácticas asociadas a la decapitación. Este tipo de fuente nos lleva a advertir que cortar la cabeza del vencido en batalla al parecer era bastante corriente entre los andinos. Los cronistas documentaron distintas conductas en torno a esto (Pachacuti [1613] 1993, Zárate [1555] 1995). Cieza de León nos dice que:

Los señores o Caciques y sus capitanes tienen casas muy grandes, y a las puertas dellas puestas vnas cañas gordas de las destas partes, que parecen pequeñas vigas: **encima dellas tienen puestas muchas cabeças de sus enemigos. Quando van a la guerra, con agudos cuchillos de pedernal o de vnos juncos, o de corteza o cáscara de cañas, que también los hazen de ellas bien agudos cortan las cabeças a los que prenden.** (Cieza [1553] 1996: 61, destacado nuestro)

Después de la guerra contra los chancas, Pachacuti Inca Yupanqui insiste en que su padre pise los despojos de guerra que obtuvo de los principales guerreros, este ritual era una clara señal de victoria, que establecía la supremacía de uno sobre otro (Betanzos [1551] 1987), que a esta escena se le sume la cabeza del oponente no es raro⁷⁰. De hecho se sabe de la práctica de usar la cabeza del enemigo como vaso para beber (Zárate [1555] 1995). Gonzalo Fernández de Oviedo ([1535] 1959) nos habla de una cabeza que Atahualpa usaba con esos fines:

El cual era la cabeza de su hermano, la cual, vaciados los sesos e interiores partes della muy bien, y de dentro muy lisa, y el brocal de sus circunferencia hecho de oro muy bien labrado e fino, tenía el cuero superior con los cabellos muy llanos e negros y curado, **de manera que estaban muy fijos en este vaso con que el Atabaliba bebía en las fiestas; y era una de las más preciosas joyas de su cámara e tesoros y de más reputación** (Fernández de Oviedo [1535] 1959: 191, destacado nuestro)

Joan de Santa Cruz Pachacuti hace una referencia a su uso en combates. “Las cabezas cortadas que estaban para este efecto hechas las untan en sangre de llamas y las ponen en las lanzas” (Pachacuti [1613] 1993: 77).

Se establece la obtención de cabezas enemigas como ofrendas. Tal vez se deba a la idea de apoderarse de la energía vital del enemigo. El dibujo que Guaman Poma presenta en el capítulo sobre los grupos de edades de los hombres, en que la primera calle y más importante es el de los Aucacamayoc, nos da señales en éste sentido, pues la imagen que escoge para representar ésta edad es justamente la de un guerrero sosteniendo una cabeza decapitada por los cabellos (Guaman Poma 2008 [1615]). (Figura 49).

Otro momento en que ésta figura está presente es al narrar las victorias de Auqui Topa Ynga Yupanqui quien presenta a su padre las cabezas de los enemigos como galardón (Figura 50).

EL QVINTO CAPITÁN, Auqui Topa Ynga Yupanqui: Fue hijo de Capac Yupanqui. Fue ualeroso capitán que mató muy muchos yndios y capitanes y prencipales. **A sus enemigos cortaua las cau[e]sas para lo presentar a su padre Capac Yupanqui Ynga para que los uiese y se holgase de la uitoria de su hijo** (Guaman Poma (1615)

⁷⁰ Ver Capítulo 1. Testimonio sobre la presentación de cabezas al Inca (Pachacuti [1613] 1993: 220).

2008: 154, destacado nuestro).



Figura 50. Guaman Poma, pág.194 [196]. En <http://www.kb.dk/permalink/2006/poma/info/es/frontpage.htm>



Figura 51. Guaman Poma, pág. 153 [153]. En <http://www.kb.dk/permalink/2006/poma/info/es/frontpage.htm>

Otra información colonial sobre el uso de cabezas la encontramos en el texto conocido actualmente como *Ritos y tradiciones de Huarochirí* donde se hace referencia a una tradición

del pueblo Checa que usaba máscaras hechas de los huesos de las cabezas de los enemigos capturados en las batallas revestidas con yeso llamadas *Huayos*.

De Ñamsapa, decían: **“Es él nuestro origen; fue él quien primero vino a estas tierras y se apropió de ellas”**. Por eso le recortaron el rostro, lo transformaron en máscara, se lo colocaron sobre los suyos y bailaron disfrazados así. **Después, cuando capturaban a alguien en la guerra, le recortaban el rostro y, transformándolo en máscara, bailaban llevándolo puesto. Decían que de ello procedía su valentía** (Taylor 2008: 111, destacado nuestro).

Ñamsapa es un héroe o antepasado que se transformó en *wak'a*, el cual estaba asociado a la fuerza bélica y al valor. Lo más interesante es el hallazgo en contexto arqueológico de una de estas piezas alrededor de 1867 (Salomón, Feltham, Grosboll 2009). Lo que nos estaría señalando una práctica ritual con uso de cabezas extraídas de héroes o enemigos como trofeos de guerra que permiten apoderarse de la fuerza del vencido, pero también con fines asociados a ceremonias de fertilidad, elemento que no será frecuentemente registrado en las crónicas.

El énfasis puesto por los cronistas coloniales nos lleva a concluir que para ellos, la decapitación estaba fuertemente asociada a la guerra y a la muerte violenta de un enemigo. En el dibujo de Guaman Poma sobre las victorias de Auqui Topa Ynga Yupanqui (Figura 51) queda claro que el vencido no es un cusqueño, su distinción étnica está marcada por los emblemas que porta en la cabeza y que lo identifican con el Collasuyu.

En el registro colonial también se encuentran pasajes que dejan ver la presencia de ritualidades en torno a la obtención de cabezas. Pedro Cieza de León da cuenta del proceso por el cual se logra la cabeza de un enemigo:

Y si auían preso a algunos de sus comarcanos, con quien tuuiessen guerra o alguna enemistad, juntáuanse (según también quantan) y después de auerse embriagado con su vino, y auer hecho lo mismo del preso, **con sus nauajas de pedernal o de cobre, el sacerdote mayor de ellos lo mataua: cortandole la cebeça, la ofrecían con el cuerpo al maldito demonio enemigo de natura humana** (Cieza [1553] 1995: 158, destacado nuestro).

Lo anterior nos permite pensar que la obtención de cabezas no era solamente un acto secular de supremacía en batalla, sino que también eran parte de conductas y espacios sacralizados, es el sacerdote quien corta y ofrece la cabeza a la divinidad. La ritualidad en torno a la decapitación incluye conceptos de ancestralidad, en que la cabeza del decapitado se transforma en un antepasado cumpliendo una función protectora de la comunidad en diferentes circunstancias (enfermedades, conflictos con otros grupos, cosechas, etc); pero también, de ceremonias propiciatorias de fertilidad y fecundidad agrícola. Los mismos *huayos*, máscaras obtenidas de las cabezas de los enemigos en conflictos bélicos, cumplen una función distinta, participando en bailes y procesiones para la fecundidad de las llamas y la fertilidad agrícola, en un ritual que se estructura dentro de las lógicas de reciprocidad andina.

Harás de mí un huayo y, cuando esté por salir a la pampa, me ofrecerás buenas cantidades de comida y bebida”. Respetando estas palabras, la gente, al ofrecer comida y bebida a los demás huayos, les decía: “Hoy día bailarás conmigo en la pampa”. **Transportaban a estos huayos en literas durante dos días. Al tercer día, les colgaban maíz, papas y cualquier otro tipo de ofrenda alrededor del cuello. Se dice que creían que Omapacha regresaría al lugar de su nacimiento llevándose las ofrendas que habían colgado allí** (Taylor 2008: 111- 113, destacado nuestro).

Omapacha es el antepasado del cual se obtuvo el primer *huayo* y que se ha transformado en un *wak'a* venerado al que se le ofrendan distintos productos en una ceremonia que incluye cierto tipo de imágenes de bulto con signos masculinos y femeninos llamados *chutas* que se utilizan en un ceremonial en el que se les lanzaba un objeto (Se desconoce su configuración) con el fin de asegurar la reproducción de personas, animales y alimentos. Con todo esto, los *huayos* serían objetos de sacralidad que actúan en ámbitos diferentes: guerra y fertilidad.

La pregunta que nos asalta es cuán diferentes eran entendidas estas prácticas en realidad.

Parece evidente que Omapacha es el nombre genérico o regional para un huaca asociado, con el valor y la fuerza bélica (conferida a los guerreros de las diversas comunidades por las máscaras hechas con los rostros de héroes antiguos de sus propias comunidades o de enemigos valerosos y grandes camascaos capturados en batalla) y, **por otro lado, con ritos de fertilidad** (la procesión de los huayos, la

fabricación de los chutas, los bailes y los rezos) (Taylor 2008: 173, destacado nuestro).

Da la impresión que la obtención de cabezas en contextos violentos, es una práctica que involucra el apoderarse de un signo de prestigio y valor, pero que a su vez implica la posibilidad de obtener recursos mágicos, benéficos y reproductores a través de la ritualidad que se genera al apoderarse de la cabeza de otro y hacerla propia.

Por su parte Gail Silverman explica que “Los Incas creían que las cabezas sin cuerpo podían autoregenerarse. Cuando un miembro de la familia moría, las mujeres incas cortaban el cabello a la cabeza y la cubrían con tela negra, con el fin de asegurar que el difunto no se autoregeneraría” (Silverman-Proust 1986: 65). Este tipo de prácticas parecen haber perdurado aún en la memoria contemporánea. Desde la etnografía se pueden obtener datos que aportan a nuestra investigación, Denise Y. Arnold desde los textiles nos da una pista.

Dentro de la memoria de los miembros mayores del ayllu, se recuerda que una meta de las guerras interétnicas fue la captura, de parte del hombre casado, de una cabeza trofeo del enemigo. Luego el varón entregaba la cabeza capturada a su esposa, quien la envolvía en una capa de negra finísima, **con el objetivo de renacer el espíritu de la cabeza ya domada en una wawa de la propia familia** (Arnold 2007:57, destacado nuestro)

Estas prácticas, tanto la funeraria como la de captura de cabezas, estarían dando base a la idea que establece a la cabeza como un símil de la semilla. Por una parte, permite la posibilidad de apropiarse de la potencia del enemigo a través del renacimiento de su espíritu en un nuevo miembro de la familia del vencedor; y por otra, son temidas por lo que son sometidas a procesos que les impidan regenerarse, como trasquilar los cabellos y cubrirlas con paños negros para que la luz del sol no las fertilice y no vuelvan a crecer y se desarrollen tallos (Silverman-Proust 1986).

Los datos etnohistóricos y etnográficos expuestos, nos permitirían aventurarnos a postular que las cabezas decapitadas, al menos durante el periodo de contacto y conquista, estuvieron relacionadas, por una parte, con divinidades fertilizadoras que propician la vida a través de la muerte de seres humanos, especialmente con cabezas cercenadas; y por otra, a los

enfrentamientos bélicos que permiten el apoderamiento de cabezas usadas como elemento ceremonial, de triunfo y de supremacía. Respondiendo a la imagen de la muerte que genera vida en la metáfora de la semilla y que a su vez implica dominio y poder desde la perspectiva de sociedades organizadas, con centros urbanos y culto institucionalizado.

El postulado de Fritz Saxl citado al inicio de éste capítulo, sobre la capacidad de ciertas imágenes de actualizarse permanentemente (Saxl 1989: 12), cobra un sentido profundo a la luz de los antecedentes presentados. La cabeza decapitada es un motivo simple capaz de recepcionar diversas ideas y pensamientos en tiempos y espacios disímiles. A pesar de que existan cabezas decapitadas en iconografías europeas y orientales éstas se insertan en otro tipo de asociaciones significativas, la regeneración y fertilidad agrícola son elementos que no están presentes en la Historia del Arte de otros continentes. Si bien entendemos que el motivo cabeza decapitada puede ser visto como un significante básico y común; que su presencia en diferentes culturas y en distintos periodos de la historia del desarrollo cultural en Los Andes podría ser casual; o que sólo por estar actuando en el área cultural andina podríamos estar estableciendo vínculos forzosos y poco objetivos; creemos que a lo largo de éste capítulo hemos conseguido argumentar que el motivo cabeza decapitada es un significante que guarda sentidos muy precisos y en campos semánticos acotados, que se podrían pensar como polos dentro de un mismo sistema de pensamiento. Muerte y Reproducción. Distintos autores han discutido sobre los posibles sentidos de la cabeza decapitada y sí se pueden establecer asociaciones significativas para periodos tan extensos y culturas diferentes en las que se puede rastrear su presencia.

Es cierto que una misma imagen puede tener distintos significados en distintas culturas pero, también, hay que considerar que una imagen religiosa, por lo general, mantiene con gran fuerza su sentido original, y bien podemos admitir que a igualdad o similitud de imágenes corresponden similares significados (González 2004: 27).

Por otro lado, Axel Nielsen al referirse a las cabezas cortadas señala: “Es innecesario buscar en esta diversidad la interpretación correcta; quizás debamos entenderla como reflejo de una ambigüedad –inherente a cualquier proceso semiótico– que permitió a esta práctica asumir múltiples significados en distintos contextos y épocas” (Nielsen 2007: 22).

En este sentido nos inclinamos por entender el motivo cabeza decapitada como la imagen sintética de una práctica cargada de significaciones y connotaciones políticas y religiosas, en que el motivo es en realidad polisémico, por lo que en distintos contextos de producción y uso se dará énfasis a ciertos aspectos más que a otros; en unos casos la conquista, derrota, muerte, poder y dominio político de uno sobre otro será el rasgo más relevante (Sechín, Moche, Inca); en otros, el ciclo de muerte y vida, regeneración, fertilidad y fecundidad agrícola será lo más destacado (Paracas, Nazca, Tiwanacu) lo que no impide que se estén moviendo dentro de una asociación de ideas muy concreta y compartida. Hemos demostrado la presencia continua del motivo desde tiempos muy tempranos a lo largo de toda la prehistoria andina en distintas culturas y soportes. Así como también su representación y práctica en contextos coloniales tempranos o Inca tardío. Pero además, hemos consignado que a pesar de la distancia espacial y temporal, la Cabeza Decapitada es una imagen significativa que incorpora sistemas de pensamiento en los que guerra, muerte violencia, derrota, victoria son parte de un sistema significativo que se vincula a la regeneración, fertilidad, fecundidad y reproducción de personas, animales y vegetales, que además incorpora la ancestralidad como idea dentro de éste conjunto.

Como ya lo advertimos, en todas las culturas consignadas, no todos estos elementos están presentes, pues hay énfasis en alguna de las dimensiones enunciadas como grandes polos, no hay que olvidar que las guerras guardan también una poderosa dimensión religiosa y agrícola (Platt 1987, Nielsen 2007), de hecho cabe plantear hasta qué punto violencia y reproducción no son manifestaciones de una misma forma de conceptualizar los ritmos naturales de la vida y la muerte. El *Tinku* como experiencia ritual refleja la convivencia de ambas dimensiones (Cereceda 1988).

A partir los antecedentes expuestos, cabe preguntarse ¿por qué la cabeza decapitada es capaz de recepcionar significados diferentes como los propuestos para los dos polos? ¿Es acaso un motivo capaz de vincular ambas esferas de significación?, si así fuera, ¿qué conceptos hay en torno al cuerpo que permiten que la cabeza articule discursos sobre la guerra y la reproducción de plantas, entre la violencia y la fertilidad agrícola?

Estas preguntas nos llevan a plantear la necesidad de explorar las conceptualizaciones acerca del cuerpo, cómo se entendía y qué elementos lo vinculan a ideas como la fertilidad, guerra y ancestralidad.

Capítulo IV Poder genésico. Las alternativas para la significación de las cabezas (Una aproximación a las categorías conceptuales en los Andes Centrales a través de los primeros lexicones de las lenguas naturales quechua y aymara)

Los estudios andinos en torno al cuerpo y a los conceptos tras él, tienen una tradición de investigaciones notables; como la de Joseph Bastien (1985) quien identifica que el modelo topográfico-hidráulico de la naturaleza es el referente que los andinos de Qollahuaya tienen para entender la fisiología de sus cuerpos; Tristan Platt (1980, 2001) y su trabajo con comunidades bolivianas que trae a colación la importancia de conceptos como *yananatin* o la presencia violenta de los “gentiles” en las concepciones sobre la génesis y el parto; Verónica Cereceda ([1978] 2010) y las categorías corporales contenidas en las talegas de la comunidad de Isluga en Chile; así, existen varios otros trabajos iluminadores referentes al cuerpo, su funcionamiento y asociaciones culturales. Sin embargo, estas investigaciones se basan en gran medida en material etnográfico recopilado entre comunidades andinas contemporáneas, por lo que para nuestros fines resultan limitados, pues necesitamos comprender los conceptos asociados al cuerpo en tiempos prehispánicos o coloniales tempranos, es por esto que optamos por buscar categorías corporales en los primeros lexicones para lenguas indígenas producidos en Los Andes.

Categoría corporales en los lexicones coloniales Quechua y Aymara

Al ser nuestro fin identificar conceptos y categorías corporales lo más próximas a las presentes entre los andinos precoloniales, definimos nuestro corpus de trabajo en torno a los lexicones más tempranos de dos lenguas naturales, el quechua y el aymara. Esta elección se debió en primer lugar, a nuestras posibilidades de investigación, pues si bien existen lexicones para otras lenguas como el muchic (Torero 2002), el estudio se habría hecho inabarcable a la hora de procesar y relacionar la información si las incorporábamos; y en segundo, porque la mayor parte del corpus visual y escénico colonial con el que trabajamos se encuentra circunscrito al área cultural y lingüística correspondiente al quechua y al aymara.

Así, nuestro corpus de trabajo se circunscribió a los tres primeros diccionarios coloniales de la “lengua general” quechua y el diccionario aymara de 1612.

Lexicones Quechua

- 1560. Domingo de Santo Tomás, *Lexicon o Vocabulario de la lengua general del Peru*.
- 1586. Anónimo, *Vocabulario en la lengua general Quichua*.
- 1608. Diego González Holguín, *Vocabulario de la lengua general*.

Lexicón Aymara

- 1612. Ludovico Bertonio, *Vocabulario de la lengua Aymara*.

La entrada para el estudio de los términos corporales en los diccionarios se definió a partir de nuestras propias categorías corporales occidentales, por lo que el análisis comenzó con la elección de términos que correspondieron a partes del cuerpo externas (cabeza, piernas, ojos, etc.), internas (corazón, pulmones, estómago, etc.), producciones orgánicas corporales (semen, lágrimas, mocos, orina, etc.) y prácticas asociadas al cuerpo (cantar, dormir, sexo, caminar, mirar, etc.). En una primera etapa, el patrón de búsqueda fue desde el español, luego y con los resultados que arrojó la primera indagación, hicimos el ejercicio inverso buscando los significados desde el aymara y quechua al español.

Adicionalmente utilizamos el diccionario *Tesoro de la lengua Castellana, o Española* de Sebastián de Covarrubias de 1611 para comprender mejor los términos que los sacerdotes utilizaban, así como para comprobar si las definiciones que estaban proporcionando, podían hacer referencia a categorías culturales hispanas o andinas⁷¹.

Uno de los primeros elementos que el análisis reveló, es que conceptualmente el cuerpo, tanto para el quechua como para el aymara, estaba pensado en tres espacios. Un centro con dos extremos, el superior y el inferior, o más bien el exterior y el interior⁷² (Figuras 52, 53, 54 y 55). El exterior correspondiente a la cabeza, que contiene los órganos de los sentidos; el centro, que es el abdomen donde está el corazón y las vísceras, pero también “*lo interior del*

⁷¹ Esto porque en las definiciones que los diccionarios ofrecían para categorías de tipo sexual y reproductivas, especialmente, aparecían elementos que nos provocaban dudas respecto a su procedencia.

⁷² En éste punto de la investigación y dado el material con que nos encontramos, no estamos en condiciones de poder catalogar las extremidades del cuerpo en éste esquema. Las asociaciones significativas sólo nos han permitido establecer intuiciones en torno a los brazos y piernas que nos llevan a pensar en vínculos con conceptos como fuerza, destreza, ¿valor? (*callpa* en los diccionarios quechua y *ampara* para el aymara nos induce a pensar esto). Creemos que es necesario seguir profundizando en categorías en torno al cuerpo y sus distintas partes. Este estudio no es más que un sencillo avance en la materia, que puede dar señas preliminares a una obra de mayor envergadura.

ánimo o cuerpo" (Bertonio [1612] 1984: 94); y el interior que corresponde a los órganos reproductores, relacionados con las raíces, la fertilidad agrícola y la reproducción humana.

Por último, debemos constatar que, para los órganos del aparato excretor, pertenecientes al espacio interior y que están consignados en este análisis, no logramos encontrar términos que nos permitieran establecer relaciones significativas para realizar una reflexión más acabada. Sin embargo, contamos con algunos antecedentes desde las crónicas coloniales, que pueden dar luces sobre su conceptualización y características.

Por ejemplo, en aymara el término para referirse a la vejiga de la mujer es *hiskallachi* y la orina femenina *hiska* (Bertonio [1612] 1984: 136), mientras la vejiga masculina es *yaccallachi* y su orina *yacca* (Bertonio [1612] 1984: 389). Tanto el término para referirse a la vejiga del hombre como de la mujer contienen la palabra *callachi*. *Callatha* desde el aymara hace referencia a llevar o transportar alguna cosa, pero también a "plantar cualquier cosa" (Bertonio [1612] 1984: 33), adicionalmente encontramos el término "*callantatha*: meter bien la raíz" (Bertonio [1612] 1984: 33). Creemos que estos antecedentes podrían estar relacionados a la orina entendida como el agua que permite la fertilidad agrícola ya que algunos registros coloniales apuntan en esa dirección.

Joan de Santa Cruz Pachacuti al narrar los hechos de Tupac Inca Yupanqui, relata cómo el Inca castiga a unos *curacas* que se quejaron por considerar pocos los regalos que ofreció en los rituales de reciprocidad del *Capac Raymi*.

Y en la fiesta de Capac Rayme, como era costumbre general de combidar de los trojes del ynga a todos los tabantinsuyus, con mucha orden, y por los curacas y gente común ya dichos murmura al ynga que era escasso. **Y así llega al oydo del ynga, el qual, oyendo quello, manda hazer para el año venidero queros grandísimos y orpus y carassos y uamporos, que son platos y medianos escuadillas.** Y así, de aquello al año siguiente, **da beber tres vezes al día, con queros temerarios y sin hazellos levantar a orinar** etc. (Pachacuti [1613] 1993: 239, destacado nuestro).

Tom Cummins, que comenta este hecho, ofrece un nuevo antecedente extraído de Pérez de Bocanegra y que vincula al agua y la orina. "La orina se identifica con la oferta suficiente de

agua, tal como se sabe por una oración dedicada a las fuentes de irrigación “*madre fuente, laguna o manantial, dame agua sin cessar, orina sin parar*”. Conceptualmente la orina humana es parte del ciclo de agua y la fecundidad, especialmente durante las fiestas de beber” (Cummins 2004: 86- 87). Por tanto, brindar gran cantidad de bebida a los *curacas* y no permitirles orinar, iba más allá de la molestia física, implicaba una sanción ritual a su comunidad de origen, poniendo en riesgo el acceso al agua necesaria para el riego de los cultivos.

Creemos que datos como estos pueden ayudar a una mejor comprensión de las conceptualizaciones en torno al cuerpo, en especial para los órganos excretorios. Sin embargo, quedará para futuras indagaciones ahondar en estos elementos.

Si bien nuestra investigación se centra en la cabeza, nos parece relevante para el análisis incorporar al cuerpo en su conjunto y desarrollar los elementos presentes en cada uno de los espacios en que éste se divide, pues podría permitirnos comprender la doble dimensión que el material iconográfico prehispánico y documental de las crónicas evidencia estar contenido en la decapitación, guerra-violencia y reproducción agrícola. De esta forma buscamos establecer los posibles vínculos con el material visual y escénico colonial que hemos discutido en los dos primeros capítulos. Creemos que estudiar sólo la cabeza puede llevarnos a conclusiones parciales que dejen fuera elementos de las matrices de comprensión andinas, relevantes para nuestro problema de investigación.

**Lexicon o Vocabulario de la lengua general del Peru.
Domingo de Santo Tomas 1560**

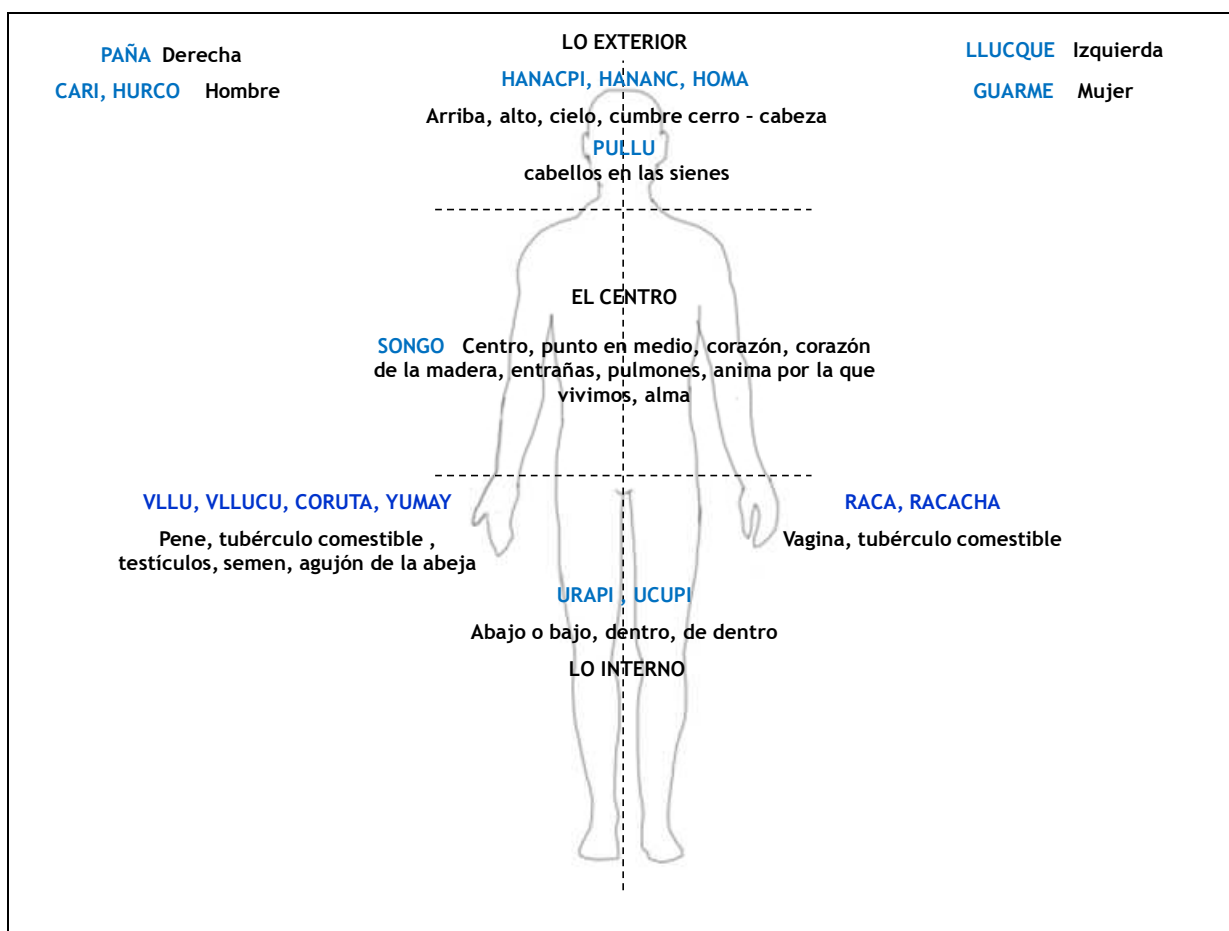


Figura 52. Análisis espacial del cuerpo en *Lexicon o Vocabulario de la lengua general del Peru*, 1560.

Vocabulario en la lengua general Quichua.

Anónimo 1586

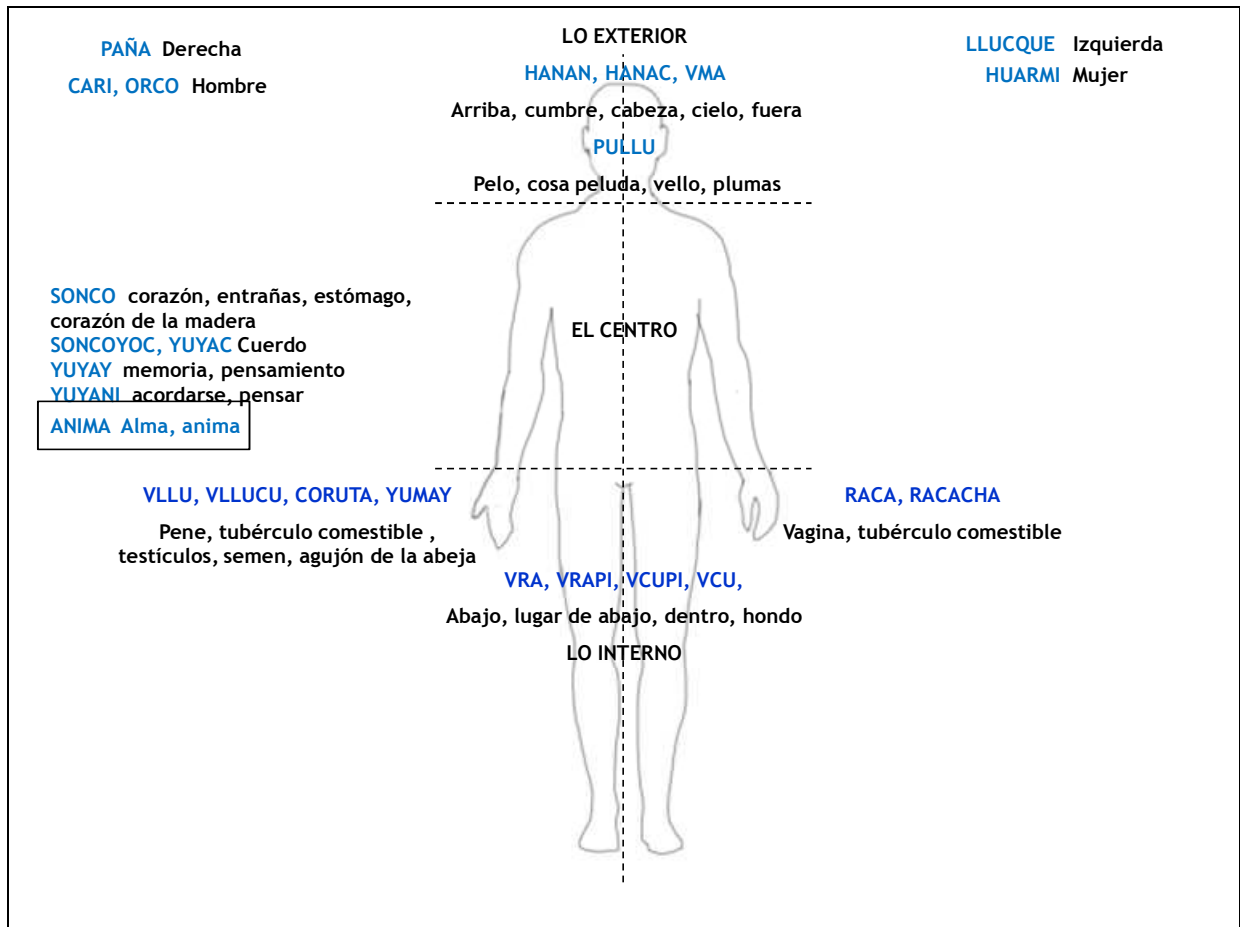


Figura 53. Análisis espacial del cuerpo en *Vocabulario en la lengua general Quichua*, 1586.

Vocabulario de la lengua general
Diego González Holguín 1608

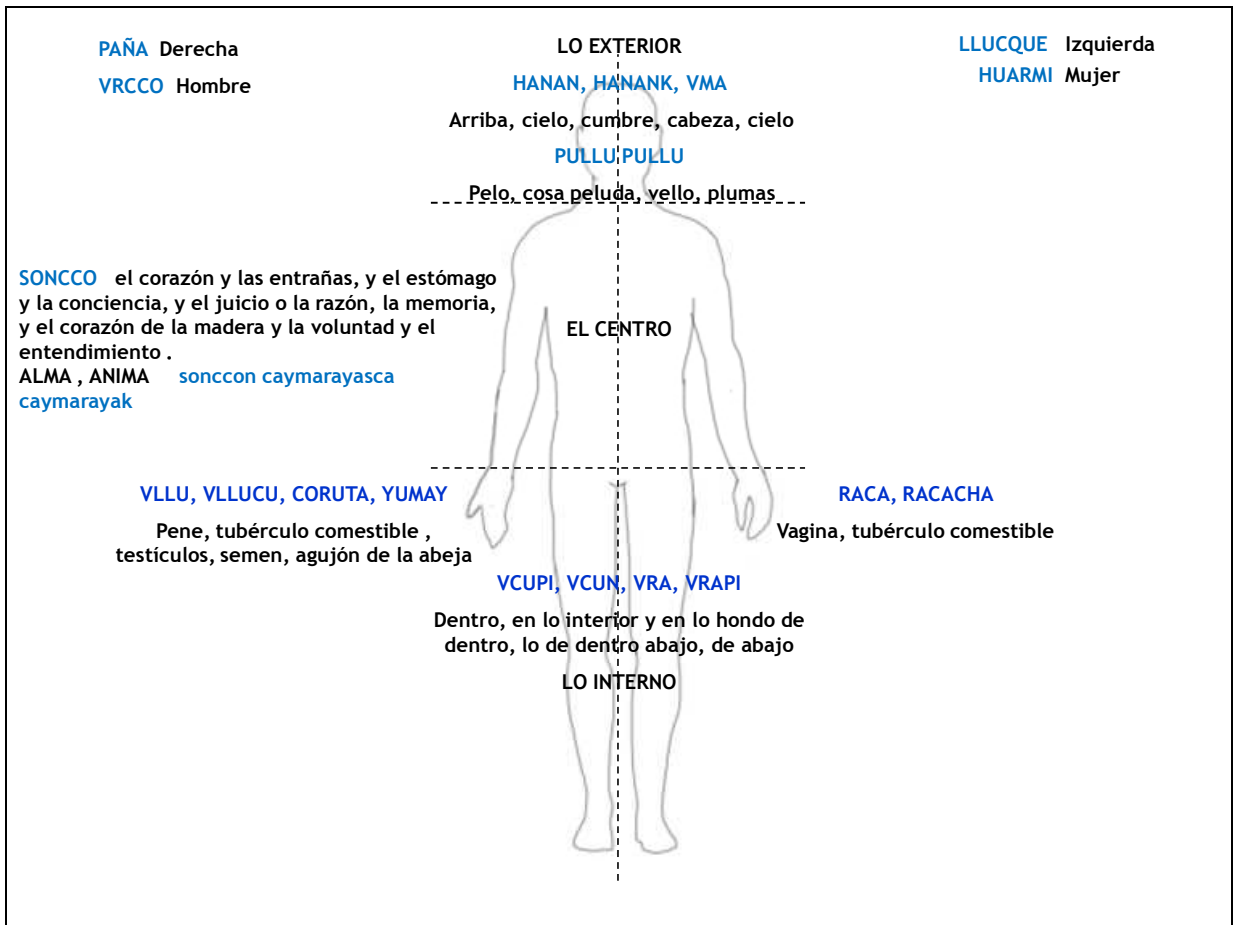


Figura 54. Análisis espacial del cuerpo en *Vocabulario de la lengua general*, 1608.

Vocabulario de la lengua Aymara

Ludovico Bertonio 1612

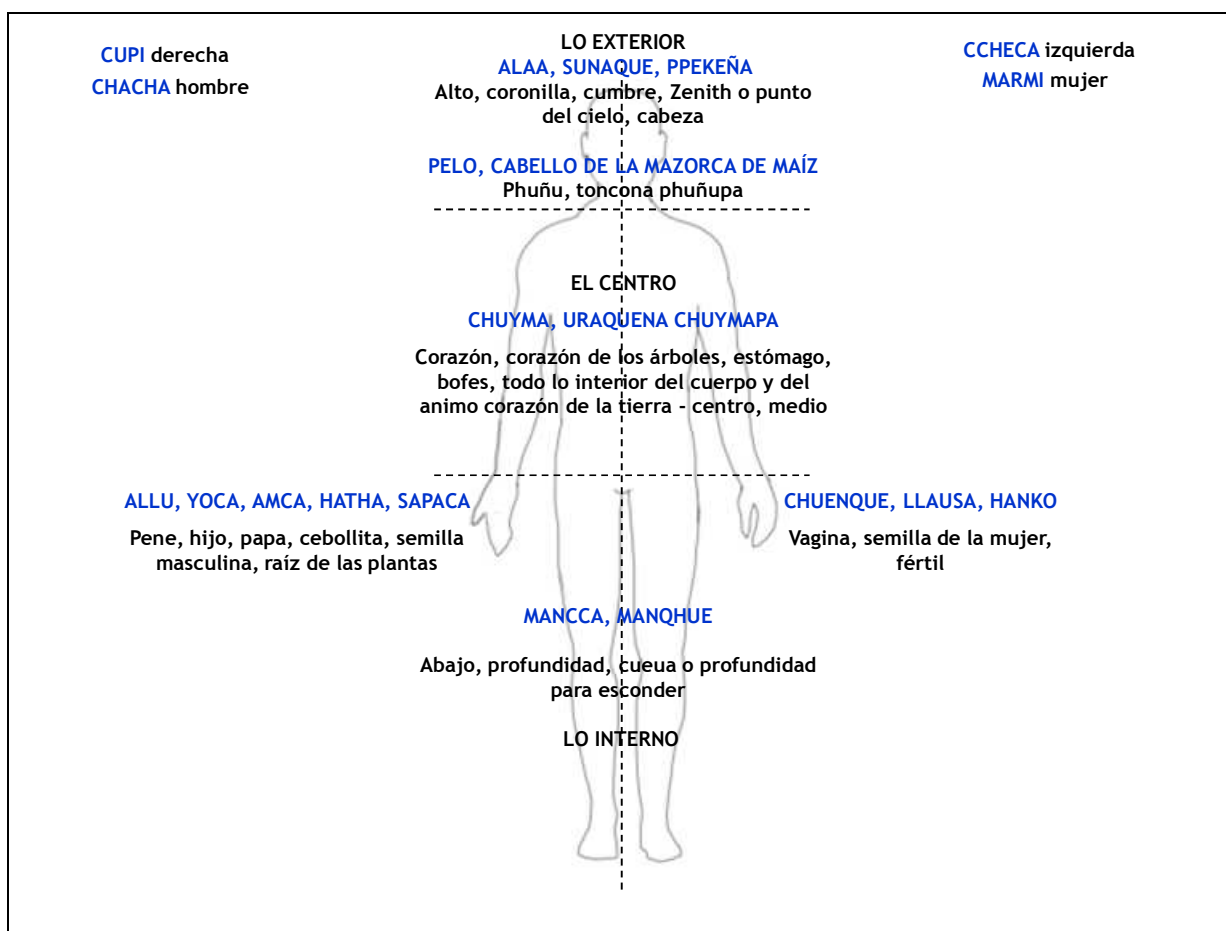


Figura 55. Análisis espacial del cuerpo en *Vocabulario de la lengua Aymara*, 1612.

El centro

Uno de los primeros datos que llamó nuestra atención fue el hallazgo de un centro o punto en medio para una categoría corporal, *Songo* en quechua y *Chuyma* en aymara. Cabe explicar, antes de seguir con el análisis, que en el caso de los diccionarios quechua, sólo en el *Lexicon o Vocabulario de la lengua general del Peru*, de Fray Domingo de Santo Tomás [1560] encontramos la asociación de *songo* con el centro o mitad. Creemos que esto responde a las políticas de traducción y evangelización desplegada por la iglesia que se enfocó en la unificación y normalización de la doctrina para la cristianización de los indios a partir de la segunda mitad del siglo XVI⁷³. Para esto, era indispensable generar catecismos con criterios de traducción y uso de la lengua que fueran, desde el punto de vista del contenido, apegados a la fe, unívocos y en comunión con el proyecto evangelizador; pero además, que ofrecieran una versión normalizada de las lenguas indígenas libre de traducciones que pudieran inducir a los indígenas a errores o, peor aún, a la superstición⁷⁴.

Songon en el *Lexicon* es traducido, desde su entrada en quechua, como corazón, entrañas o corazón de la madera; desde la entrada en español encontramos *Songon* como la traducción para centro, punto en medio, pero también para “Alma, por la que vivimos *camaquenc*, o *songo*, o *çamaynin*” (Santo Tomás [1560] 1951:35). En cuanto a la raíz *cama*⁷⁵, encontramos

⁷³ Juan Carlos Estenssoro (2003) da cuenta del arduo proceso que llevó a cabo la iglesia para generar estrategias de evangelización para los indios. Una primera etapa de éste proceso, estuvo marcada por la presencia de distintas órdenes (dominicos, franciscanos, mercedarios) que desplegaron sus propios métodos de cristianización provocando diversidad en la formulación y comprensión de la fe, al coexistir y circular diferentes catecismos para la conversión de los indígenas. “Establecer un catecismo único, que permitiera borrar contradicciones y divergencias, será la razón principal del concilio limense de 1551, el primero celebrado en América, lo que revela una mayor voluntad de control y normalización por parte de la iglesia secular en el Perú que en la Nueva España” (Estenssoro 2003:52). Este esfuerzo de unificación que comienza, a mediados de la década del cuarenta, tendrá como puntos culmines los tres concilios limenses, el primero en 1551, seguido por el de 1567 y el de 1582, todos enfocados en unificar y mejorar la estrategia evangelizadora, que por lo demás refleja distintos momentos político-religiosos en la sociedad colonial del siglo XVI. Para una completa síntesis del proceso de evangelización en Perú, ver Estenssoro (2003).

⁷⁴ Esto era válido tanto para los textos sagrados, principales oraciones, mandamientos y prédicas; como para términos correspondientes a los principios de la fe cristiana, que ofrecían dificultad a la hora de interpretar, como alma, Dios, ángel, Infierno, Cielo, etc. “la normalización de la doctrina era indesligable del problema de las lenguas indígenas que, conocidas por apenas un puñado de evangelizadores, inspiraba desconfianza, y no sólo entre los espíritus más puntillosos” (Estenssoro 2003:49). Es en éste contexto que se entiende la aparición de vocabularios de las lenguas naturales para ayudar a los evangelizadores en su tarea de cristianización, pero que hace comprensible también las diferencias en la traducción de algunos términos en los tres diccionarios quechua que utilizamos en éste análisis.

⁷⁵ Gerald Taylor (2000) al referirse a la relación sinónima que el *Lexicon* establece entre *songo*, *camaquenc* y *çamaynin*, nos entrega una connotación para *cama* que nos parece relevante en cuanto la función que cumpliría *songo* en la conceptualización del cuerpo humano: “Si consideramos que *cama* – representa el acto de organizar, de

asociaciones con el razonar y mandar vinculado al habla “*Camachicoc* proueedor, o mandador” “*Camachicona, o camachicuy* razonamiento” (Santo Tomás [1560] 1951:245).

Con esto, entendemos que *songo* en el *Lexicon* es el centro, el medio, y que en él se encuentra el corazón y las entrañas, así como el alma. Además, creemos que también se asocia a la voluntad de las personas, por la expresión que encontramos en la entrada desde el quechua “*Songon manta* de voluntad” (Santo Tomás [1560] 1951:352), definición que el análisis de *songo* en los otros diccionarios confirmaría, al igual que el posible vínculo con razonar y la raíz *cama* como vimos anteriormente con el término Alma.

El diccionario Anónimo de 1586 *Vocabulario en la lengua general Quichua* y el de 1608 de Diego González Holguín *Vocabulario de la lengua general* guardan muchas más coincidencias entre sí respecto a los términos asociados a *songo*, sin embargo, en ambos la acepción centro o medio de la palabra se pierde al igual que alma, haciéndose más evidentes las asociaciones con razonamiento, memoria y la capacidad de pensar.

En *Vocabulario en la lengua general Quichua*, el término *songo* es corazón, entrañas y estómago, corazón de la madera. Desde la entrada en quechua encontramos también la expresión “*Soncoyocruna*, agradecido, hombre de razon comedido” (Anónimo [1586] 1951: 80), mientras que desde el español el término cuerdo, es traducida como “*yuyac, soncoyoc*” (Anónimo [1586] 1951: 129), lo que nos lleva a “*Yuyay*, memoria, pensamiento” y “*Yuyac runa*, hombre adulto de razon” (Anónimo [1586] 1951: 94). En cuanto al Alma, el diccionario no ofrece traducción, sólo indica anima (Anónimo [1586] 1951: 108).

Por su parte, el *Vocabulario de la lengua general* entrega para *soncco* la definición “El coraçon y las entrañas, y el estomago y la consciencia, y el juyzio o la razon, y la memoria, y el coraçon de la madera y la voluntad y el entendimiento” (González Holguín [1608] 1989: 328). Mientras que desde la entrada en español encontramos para “Cuerdo. *Yuyak soncoyoc micay michcak sonco*, el que tiene juyzio o vso de razon temprano” (González Holguín [1608] 1989: 466), lo que es concordante con la traducción para el término “Seso juyzio sentido o razon. **Soncco** o yuyay hamutay vnanchay...” (González Holguín [1608] 1989: 669). Las palabras con la raíz *yuya* hacen referencia al pensar, la memoria, la imaginación y a la persona entendida,

ordenar (poner en orden), de trasmitir a otro la capacidad de realizarse, se podría interpretar *camachi* – como la atribución a otro de una parte de esta función; no es sólo “mandar” sino “utilizar como intermediario”, “autorizar” (Taylor 2000: 8).

cuerda y que tiene algo a su cargo. “*Yuyani*. Acordarse, pensar y tener cuidado de algo, o tener cargo del” (González Holguín [1608] 1989: 372). Con esto, consideramos que el razonar, recordar y pensar se alojan en *songo* el corazón y las entrañas. En cuanto al alma, Holguín sigue la línea del diccionario anónimo pues indica ánima como significado.

Ambos diccionarios se hacen parte de los temores a la traducción y no ofrecen interpretación en lenguas indígenas para términos propios de la fe cristiana, lo que había quedado establecido desde el primer concilio (1551) donde se determinaba que las oraciones, mandamientos, misterios y artículos de fe debían ser usados y enseñados en castellano⁷⁶ (Estenssoro 2003). Así, desaparece de Alma la acepción *songo*, y de ésta el significado vinculado a centro o mitad lo que creemos es parte del mismo proceso de normalización de las traducciones para lenguas nativas. De esta forma *songo* se traducirá como corazón, corazón de la madera, entrañas, razonamiento, juicio, memoria.

Que *songo* hiciera referencia a un centro, en el primer diccionario quechua, nos parece significativo ya que en el primer vocabulario de la lengua aymara encontramos la misma asociación para *chuyma*, lo que nos lleva a pensar que originalmente el cuerpo tenía un centro y en él se encontraba el corazón y las vísceras, pero también, el razonamiento y la memoria. Si bien quechua y aymara son lenguas distintas, comparten muchos términos comunes, Cerrón Palomino (1976, 1976b) habla del quechumara para referirse a estas comuniones, las que se evidencian en las similitudes entre el *Lexicon y Vocabulario de la lengua Aymara*.

Chuyma en el *Vocabulario de la lengua Aymara* de 1612 de Ludovico Bertonio es traducido desde su entrada en aymara como corazón, estomago, “y casi todo lo interior del cuerpo” (Bertonio [1612] 1984: 94), así como el corazón de los árboles y otras cosas como de las frutas, pero también a “*Todo lo perteneciente al estado interior del animo bueno, o malo; virtud, o vicio, según lo que le precediere...*” (Bertonio [1612] 1984: 94) el autor comienza a dar

⁷⁶ Creemos que la obra de fray Domingo de Santo Tomás de 1560 es el primer esfuerzo por generar un vocabulario que sirva a la evangelización centralizada y normada desde la Iglesia, implicando una transición entre los métodos de cristianización previos a 1540, donde los prestamos nativos en las traducciones de los catecismos eran parte de las estrategias de adoctrinamiento. Estenssoro opina que Domingo de Santo Tomás al afirmar que realidades foráneas se expresan a través de préstamos, evidencia su vínculo con métodos de evangelización cercano a las asimilaciones, donde términos venidos de la cristiandad, tenían equivalencia con los andinos. “La lista de aquello que se acepta como preexistente es tan sorprendentemente amplia que obliga a ver en ella un testimonio del humanismo de los primeros evangelizadores que creen en la universalidad de una religión natural y un conocimiento de la divinidad históricamente heredado que daría un base común de conceptos religiosos al catolicismo y los Andes” (Estenssoro 2003:86).

una serie de ejemplos concernientes “*al cuerpo y al animo*”, de los que destacamos “*Chuymani: Vno que tiene discrecion. Chuymanisa: Tonto, sin juicio. Chuymakhtara: Sauio entendido. Chuymatratha: Maquinar, traçar en su pensamiento.*” (Bertonio [1612] 1984: 94).

En cuanto a la acepción de centro contenida en *chuyma*, lo encontramos desde la entrada en español para “Centro de la tierra: *Vraquena chuymapa, taypipa*” (Bertonio [1612] 1984: 157). *Taypi* es traducido como mitad, medio; mientras que *vraque* es “La tierra, El mundo inferior, El suelo” (Bertonio [1612] 1984: 378). Por su parte Alma es un término sin traducción, lo que obedece a la política evangelizadora y su estrategia de no traductibilidad de términos referidos a los principios de la fe cristiana.

Lo externo y lo interno. Cabeza y reproducción

Para estos espacios, trataremos el quechua como unidad, ya que en los tres diccionarios utilizados, no encontramos diferencias significativas entre ellos con respecto a los términos asociados a la cabeza, los órganos sexuales y excretorios. Las traducciones en cada diccionario pueden ser vistos en las figuras 46, 47 y 48. Lo que nos interesa es discutir sobre lo que contiene cada extremo y las posibles asociaciones significativas.

Cabeza. El espacio superior

Cabeza en quechua es *homa o vma* (Santo Tomás [1560] 1951: 64; Anónimo [1586] 1951: 121; González Holguín [1608] 1989: 439). Desde la entrada en quechua *homa* es además cabeza, cumbre de cerro (Santo Tomás [1560] 1951:294; Anónimo [1586] 1951: 88; González Holguín [1608] 1989: 354). Esta asociación nos lleva a que el espacio superior del centro *songo* es la cabeza, lo externo, la altura o *hanan*.

En quechua los órganos sensoriales que están incluidos en *homa* son: ojos, *ñau*; oídos, *rinc*; boca, *simi* y nariz, *cinga*. (Santo Tomás [1560] 1951; Anónimo [1586] 1951; González Holguín [1608] 1989). De estos más que los órganos de los sentidos, nos interesan las funciones que cada uno realiza y que están presentes como definición en los tres diccionarios.

Lo primero a destacar es la traducción desde el español al quechua para rostro o cara, *oya o riccha*. *Oyac* es la capacidad de oír, pero también la capacidad de entender “*Oyaynin*, o *yuyaynin* entendimiento” (Santo Tomás [1560] 1951: 330). Mientras que la raíz *ricc*, contenida en *riccha* se vincula con mirar, *riccuni.gui*; imagen, *ricchay*; pero también con conocer “*Riccini.gui* o *riccicuni.gui* conocer” (Santo Tomás [1560] 1951: 347); “*Riccini*, conocer comunmente o *Riccicuc runa*, hombre que tiene conocimiento” (Anónimo [1586] 1951: 78). Ésta capacidad de conocer a través de la vista o de la imagen se encuentra también en la palabra “*Vnanchani*, señalar, hazer figuras, **entender, considerar**, trazar” (Anónimo [1586] 1951: 88, destacado nuestro). “Entender. *Humattani, vnanchani*” (González Holguín [1608] 1989: 507).

En cuanto al habla, *simi* es boca como se expuso antes, pero también es “lenguaje, mandamiento ley bocado, las nuevas, la palabra y la respuesta” (González Holguín [1608] 1989: 326). Habla y hablar se traduce como *rimani.gui, villani.gui*; lo que nos llama la atención es la asociación que hay entre la incapacidad de hablar y la torpeza. *Opa* es lo mudo, pero también es lo incapaz. “*Opa, vtic* inhábil, cosa no hábil” (Santo Tomás [1560] 1951: 332). “*Vtic*, tonto, o bobo, loco” (Anónimo [1586] 1951: 89). “*Vpa*. Tonto, necio, bobo, medio sordo mudo, rudo para sauer” (González Holguín [1608] 1989: 356).

A la luz de estos antecedentes, creemos que en la cabeza se aloja la capacidad de conocer y entender el mundo circundante, la palabra para definir rostro entrega la dimensión visual y auditiva *oya o riccha*, ambos vinculados a esas capacidades. Algo similar se puede establecer con respecto al habla, el incapaz de comunicarse, de hablar, es alguien inhábil, tonto o loco; “*tonto, necio, bobo, medio sordo mudo, rudo para sauer*” como lo expresa González Holguín en su *Vocabulario*([1608] 1989).

En aymara, la cabeza se traduce como *ppekeña, pathka ppekeña* es “La coronilla de la cabeza” (Bertonio [1612] 1984: 252), pero *pathka* es también la cumbre de las casas o cerros, mientras que *Sunaque*, es el “Zenith, o punto del cielo que corresponde a nuestra cabeza” (Bertonio [1612] 1984: 327). Esto nos conduce a lo alto o arriba, que en aymara se traduce como *Alaa, alakha* o *alaatta*. “*Alaatta*: La coronilla, o lo alto, o cumbre” (Bertonio [1612] 1984: 8), a su vez *Alakh pacha* es “El cielo, la morada de los santos” (Bertonio [1612] 1984: 9). Estos antecedentes nos llevan a concluir que la cabeza es entendida como el espacio de lo alto, el

cielo, los cerros, lo exterior.

En lo que se refiere a los órganos sensoriales presentes en *ppekeña*, encontramos: ojos, *nayra*; oídos, *hinchu*; boca, *lacca* y nariz, *nafa* (Bertonio [1612] 1984:). La palabra en aymara para el rostro es *Ahano*, semblante, aspecto, figura, cara y rostro de los hombres y animales; pero también “La haz de todas las cosas”, “Media buelta de lo que vno texe” y “La espiga de la quinua” (Bertonio [1612] 1984: 7). Rostro también es *vllinaca*, la raíz *vll* la encontramos en “*Vllightha*. Ver, lo mismo que *Vllatha*” (Bertonio [1612] 1984: 373) mientras que *vllijatha* es mirar. Por otra parte *Vllatha* es ver, pero también leer. Además es un palabra relacionada con el conocer “*Vlltatha*: Conocer. *Vllttaatha*: Dar a conocer” (Bertonio [1612] 1984: 374). Por tanto dentro del rostro, contenido en *ppekeña*, no sólo está la imagen o el aspecto de una persona, también se encuentra la capacidad de ver, que a su vez, permite conocer a través de la vista. Esta capacidad de conocer también se encuentra implícita en la facultad de oír, “*Oyr: Ysapatha*” (Bertonio [1612] 1984: 343), “*Isapatha*: Oyr, entender, obedecer. *Isaparpaatha*: escucharlo todo muy bien, y entenderse en ello” (Bertonio [1612] 1984: 181). Estos antecedentes, nos permitirían establecer relaciones similares con los elementos contenidos en *homa*, cabeza en quechua, donde se aloja la capacidad de entender el mundo a través de los sentidos. Sin embargo, además de esta facultad de conocer, el *Vocabulario de la lengua Aymara* nos entrega otros elementos para comprender cómo se entiende la cabeza y sus funciones desde las categorías aymaras, las que creemos, se relaciona con la entrada y salida de información que pasa por el espacio de *ppekeña*.

La palabra para sordo en aymara es *Occara*. *Occa*, además de sordo es “Viuir sin prouidencia o consejo” (Bertonio [1612] 1984: 237). Pero también es “Lugar cerrado que no tiene salida, como vna calle, casa” (Bertonio [1612] 1984: 237). Encontramos en sordo asociaciones a lo que se cierra, la entrada para oír se clausura. Por otra parte, hablar, *Arusitha* en aymara, contiene la raíz *Aro*⁷⁷ “Palabra, Mandamiento, Licencia, Lengua” (Bertonio [1612] 1984: 25). Una persona muda es *amu*, pero *amu* no es sólo mudo, también es “Boton dela flor” (Bertonio [1612] 1984: 17). Una flor que está en botón, es una flor cerrada, que no ha crecido lo suficiente para poder abrirse. Esto nos permite pensar que la incapacidad de hablar está vinculada, al igual que la imposibilidad de oír, con lo que no se abre, con lo cerrado o con la etapa que requiere crecimiento, maduración. Pero el dato que, a nuestro juicio confirma esta

⁷⁷ Tanto en el aymara como en el quechua, se utilizan indistintamente la u/o y i/e (Hardman 1988).

apreciación, está en el órgano sensorial que permite el habla, la boca.

Como ya señalamos, boca es *lacca*. Pero *lacca* también es “orilla del mar, río” (Bertonio [1612] 1984: 183). Se relaciona entonces, con algo que tiene borde. Esto nos hace pensar en lo que está dentro del borde. Lo contenido es un elemento que está presente en las palabras que tienen la raíz *lacca* como “*Laccaya vta, marca*: Casa desierta, despoblada”, “*Laccatha*: Llenar vn costal de papas hasta cargarle al carnero”, “*Laccakhatatha*: Cargarle” (Bertonio [1612] 1984: 184), pero también está presente en un espacio mayor, el cielo. *Laccampu*: El cielo desde las nubes hasta las estrellas inclusive y también por donde vuelan los paxaros (Bertonio [1612] 1984: 184).

Entonces, *lacca* no es lo contenido, sino que estaría haciendo referencia a un espacio con capacidad de contener, a una apertura apta para recepcionar, es así como cobra aún más sentido la clausura para el término mudo, la apertura que es la boca se cierra. Esta clausura que provoca la incapacidad de funcionar de un sentido, está presente también en la vista. Ciego en aymara es “*Huyccu, Cchamaca*” (Bertonio [1612] 1984: 184). “*Huyccu*: ciego de uno o ambos ojos” (Bertonio [1612] 1984: 170). Contiene la raíz *huy*, y *huyphi* en aymara es “escarcha” (Bertonio [1612] 1984: 171), mientras que *Cchamaca*, además de ciego o corto de vista, es también “oscuro” (Bertonio [1612] 1984: 76). Por tanto, la ceguera se relaciona con lo que dificulta la vista, la hace borrosa, la escarcha y lo oscuro, obtaculizan los ojos.

Los elementos analizados para *ppekeña*, nos permiten argumentar que la cabeza, desde las asociaciones significativas del aymara, es entendida como el espacio que permite el conocimiento y la aprehensión del mundo a través de los órganos sensoriales, y que estos órganos son entendidos como aperturas que permiten la entrada de los estímulos e información del cosmos.

En cuanto a los cabellos, para el aymara en su entrada desde el español, encontramos “Pelo, vello blando de los animales, y paxaros, y hombres: *Phuphuu, Koña koña, Phuñu*” (Bertonio [1612] 1984: 357), desde la entrada en aymara no encontramos traducción para estos términos en español, sin embargo, hay una referencia que nos llama la atención para *Phuñu*, en “Cabello de la mazorca de maíz: *toncona phuñupa*” (Bertonio [1612] 1984: 106). Esta referencia se nos aclara desde el quechua, pues encontramos el término *pullu*, como sinónimo de pelo o vello para personas y aves (González Holguín [1608] 1989: 294, Anónimo [1586]

1951: 72, Santo Tomás [1560] 1951: 343). “*Pullu*, pelo, o cosa peluda o vello o plumas menuditas” (Anónimo [1586] 1951: 72). *Pullu* se encuentra en la raíz del término *Pullullulluni*, que corresponde a “heruir la olla, o manar el agua” (Anónimo [1586] 1951: 72), mientras que *llullu*, se traduce como “pimpollo de arbol blando, o otra cosa blanda assi” (Santo Tomás [1560] 1951: 311), “*Llullu*, pimpollo o cosa tiernezica, como tallos” (Anónimo [1586] 1951: 56), “*Llullun*. Los tallos o hojas tiernas, o verdes antes de endurecerse o secarse” (González Holguín [1608] 1989: 217). Ahora bien, desde el español, encontramos en Covarrubias la siguiente expresión, “Pimpollo, las puntas del renueuo del arbol: dixose á pululando. Otros quieren se aya dicho quasi pino pollo, quando es nueuo” (Covarrubias [1611] 1977: 588), mientras que para renueuo tenemos, “los nueuos vastagos que echa el arbol podado, o cortado” (Covarrubias [1611] 1977: 588).

Estos antecedentes nos hacen pensar que los cabellos, o mejor dicho, los pelos de la cabeza, se comprenden como vellos que emanan o brotan, así como los cabellos del maíz (Bertonio [1612] 1984: 106), desde la cabeza. Pero estos pelos, serían también hojas verdes o tallos tiernos de los árboles que brotan antes de “endurecerse o secarse” (González Holguín [1608] 1989: 217), que surgen – siguiendo a Covarrubias – después de la corta, “nueuos vastagos que echa el arbol podado” (Covarrubias [1611] 1977: 588).

Reproducción. El espacio interior

Antes de comenzar el análisis es necesario hacer una precisión. El espacio inferior donde se encuentran los órganos reproductivos y el aparato excretor, no tienen una categoría que aglutine sus componentes como en el caso de *homa* – *ppekeña*, o *songo* – *chuyma* analizados en las otras esferas del cuerpo. Los genitales masculino y femenino se traducen en quechua como *vllu* y *raca* respectivamente. En lo que se refiere al aparato excretor, *yspayppuro* es la vejiga e *yspay* la orina, mientras *cique* o *ciqui* corresponden al ano y *concho* a las fecas.

Desde el quechua el órgano reproductor para todo animal es traducido como *Pencay*. “*Ppencay*. Las vergüenzas de qualquier animal, o persona” (González Holguín [1608] 1989: 283), “*Pencay*, vergüenzas de qualquier animal” (Anónimo [1586] 1951: 69). Sin embargo, *Pencay* se encuentra en la raíz de todas las palabras asociadas a la vergüenza, entendida como bochorno, algunas a lo deshonesto pero no a la reproducción: “Vergonzosa persona, *pencacuc*

runa. Vergonzosamente, *pencay pencay*” (Anónimo [1586] 1951: 198)⁷⁸. Sospechamos que los evangelizadores asumen la palabra vergüenza *Pencay*, que en la lengua quechua originalmente estaba asociada a la humillación o desprestigio, como el símil de su propia categoría sexual, designándole acepciones que no tenía, como los genitales y lo deshonesto. Pues no existen palabras relacionadas a los órganos sexuales ni a la reproducción que contengan raíz en *pencay*⁷⁹. En cambio el sinónimo que se utiliza para *pencay* con respecto al miembro reproductor masculino *vllu*, sí presenta vínculos con éste aspecto.

Vllu en quechua es “el miembro genital de cualquier animal macho” (Anónimo [1586] 1951: 88). Desde la entrada en español tenemos “Vergüenzas del hombre: *ppencay*, o *vllu*” (González Holguín [1608] 1989: 691), “Vergajo de toro *vllu*” (Santo Tomás [1560] 1951:225) y “Vergüenzas de hombres, *vllu*” (Anónimo [1586] 1951: 198). Pero encontramos también una palabra con la raíz *vll* que hace referencia a una especie de papa, “*Vllucu*. Ciertas rayzes de comer como ocas” (González Holguín [1608] 1989: 354). El ulluco⁸⁰ es un tubérculo parecido a la papa pero más pequeño, que se cultiva en la puna de los Andes, por lo que la asociación de *vllu* con ésta especie nos parece significativa a la hora de plantear los vínculos de los genitales con el espacio interior o lugar de abajo *vrapí* y también a la reproducción agrícola. Aunque este no es el único elemento que nos remite a lo interno; la palabra que refiere a los testículos *coruta*, guarda también relación con elementos de la tierra, a lo que está enterrado.

“Vergüenzas de varones *Coruta*” (Santo Tomás [1560] 1951:225), “*Corota*, turmas.” (Anónimo [1586] 1951: 26). La palabra para referir a la castración en quechua es *corani*, “Castrar, capar: *corani*” (González Holguín [1608] 1989: 450), “*Corani.gui*. capar, o castrar generalmente” (Santo Tomás [1560] 1951:270), pero el corte de los testículos está asociado también a la “castración” de plantas, *corani.gui*. es también la palabra que se usa para señalar el desentierro de un árbol “*Corani.gui*, o *azpini.gui*. escaruar arboles” (Santo Tomás [1560]

⁷⁸ Desde la entrada en quechua encontramos otros ejemplos, “*Pencacuni*, tener vergüenza. *Pencaychasca*, auergonzado, afrentado” (Anónimo [1586] 1951: 70). “*Pencaysimi*. Palabra deshonesto. *Pencayhucha*. Pecado deshonesto” (González Holguín [1608] 1989: 282). Los españoles del siglo XVI utilizaban la palabra vergüenza para nombrar los genitales de hombres y mujeres, “VERGÜENZAS partes vergonzosas en el hombre y la mujer” (Covarrubias [1611] 1977:1002).

⁷⁹ La asimilación de categorías culturales hispanas para la traducción de palabras en lenguas indígenas exceden el marco de ésta investigación, sin embargo, otro antecedente que nos parece revelador es que el *Lexicon*, diccionario más temprano, no ofrece vergüenza como posibilidad para genitales ni en su entrada en quechua ni en español. Creemos que este tema necesita de estudios más profundos, por lo que por ahora, sólo podemos proponerlo como posibilidad en el caso de *pencay* y la correspondencia con “vergüenzas”.

⁸⁰ El ulluco, conocido también como papa lisa, es un tubérculo originario del altiplano andino. Tanto la raíz como las hojas son comestibles.

1951:270). Estos antecedentes nos permiten hacer la asociación de los órganos reproductores masculinos con la tierra y lo bajo, pero también hay en ellos una dimensión de elementos agrícolas. Dimensión que nos gustaría explorar pues nos parece relevante a la hora de entender la reproducción humana.

En quechua, *Yumacuni* es “engendrar el varon generalmente” (Santo Tomás [1560] 1951: 303). “*Yumana yumacuni*, engendrar el varon, o *emittere semen tantum*” (Anónimo [1586] 1951: 93), “*Yumani yumacuni*. Engendrar el varon seminar, o tener polucion” (González Holguín [1608] 1989: 371). *Yumay* es la esperma emitida por el hombre, “*Yumay*, simiente de varon, o de qualquier animal” (Anónimo [1586] 1951: 93), “*Yumay*. Simiente de varon” (González Holguín [1608] 1989: 371), pero *yumay* también es el aguijón de la abeja, “*Yumay*. El aguijon de la abeja” haciendo referencia a lo que se entierra y pica, “*Yumaycun*. Picar” (González Holguín [1608] 1989: 371). Con esto, la fecundación por parte del hombre se entiende como la emisión de la semilla a través del pene que se entierra y expulsa el semen. Ahora bien, un hombre que no engendra, es también, un árbol incapaz. “*Vrua* varón estéril, que no engendra” (Santo Tomás [1560] 1951: 372). “*Vrhua*, varon impotente, o arbol infructífero” (Anónimo [1586] 1951: 89), un árbol infructífero es *vpa hacha* (*hacha* es árbol y *vpa*⁸¹ incapaz, inhábil), y el sinónimo para denominarlo en quechua es justamente *vrhua*: “Arbol infructífero, *urhua*, *vpa hacha*” (Anónimo [1586] 1951: 113).

Haciendo un recuento de lo expuesto hasta ahora, y a partir de la información contenida en los diccionarios quechua, encontramos que el aparato reproductor masculino, *vllu - coruta*, se vincula a lo interno, al suelo, a lo que se introduce, en especial por la asociación con el ulluco y a los árboles que se desentierran. Creemos también, que dicha asociación se debe a la relación conceptual que existiría entre la reproducción de plantas y la reproducción humana, la que se haría más evidente por la asimilación entre el hombre infértil y el árbol impotente. Por otro lado, el hombre es el fecundador y el responsable de la fecundación pues, es él el que entierra su semilla⁸².

⁸¹ Las definiciones precisas para *vpa*, ya fueron desarrolladas al tratar la cabeza u *homa*. Por lo que el lector puede remitirse a dicho apartado para más información.

⁸² Un elemento que nos produce problemas y que no hemos incorporado en este análisis pues no tenemos claros sus alcances es el término *Mallqui*, el diccionario anónimo entrega desde el quechua “planta cualquiera”, “*Mallquini*, plantar” (Anónimo [1586] 1951: 57). Mientras que el lexicón ofrece “*Mallqui o mallquina* planta para plantar”, “*Mallquiçapiyoc* planta con rayz y tierra” (Santo Tomás [1560] 1951: 314). Por su parte, González Holguín registra “*Mallqui*. La planta tierna para plantar”, “Qualquiera arbol frutal”, “*Mallquini*. Plantar, o trasplantar” (González Holguín [1608] 1989: 224). En definitiva, los tres diccionarios quechua relacionan el *mallqui* con la semilla. Pero sabemos también que *mallqui* hace referencia a los ancestros, por lo que podrían estar relacionando a los

En cuanto a los genitales femeninos, encontramos *raca* como su traducción al quechua. “Coño miembro de mujer *raca*” (Santo Tomás [1560] 1951: 82). Pero *raca* también es el contenedor de la orina en la mujer “*Raca*, el vaso de la muger o de animal que sea hembra” (Anónimo [1586] 1951: 76). Esta idea de contenedor se encuentra también presente en las palabras con la raíz *rac*: “*Racani.gui* edificar pared de piedra” (Santo Tomás [1560] 1951: 345), “*Racay*. Corral; *Racay racay*. Corrales, o pueblo despoblado” (González Holguín [1608] 1989: 311). Al parecer, el contenedor tendría características de hendidura o apertura que contiene, pues *racay* no sólo es pueblo despoblado, también es el sinónimo para “Cavallillo entre era o sulco” (Santo Tomás [1560] 1951: 345), un cavallillo es una zanja o canal que separa terrenos. Esto resulta concordante con “*Rakra*. Hendedura resquebrajadura” (González Holguín [1608] 1989: 311). Por tanto los genitales femeninos se estarían comprendiendo como una apertura que tiene capacidad de contener, contener el *vllu* que se entierra y expulsa *yumay*, el semen masculino.

Ahora bien, la relación de los genitales femeninos con la tierra, no está solamente en la zanja que divide. También la encontramos vinculada con el nombre de un tubérculo que contiene la raíz *raca*, “*Racacha*⁸³, cierta rayz como turma de tierra” (Anónimo [1586] 1951: 76). Creemos, que la relación del órgano reproductor femenino con la tierra y las plantas, no sólo se halla en la *racacha*, también podemos percibirla en el embarazo, pues *Chichuni.gui* es “empreñarse la hembra, concebir la muger” (Santo Tomás [1560] 1951: 261). “*Chichuchini*, *chichuyani*. Empreñar” (Anónimo [1586] 1951: 36), mientras que la raíz *chi* se encuentra también en la reproducción de las plantas “*Chichini.gui*. yerua, hoja echar el arbol o brotar” (Santo Tomás [1560] 1951: 261), *Chichini*, *chichimuni* brotar lo sembrado (Anónimo [1586] 1951: 36).

A partir de los antecedentes expuestos, concluimos que en quechua los órganos reproductores femeninos y masculinos están vinculados a la tierra, al suelo o al espacio de adentro y a prácticas agrícolas. Pero que además los nombres de ambos genitales se encuentran en especies alimenticias precisas, los tubérculos ulluco y racacha. Ulluco para el pene o *vllu*, y racacha para la vagina o *raca*. Ambos tubérculos parientes de las papas, son originarios de los Andes y parte de los alimentos producidos y consumidos por los andinos (Figura 51 y 52). Por

antepasados a las plantas o semillas para plantar. ¿Siembra de ancestros?

⁸³ La racacha, arracacha o zanahoria blanca es una planta alimenticia originaria de Los Andes que pertenece a la familia de las apiáceas como la zanahoria y el apio.

último el proceso de reproducción humana, es conceptualmente entendido o asimilado al proceso de reproducción agrícola. El hombre que entierra el pene en la apertura, que es la vagina, y desprende su semilla masculina, la cual se aloja en la apertura contenedora que luego permitirá la salida, por la misma apertura, del brote de la semilla.



Figura 51. Ulluco o papa lisa, tubérculo andino originario. En <http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Ulloco.jpg>



Figura 52. Racacha o zanahoria blanca, también originaria de la zona andina. Nótese la diferencia entre cada especie, el ulluco visualmente podría vincularse a lo femenino, mientras la relación de la racacha con el genital masculino resulta evidente⁸⁴. En <http://lamula.pe/files/2009/09//95782465d54a510023c235ba3004be49.jpg>

⁸⁴ Creemos que la relación entre éstas plantas alimenticias y los órganos reproductores deben ser abordados con más estudios, en especial sobre las características morfológicas y agronómicas de cada especie: localización específica de su cultivo, características nutricionales, formas de cultivo y consumo, etc. que nos permitan una mejor comprensión de las categorías utilizadas en la conceptualización del cuerpo humano andino. Lamentablemente estos aspectos escapan de los marcos de nuestra investigación, sin embargo, esperamos más adelante realizar una investigación pormenorizada de estos elementos.

Un elemento que no abordamos al analizar los genitales masculinos, porque no tenemos claro los posibles vínculos que pueda contener, pero que creemos importante consignar; es la relación de *vllu* con la humillación. La raíz *vll* no sólo se halla en el *vllucu*, también la encontramos en el término *Vllpucuchini* que corresponde a la humillación o humildad, “*Vllpucuchini*, humillar a otro; *Vllpuycuni*, abatirse, humillarse; *Vllpuycu*, humildad” (Anónimo [1586] 1951: 88). ¿Podrá tener la fecundación del hombre alguna relación con la humillación?, ¿humillación femenina? Por el momento no tenemos elementos para responder esto, sin embargo, intuimos que la humillación está contenida en la exteriorización de la derrota del enemigo, de la violencia hacia el derrotado que está presente en los contenidos que hemos enunciado para el material iconográfico y textual prehispánico o colonial temprano relacionado con la reproducción o fecundidad.

Desde el *Vocabulario de la lengua Aymara*, encontramos que los términos para referirse a los genitales masculino y femenino son *allu*, *yoca* y *chenque* respectivamente. En cuanto al aparato excretor, la vejiga de la mujer es *hiskallachi* y la orina femenina *hiska*, mientras la vejiga masculina es *yaccallachi* y su orina *yacca*. *Cchina nauna* es el termino para nalgas y las heces *hama*.

Allu y *yoca* son los términos para nombrar los genitales masculinos, pero *yoca* también es el hijo varón (Bertonio [1612] 1984: 396). Para los testículos los términos que encontramos son “*amca*, *macco*, *macoora*, *korota*” (Bertonio [1612] 1984: 447). *Amca*, además de testículos, es el termino para referirse a la papa, “Papa, comida ordinaria destes indios” (Bertonio [1612] 1984: 15) y a la cebolla que usan las mujeres “Vnas como cebollitas, con cuyo çumo se dereçan el cabello las indias” (Bertonio [1612] 1984: 15). Encontramos, al igual que en quechua, asociaciones a lo que está abajo *Mancca*, pero en especial a lo que está adentro, lo enterrado, “*Manqhue*. Profundidad, o profundo del agua, tierra, y otras cosas”, “Cueua o profundidad para esconder” (Bertonio [1612] 1984: 215). Y también a la agricultura, papas y “cebollitas”.

Los vínculos con lo agrícola están presentes también en el semen del hombre, que es asimismo el de los animales y las plantas, *Hatha*. *Hatha* es “semilla de las plantas y los hombres y los animales” (Bertonio [1612] 1984: 124), pero también es “casta, familia, *ayllo*” (Bertonio [1612] 1984: 124). Mientras que *hathasitha* es engendrar la semilla. Un término

sinónimo para semen en aymara es *sapaca* (Bertonio [1612] 1984: 428), esta palabra, se encuentra directamente relacionada con las plantas, lo que conceptualmente resulta relevante a la hora de pensar la reproducción humana. “*Sapa*, La raíz de las plantas, y tuno [sic] es donde nace la raíz”, “*Sapatatatha* echar raíz las cosas plantadas o sembradas” (Bertonio [1612] 1984: 309). A la luz de los antecedentes expuestos, nos encontramos con que los órganos reproductores masculinos, *yoca*, *hatha-sapaca*, se asimilan a las plantas, pero además se vinculan con la familia, con el ayllu entendido como la raíz de las personas y de los hijos.

Chenque es la vagina de la mujer, mientras que la semilla o *semen mulieris*, corresponde a *llausa llausa* o *hanko* (Bertonio [1612] 1984: 428). *Hanko*, además de la semilla de la mujer, es también blanco, y *hanko yapu* es “Tierra fértil” (Bertonio [1612] 1984: 118). El término *llausa*, corresponde a “baua y también *semen mulieris*” (Bertonio [1612] 1984: 203).

La raíz *llau*, presente en *llausa*, tiene varias relaciones que nos gustaría revisar, pues nos parece importante para entender los conceptos que hay tras la reproducción humana. “*Llau*: Vna manera de orilla o repulgo en las mantas o mantos” (Bertonio [1612] 1984: 202). Creemos que esta idea de orilla puede estar relacionada con el borde del espacio que se puede abrir y cerrar, pues, *llau* se encuentra presente también en términos que aluden a esos conceptos: “*Llauitha*: Cerrar juntar la puerta sin llaue o con ella”. “*Llauratha*: Abrir la puerta de par en par, o abrir con llaue, o desatapar algo”. “*Llaintatha*: cerrar algo dentro” (Bertonio [1612] 1984: 203). Pensamos que en torno a la semilla femenina, hay también conceptos que tienen relación con el espacio que puede contener y que además tiene borde, una apertura que tiene capacidad fertilizante. Esto último lo proponemos a partir del término relacionado con la placenta de la mujer. *Cchihua* es “las pares⁸⁵ de la mueger”, pero también “yeruas de comer cozidas” (Bertonio [1612] 1984: 84). Cocinar implica una conversión, el cambio de una “yerua” cruda a una cocida. Hay un proceso de transformación en ello, el que se encuentra en el término *Cchihua*, “*Cchihuacaquikhatha*: mudar el color del rostro”. “*Cchihuaquiptatha*: demudarse” (Bertonio [1612] 1984: 84). Con esto, entendemos que en la mujer está la capacidad de transformar la semilla, de “cocinarla” para generar un hijo. Esta idea de hijo-semilla la podemos intuir en el término para nombrar la semilla de quinua degenerada *isualla*, pues es el mismo que se usa para los hijos naturales “Y aun llaman deste nombre a los bastardos, y a los que no son legítimos” (Bertonio [1612] 1984: 428), “*Isualla*: Hijo adulterino”

⁸⁵ PARES. Es aquella piel en que el niño ha estado embuelto en el vientre de su madre, que en naciendo sale luego tras él, *latine secunda, arum*. (Covarrubias [1611] 1977: 852)

(Bertonio [1612] 1984: 183).

Los órganos reproductores se encuentra vinculados al espacio de abajo, a lo interior, vínculos que se aprecian en la asociación con las papas y las cebollas, pero además hay una dimensión de consanguinidad en la semilla masculina y femenina, entendiéndola como la raíz de las personas. Por otro lado la reproducción humana se asimila a las plantas, donde la tierra es la mujer fértil vista como recipiente capaz de transformar la semilla en un hijo.

De todo el material expuesto, sobre las conceptualizaciones andinas extraídas de la información contenida en los lexicones, sacamos tres conclusiones principales; las dos primeras, que no desarrollaremos por exceder los marcos de ésta investigación; y la tercera, que creemos nos permite indagar en la relación de la cabeza decapitada con la violencia y la reproducción:

- 1) Estamos frente a un material que nos muestra un sistema de pensamiento, que define al ser humano y sus categorías fundamentales, de manera distinta a como es concebido por el sistema cristiano occidental. Encontramos una ontología andina de los humanos que no los diferencia de la naturaleza, mientras que la ontología europea oficial y positiva, entiende lo humano como separado del medio ambiente que habita, como entidades distintas.
- 2) El cuerpo humano andino está pensado como una entidad dividida en tres espacios con funciones distintas pero interrelacionadas, complementarias; lo exterior o alto, correspondiente a la cabeza entendida como el canal de apertura que permite la entrada para la comprensión del mundo y que a su vez, está vinculada a lo social; el centro o *songo-chuyma*, donde se ¿procesa-produce? pensamiento, memoria, razonamiento, el carácter y las emociones de las personas; y lo interior o bajo donde los órganos reproductores y excretorios se relacionan con la reproducción agrícola y ¿con lo que vuelve a salir? Creemos que la conceptualización del cuerpo es un terreno que debe ser enfrentado con más investigaciones que profundicen en las categorías y las relaciones existentes entre los tres espacios propuestos por este estudio, que más

que certezas deja abiertas muchas preguntas, interrogantes que esperamos poder retomar en futuras investigaciones.

- 3) El cuerpo humano es entendido como una planta y la reproducción agrícola como la reproducción humana. El cuerpo comprendido en la metáfora vegetal.

El cuerpo y la metáfora vegetal

Los elementos extraídos de los diccionarios nos permiten organizar la información sobre la conceptualización del cuerpo en dos ejes. El primero, que asimila al cuerpo humano con las plantas; y el segundo, que iguala el proceso de reproducción agrícola con el de la reproducción humana. Pasemos a revisar los elementos del primer eje:

En los lexicones analizados, el cuerpo humano conceptualizado como planta se encuentra en varios términos compartidos por las dos entidades, como el rostro humano que es además la espiga de la quinua; los cabellos o pelos, asociados a los tallos tiernos o a las hojas verdes; pero también en categorías más amplias como *songo-chuyma* humano que es entendido como el corazón-centro de la madera o los árboles más específicamente. Esta asociación con los árboles se encuentra asimismo en el árbol infructífero o incapaz que es igualmente el hombre infértil; por otro lado, el corte de los testículos del hombre es también la castración del árbol, su desentierro. Pero las asociaciones no sólo son con los árboles; el ulluco y la racacha, ambos tubérculos comestibles originarios del altiplano andino, son también entendidos como los órganos reproductores masculinos y femeninos respectivamente. De hecho la vagina femenina, comprendida como la apertura contenedora, es análoga a la tierra fértil o *hanko yapu*. Asimismo, las papas y las cebollas se relacionan con los testículos o *amca*. Por último, que los hijos se conceptualicen como semillas fertilizadas, y que éstas hagan alusión a la raíz de las plantas y al *ayllu*, nos parece relevante para establecer las similitudes que, como sostenemos, existen entre el cuerpo humano y las plantas.

El segundo eje, la reproducción humana y la reproducción de plantas, lo observamos en las asociaciones expuestas en el análisis donde la mujer, asimilada a la tierra, es entendida como la apertura o recipiente capaz de contener el semen del hombre, quien entierra el *vllu*, como el

aguijón de la abeja, y deposita la semilla en su interior. Mientras que es la mujer quien tiene la capacidad transformadora, de “cocinar” y cambiar el estado del semen, pues fertiliza y convierte la semilla en un hijo del ayllu, de la raíz de las personas, la familia.

Creemos que la traslación de conceptos e imágenes entre el cuerpo humano y su reproducción, y las plantas con sus procesos genésicos, no serían posibles si ambas entidades no se entendieran como iguales, como símiles la una de la otra, si no participaran de una misma esencia. De hecho, las correspondencias entre árbol infructífero y hombre estéril, o tierra fértil y semilla femenina tampoco sería comprensibles si no tuvieran correspondencia en el sistema de pensamiento andino.

La idea del cuerpo expresado en la metáfora vegetal no sólo se extrae del análisis de los lexicones, tenemos otros indicios, que creemos, confirman nuestra apreciación.

Enrique González (2003), entrega un dato extraído en 1690 del Archivo Arzobispal de Lima que nos parece altamente significativo:

En Lima, se descubrió que la mujer Josefa de la Tica practicaba el rutuchico, poniendo una hijita suya sobre una mesa y haciéndole cortar el cabello por los visitantes, quienes depositaban sus obsequios en una palangana, y que **tenían la creencia de que era necesario tal corte para impedir que la niña se quedara tullida** (González 2003: 69-70, destacado nuestro).

El rutuchico es una ceremonia de pasaje de los andinos por la cual el niño es incorporado a la vida social de la comunidad a la que pertenece, a través del primer corte de cabellos y uñas. Se realiza alrededor de los dos años de vida, en el momento del “destete”, cuando el infante deja de alimentarse de la leche de la madre y comienza a ingerir sus propios alimentos. Pero en este rito hay una serie de consideraciones sociales basadas en las relaciones que el niño establece con su familia y grupo social, pues es el momento en que recibe un nombre, así como las prendas identitarias de su grupo étnico. Además la ceremonia implica una serie de regalos para el menor que se incorpora a las redes de reciprocidad mutua con su comunidad.

Como vemos, es una ceremonia cargada de significaciones en la que creemos está también implicada la idea de “impedir que la niña se tulla”, a través del corte del cabello, en concordancia con la que se tiene de las plantas a través de la poda, que permite que la planta crezca y se desarrolle, en este caso, que el nuevo miembro del grupo madure y se desenvuelva en la sociedad a la que pertenece.

Pero tenemos también un antecedente entregado por Joan de Santa Cruz Pachacuti sobre el capitán Uillca Quire que se transforma en un árbol medicinal después de ser muerto en combate.

Y el mançebo y nuevo Ynga Yupangui haze más gente y sigue a los Ancoallos y Chancas y en el camino de Aporima encuentra con los enemigos ençima del río en donde los Changas mata a un capitán más esforçado con galgas. Y entonces le dize el capitán Uillca Quire al infante: **“¿Es posible sin pelear tengo de morir, sin aber hecho ningún fruto?”**. Y Uillca Quire dizen que dixo: **“Aquí queda y deja el cuerpo”**. Y les haze que enterrase junto un árbol y que los cavase al tronco de la madera para meter a todo su cuerpo en ella. Y les dize que el grano que echare el árbol sería medicina llamado uillca y que los echaría todos los males humures y cóleras <de las personas> etc. (Pachacuti [1613] 1993: 220, destacado nuestro).

En el lexicón de González Holguín encontramos para vilca los siguientes términos:

Villca. Vn arbol que su fruta como chcochos es purga.

Villca. Melezina hecha de este arbol.

Villcani. Echar melecina.

Villcaparu. Mayz amarillo (Gozalez Holguin [1608] 1989: 352).

Por último, queremos presentar un mito recogido por el padre Antonio de Calancha, analizado por María Rostworoski (1992) que explica la aparición de las plantas alimenticias en la costa norcentral peruana, pues en el inicio del mundo no existían los alimentos para mantener a la única pareja de seres humanos que vagaba famélica en busca de subsistencia. El hombre muere de hambre y la mujer que queda sola se queja ante el sol por su miseria.

Entonces el Sol bajó alegremente para escuchar sus quejas y con sus rayos la fecundó, y cuatro días después nació un niño. **Pachacamac**, indignado de que un hijo del Sol le quitase la adoración que se le debía rendir sólo a él, cogió al recién nacido y sin oír los gritos de la madre, **despedazó a la criatura. Luego**, para que la mujer no se quejase al Sol por la falta de subsistencias, **sembró los dientes del infante y de ellos brotó el maíz; de las costillas y huesos surgieron las yucas y todas las demás raíces de la tierra; de su carne brotaron pepinos, pacaes y demás frutas y árboles.** Desde entonces desapareció el hambre (Rostworowski 1992: 27, destacado nuestro).

En el mito, el cuerpo despedazado de un niño es el origen de las plantas alimenticias. Pero esta relación guarda dos elementos reveladores para nuestra investigación; por una parte, los miembros del cuerpo de una persona permiten ser sembrados y generar plantas, nuevamente encontramos la metáfora vegetal en el cuerpo humano; y por otra, que la posibilidad transformadora del cuerpo en alimentos, está mediada por un acto de violencia, la divinidad destroza al niño para generar las plantas. Esta agresión que resulta fecundadora, se encuentra en la base de la reproducción, sin ella, no habría sido posible la génesis de la creación de los alimentos, ni tampoco la conversión del guerrero Uilca Quire en árbol medicinal. Esta idea de violencia fecundadora ya la hemos intuido en la raíz *vll* que se encuentra en el genital masculino *vllu* y en los términos alusivos a la humillación *Vllpucuchini*, pero también en el material iconográfico prehispánico en el que se encuentra la cabeza decapitada y que hemos enunciado como dos polos semánticos de difícil aprehensión dado los distintos contextos en que se mueve la decapitación. Guerra y agricultura.

Un dato que nos da pie a explicar el contexto de guerra y agricultura en torno a los conceptos de violencia y reproducción en la decapitación lo encontramos en un tipo de cantos que celebran los triunfos en batallas contra los enemigos, cantos que conmemoran la victoria sobre un vencido en la guerra, *hayllitha*. Sin embargo, estos son los mismos cantos que se realizan cuando se logra el sembrío de los alimentos como lo veremos a continuación.

Guerra y Agricultura. Violencia fecundadora y poder genésico

Nuevamente nuestra fuente de análisis para los *hayllitha* se dará desde los lexicones aymara y quechua estudiados, pues las definiciones que entregan para este término, evidencian los elementos de guerra y agricultura que vemos presentes en los distintos materiales visuales y testimoniales que hemos desarrollado en este estudio.

Ludovico Bertonio entrega para *hayllitha* las siguientes definiciones:

Hayllitha: cantar quando aran o dançan, o llevan muchos vna viga &c. diziendo vno, y respondiendos otros.

Hayllitha: Entrar con triunfo en el pueblo, alcançada que sea la victoria.

Hayllimpimasu: Entrar como triunfando muchos en el pueblo (Bertonio [1612] 1984: 126).

Domingo de Santo Tomás no entrega para *hayllitha* alguna definición relacionada con el canto, sin embargo, entrega un antecedente interesante:

Hayllini.gui o atini.gui capturar a otro.

Hayllisca, o atisca captiuar, ser captiuo (Santo Tomás [1560] 1951: 290).

Atini.gui. combatir los enemigos.

Atini.gui. vencer, o ganar tierras (Santo Tomás [1560] 1951: 238).

El diccionario anónimo en cambio desde su entrada en español dice:

Cantar triumpho, *hallini*.

Canto assi, *haylli* (Anónimo [1586] 1951: 123).

Y desde la entrada en quechua para la misma palabra *hayllini* entrega:

Hayllini, triumphar de los enemigos; cantar triumpho; cantar assi quando barbechan. o en fiestas particulares (Anónimo [1586] 1951: 43).

Por su parte, Gonzalez Holguín indica desde la entrada en español:

Cantar o canto de los que vencen o triumphan. *Haylli haylli* victoria vitoria

Cantar de triunfo. *Haylliy*, y **quando acaban la chacra que la vencen.**

Cantar victoria al tiempo de vencer o al acabar la chacara, *hayllini hayllicuni*

Cantor assi. *Hayllic*, los vencidos o triumphados, o chacra acabada, *hayllisca* (Gozález Holguin [1608] 1989: 446, destacado nuestro).

Dañar cantando la victoria de la chacra que se acaba. *Hayllicuni* (Gozález Holguin [1608] 1989: 471, destacado nuestro).

Mientras que desde la entrada en quechua entrega:

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

Hayllini. Cantar en las chacras. ... Cantar la gala de la victoria, o de la chacra.

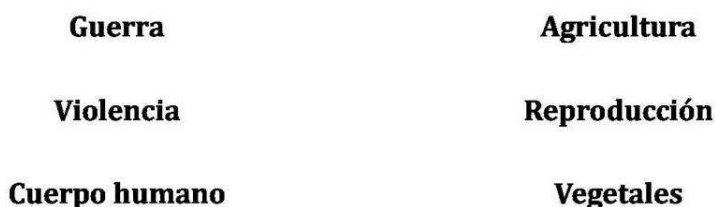
Hayllini haychani aucacta. Triunphar de los enemigos (Gozález Holguin [1608] 1989: 157, destacado nuestro).

A partir de los antecedentes entregados por los lexicones, concluimos que el *hayllitha* es un canto que implica danza y que se realiza en ocasiones especiales, al mismo tiempo, se da en torno a la interacción de sus participantes, unos dicen y otros contestan. Se realizan en momentos específicos, cuando los guerreros llegan victoriosos de la batalla (quizás hasta con los despojos del enemigo, lo que se puede deslizar a partir de los datos de Santo Tomás que habla de los enemigos capturados en batalla y del sinónimo que ofrece para *hayllin*, *atini* que alude a ganar tierras después de la derrota) y cuando se finaliza la siembra “cantar assi quando barbechan” (Anónimo [1586] 1951: 43). Sin embargo, creemos que de los cuatro autores el que mejor capta el sentido del *hayllitha*, y que explica también la convivencia de los dos polos que venimos pesquisando, es Gonzalez Holguín: “*Haylli. Canto regozijado en guerra, o chacras bien acabadas o vencidas*”.

Nuevamente encontramos la asimilación de las personas con los vegetales, pero esta vez desde una nueva categoría, ya no se trata del cuerpo humano o la reproducción, son actos culturales, prácticas sociales. Guerra y agricultura como dos polos que a primera vista parecieran distintos, pero que al parecer, son completamente similares, en especial si consideramos los antecedentes en torno al cuerpo y la reproducción que ya hemos expuesto. ¿Qué se está entendiendo entonces por violencia y fecundidad?, ¿por qué categorías como guerra y agricultura podrían ser asimilables al punto que una práctica puede ser la una como la otra?, ¿cómo se inserta en ésta dualidad violencia-reproducción, la decapitación de un vencido?

Creemos que violencia y reproducción, al igual que guerra y agricultura forman parte de una categoría mayor que contiene estos elementos, manifestaciones visibles de esta categoría aglutinante y que a primera vista, convierte a la cabeza decapitada en un significante ambiguo o movedizo, de difícil aprehensión. Advertimos que esta categoría mayor es parte del sistema de pensamiento andino⁸⁶ y que se relaciona con la capacidad de generación, con el poder de engendrar. En este punto, el concepto acuñado por Gabriel Martínez (1983) "Poder Genésico" para explicar la ambigüedad de significados, representación visual, prácticas culturales y rituales presentes en el "dios del cerro" nos sirve como concepto aplicable a nuestra propia ambigüedad o polos de acción de la decapitación, en el sentido en que violencia-reproducción/guerra-agricultura son esencialmente iguales y a su vez manifestación condicionante e inherente de la capacidad generadora, como facultad creacional en su totalidad, como Poder Genésico.

Poder Genésico

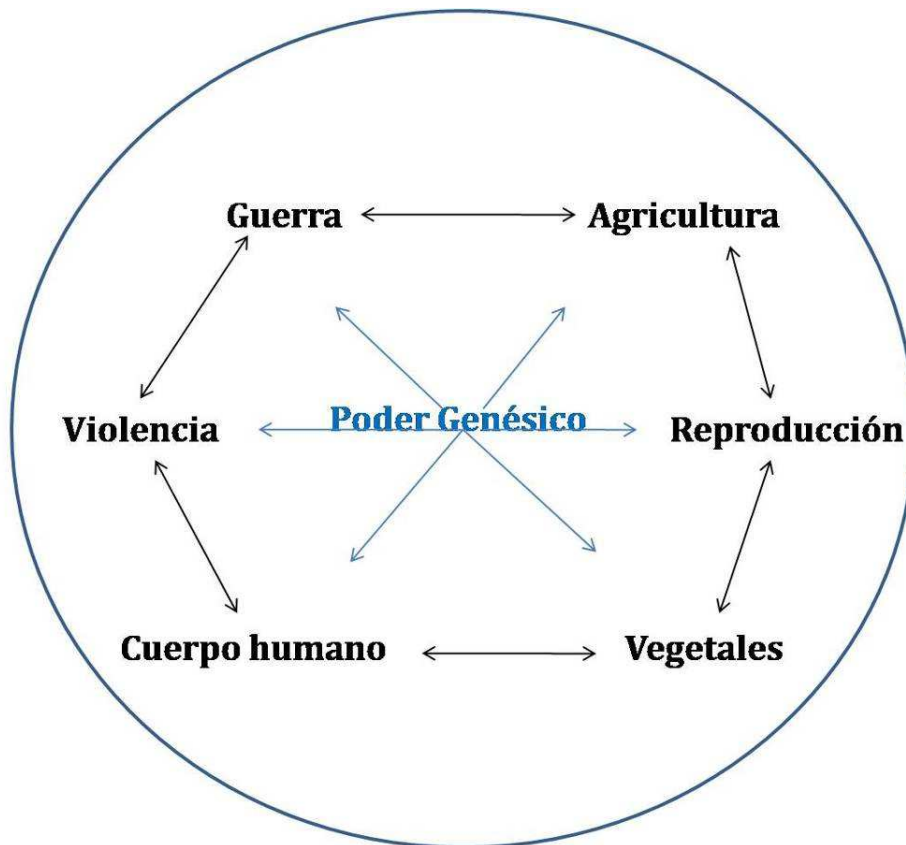


Ahora bien, entendemos que en esta conceptualización sobre la capacidad generativa, violencia y reproducción forman parte inherente de la fertilidad de humanos y plantas, donde las categorías para valorar a los sujetos – cuerpo humano y vegetales – y las prácticas sociales – guerra y agricultura – más que categorías antagónicas que se complementan para constituir

⁸⁶ Por sistema de pensamiento andino, estamos entendiendo la matriz u horizonte de comprensión – interpretación de aquellos aspectos "existenciales" u "ontológicos" del mundo en el que se habita. Interpretaciones constituidas desde la tradición cultural andina, en una perspectiva donde la comprensión del mundo da cuenta de "formaciones discursivas" que, determinadas históricamente, presentan o conducen una construcción específica de los objetos, conceptos, categorías de valoración, posiciones del sujeto y elecciones teóricas relacionadas con prácticas sociales no discursivas, en cuanto a la producción de sentido al interior o acorde a dicha matriz. Agradezco a Alejandro Viveros sus comentarios que aportaron e impulsaron, desde una perspectiva teórica, la elaboración de este concepto.

el poder generativo, son parte de un mismo campo semántico, en que guerra y agricultura, violencia y reproducción, cuerpo humano y vegetales son más bien, posibilidades semióticas de una misma red de significación sobre dicho poder. Esta ambigüedad que veníamos pesquizando como dos polos desde el material iconográfico prehispánico y referencial colonial, está en realidad, compuesta por elementos significantes relacionados por su significado, que comparten características comunes y que forman parte del mismo núcleo de significación, que es el “Poder Genésico”.

Al disponer la noción de poder genésico como un núcleo de un campo semántico y no como una categoría que produce pares opuestos complementarios, comienzan a vislumbrarse múltiples relaciones semióticas internas, pertenecientes al mismo campo semántico, tejiendo una red de significación que proponemos en el siguiente esquema:



Entendiendo entonces que, violencia-reproducción / guerra-agricultura son categorías que aluden a las cualidades que el poder de generación comprende y le son inherentes, queda por explicar por qué la decapitación de un vencido podría ser su imagen sintética. Para esto nos valdremos de otros antecedentes en que se encuentra la violencia fecundadora en actos culturales. La guerra.

Tristan Platt (1987) en un revelador trabajo sobre el pensamiento político aymara, entrega una serie de ejemplos en que herramientas agrícolas se convierten, en contextos bélicos, en armas de guerra, pero además pone en discusión los fines que la guerra tendría en la matriz cultural aymara, discusión que nos parece importante para comprender los significados de la cabeza decapitada, por lo que reproducimos un extracto de su texto.

Son varios los conceptos Aymaras que relacionan las acciones bélicas con la transformación de una materia prima en objeto cultural. ... el actor transforma en objeto domesticado una sustancia ajena que se muestra inicialmente recalcitrante. Piedra blanda, tierra de cultivar, metal abollado, animales domesticados; **las imágenes comunican los intentos del vencedor de incorporar a los vencidos como componentes de su propio mundo social.** ... Quizás la imagen que mejor expresa esta preocupación es la idea de moler. Bertonio nos ofrece dos palabras para “moler bien”. La primera, *llappochatha [llam'uchaña]*, puede traducirse literalmente como “ablandar lo duro”... y *llampo* significa “blando, dizese de la ropa y de cosas molida”, y también “harina o lana blanda”. *Ñuttuchatha [ñut'uchaña]*, por otra parte, se traduce como “moler muy bien la harina”; y *ñuttu* también significa “harina, o lana blanda sin tolondrones”. En ambos casos se trata de transformar una materia prima en objeto de consumo cultural, como es la harina o la lana de tejer. Pero *llampo chuymani* tiene los sentidos de “ablandarse, o amasarse el que estava ayrado. desenojarse”. En este contexto de conflicto social, la noción de “moler” reaparece con una connotación de violencia abierta: *hucaaa [juchha]*, por ejemplo, es “mazamorra”, y *huchhacha umachatha* se traduce como “moler a uno a golpes”. **A través de un “molido con golpes” se busca “moler el espíritu” del enemigo, haciéndolo “blando” como la harina en el batán.** [El autor señala una serie de términos asociados al hombre de guerra *urcoña* en que la idea de moler al enemigo están implícitas⁸⁷]... Como en el

⁸⁷ El comentario entre paréntesis es nuestro.

enfrentamiento entre lo *vni*, **el vencedor en una “cruel guerra” debía mostrarse *pedra dura*, “amansador”, para poder transformar al enemigo “amasado” en *harina blanda*** (Platt 1987: 90-91, destacado nuestro).

Bajo esta lógica de la derrota como medio para incorporar a un vencido dentro del sistema cultural del vencedor, que es además la que se encuentra en la reproducción de plantas como en el mito de Pachacamac, creemos que la cabeza cortada guarda una singularidad que la hace distinta a otras partes del cuerpo y que le permite ser “trofeo” del vencedor pudiendo sintetizar en ella el contenido sobre violencia-fecundidad / victoria-vencido, ya que la cabeza es la única parte del cuerpo que como semilla del vegetal derrotado permite apoderarse de la fuerza del oponente, como lo testimonian los checas con los *huayos*, pero que a su vez implica la posibilidad de obtener los recursos benéficos y reproductores del oponente, su poder generador y hacerlos propios.

Ludovico Bertonio entrega una imagen muy precisa del concepto que desde el aymara se tiene para connotar la derrota de un enemigo y que implica directamente el corte de la cabeza.

Phekeñancatha dar a uno en la cabeza con la mano u otra cosa.

Phekeña aymuratha desear matar a alguno o verle muerto ya.

Phekeña aymurataha cauqui sari **donde está mi enemigo a quien deseo quitar o ver quitada la cabeza** (Bertonio [1612] 1984: 263).

Concluimos con esto, que la decapitación es una práctica establecida para derrotar al oponente, sin embargo, y desde los otros antecedentes presentados, implica también capturar y acceder a los poderes del otro e incorporarlos a los propios poderes genésicos del vencedor.

A partir de los datos y relaciones que hemos expuesto, podemos comprender en una nueva dimensión, la referencia de Gail Silverman (1986) sobre por qué las mujeres incas creían que las cabezas sin cuerpo podían autoregenerarse y cortaban los cabellos de la cabeza para luego cubrirlas con un paño negro que impidiera al sol las fertilizarlas; o los testimonios que se mantienen como parte de la memoria contemporánea de algunas comunidades sobre las cabezas trofeo recogidos por Denise Y. Arnold y que fueron expuestos en el capítulo anterior. Ambos antecedentes, nos permiten plantear que la cabeza del enemigo domado, se entiende

como una cabeza- semilla que puede germinar.

Pero, ¿significa eso que la cabeza cortada es asimilada al semen del hombre? Creemos que la respuesta podría ir en esa dirección, a pesar de no contar con los antecedentes lingüísticos que nos permitan establecer una directa relación; el material iconográfico prehispánico que muestra cabezas cortadas de las que surgen plantas; los testimonios etnográficos sobre la obtención de cabezas enemigas; así como los antecedentes que muestran la cabeza como única parte del cuerpo con capacidad de autoregenerarse contenida en los mitos de inkarrí, nos permite insinuar esta posibilidad, la que se asoma como sendero para futuras indagaciones que profundicen y aclaren este asunto que ahora nos excede.

Pensar la cabeza como semilla del derrotado que puede germinar, nos permite comprender por qué ésta debe pasar por un ritual que le permita dejar de ser peligrosa y autoregenerarse, dicho ritual nos devuelve a los conceptos de reproducción agrícola y humana que se encuentran en la metáfora vegetal, pues es la mujer, que como placenta fertilizadora, logra hacer que la semilla del hombre se transforme en un hijo de la familia.

Por último, queremos presentar dos *qeros*, que hasta ahora han sido catalogados temáticamente como diferentes, pero que vistos desde el pensamiento andino sobre la capacidad de generación expuesta en este trabajo, podrían estar hablando de un principio de clasificación que muestra guerra y agricultura como categorías vinculadas o similares. La posibilidad de que las lógicas de representación presentes en estos *qeros* puedan estar manifestando iconográficamente elementos significantes relacionados en la red de significación del “Poder Genésico” la intuimos en algunos motivos comunes y compartidos en el desarrollo narrativo de ambos vasos.

La figura 58, es un *qero* que trata sobre una festividad agrícola llamada *chacraiapui quilla* que se da en el mes de agosto y que corresponde a la festividad ritual del “mes de romper la tierra para sembrar el maíz” y que también es representado por Guaman Poma en su *Nueva Corónica* (Montibeller 1994).

Que este mes entran a trabajar, aran y rompen tierras simples para sembrar maíz, en este mes sacrificaban en los ídolos, uacas, pobres de este reino con lo que podían, ... Esto tenía en todo el reino en este mes hacen *haylle*, y mucha fiesta de labranza el Inga y en todo el reino, y beben en la minga, y comen y cantan *haylli* y *aymaran*, cada uno su natural *haylli*; y se convidan comen y beben en lugar de paga; y comienzan a sembrar el maíz hasta el mes de enero (Guaman Poma (1615) 2008: [251] 253).

Por su parte, la figura 59, es un *qero* que muestra el desarrollo de una escena de enfrentamiento entre cuzqueños y antis. Como ya abordamos este tipo de representaciones sobre los ciclos míticos de expansión del Tawantinsuyu en el capítulo 1, no ahondaremos en sus características. Lo que nos interesa es poder plantear las similitudes que podrían estar funcionando al interior de estas dos temáticas.

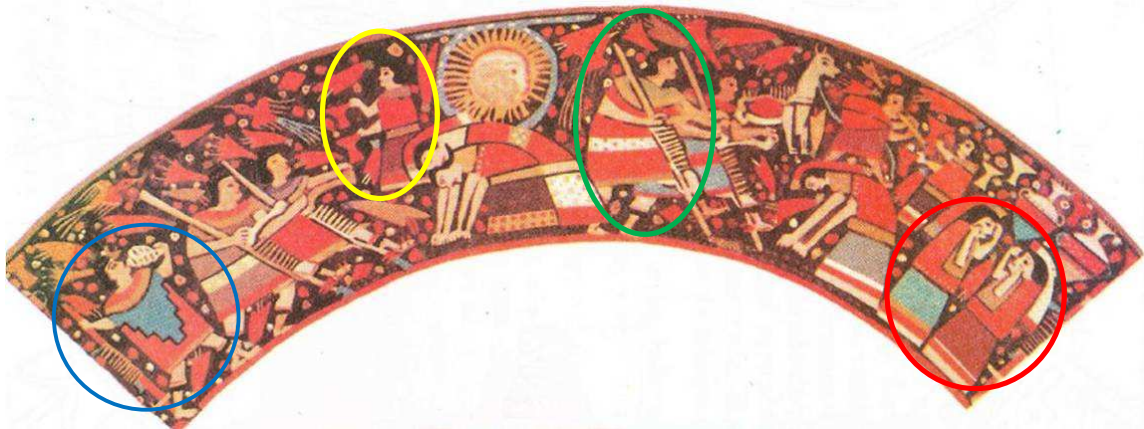


Figura 58. *Qero* Unsa-Q_3920-82. En Carlos Otarola (1995) "Festividad agrícola del *Chacraiapui quilla*".

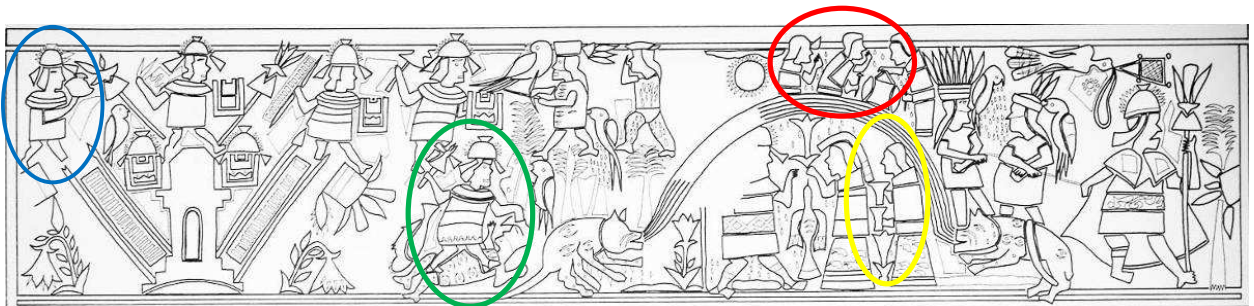


Figura 59. *Qero* MAM 7521. Museo de América, Madrid. "Guerra contra Antis". Proyecto Fondecyt 1090110.

En ambos vasos encontramos un hombre que toca el caracol o *pututo* (en círculo azul) que es usado como arma en los enfrentamientos y es constantemente representado en ese tipo de escena, pero lo vemos también, en el desarrollo del *qero* de la festividad agrícola; asimismo encontramos el uso de vasos para brindis (en círculo amarillo) y mujeres que tocan el tambor y otras que danzan (en círculo rojo) que denotan un contexto festivo en ambos vasos. Estos elementos nos parecen las coincidencias más directas, sin embargo, hay otra que, si bien no es evidente, la proponemos a la luz de los antecedentes expuestos por Platt (1987) sobre la noción de derrota o amansamiento del enemigo y la idea de las “chacras bien acabadas o vencidas” encontrados para *haylli* en los lexicones tempranos, y que creemos contenida en el gesto de decapitación del anti por el guerrero cuzqueño y la acción de romper la tierra para la siembra (en círculo verde). Si bien, estas son intuiciones que requerirían más estudios para poder presentar un análisis más contundente, nos parece una relación sugerente que valdría la pena reflexionar y por eso la proponemos.

Capítulo V De regreso a la cabeza decapitada en los discursos andinos coloniales

A partir de los nuevos antecedentes recabados en la información documental colonial, el registro prehispánico de decapitaciones y en especial el reconocimiento de las categorías andinas tras el cuerpo humano y cómo la reproducción vegetal y humana están mediadas por actos de violencia fecundadora; es que nos vemos en la necesidad de volver a mirar el material visual y escénico que desarrollamos en los dos primeros capítulos. A la luz de la cabeza cortada, entendida como imagen significativa alusiva a la muerte violenta por decapitación de un vencido, que permite la captura e incorporación del poder fecundador del derrotado, por parte del vencedor, a su poder genésico; las imágenes de cabezas cortadas, la falsa decapitación del Inca e incluso Inkarri, cobran nuevos sentidos.

No es nuestra intención discutir nuevamente todo el registro visual y documental de la cabeza decapitada durante los siglos XVI al XVIII (para tranquilidad del lector), pero queremos sí reflexionar sobre algunos aspectos que, si bien no pasamos por alto, tuvieron un desarrollo insuficiente, en especial si consideramos los nuevos antecedentes semióticos en torno a la decapitación. Creemos que algunos elementos cobran nuevo significados y que además nos permiten entender otra dimensión de la producción de discursos coloniales sobre el pasado incaico que utilizan la cabeza decapitada como significante.

Sabemos que la cabeza decapitada formó parte de los discursos visuales y escénicos propuestos por la elite indígena cuzqueña, en el marco de las negociaciones que ésta emprendió para legitimar y acceder a espacios de participación en la sociedad colonial. También que el motivo “cabeza decapitada” estaba inserto en discursos coloniales sobre el pasado incaico y que funcionó en al menos tres soportes: pintura, *qeros* y escenificaciones públicas. En éste último soporte, tuvo gran importancia el tema del Tawantinsuyu y la muerte de Atahuallpa, el que, siguiendo a Beyersdorf (1998), tendría su génesis en los rituales funerarios realizados a la muerte de un Inca, establecidos por Pachacuti Inca Yupanqui y que además pesquisamos en el testimonio de los cronistas como Pedro Pizarro ([1571] 1978). Por otro lado, en el ciclo dramático de la muerte de Atahuallpa o *Atawallpap wañuynin* se habría conformado la versión sobre la falsa decapitación del Inca en el siglo XVI desde la resistencia inca en Vilcabamba (Husson 1998, 1999). La temprana y constante presencia del *Atawallpap*

wañuynin desde 1555 en la vida colonial del virreinato explicaría además, la amplia difusión que tuvo ésta versión para la muerte del Inca representada hasta el día de hoy por comunidades indígenas. Adicionalmente, las dramatizaciones sobre la muerte del Inca podrían ser los antecedentes del mito contemporáneo de Inkarrí. Pues bien, pasemos ahora a la discusión.

El problema de la lectura

La presencia de la cabeza decapitada en contextos coloniales implica un primer problema de fondo, la interpretación que de ella hacen los distintos actores de la sociedad colonial. Creemos que para graficar nuestra reflexión es importante revisar lo ocurrido en 1572 con la decapitación de Tupac Amaru I, pues es el punto de inflexión que evidencia las dificultades de lectura que un mismo evento provocaba entre hispanos e indígenas.

Según la descripción de Baltasar de Ocampo de los hechos ocurridos en 1572, un indio cañari decapita a Tupac Amaru I y su cabeza es puesta en una lanza en la plaza del Cusco para que todo mundo la viera. Durante la noche los indios concurrían a venerar la cabeza que “cada día se hacía más hermosa”. Al descubrir la idolatría, las autoridades españolas ordenan retirar la cabeza y enterrarla junto al cuerpo en la capilla de la catedral (Navarrete 2008).

En la narración del cronista⁸⁸, la frase *“El verdugo se adelantó y tomándolo por el cabello le cortó la cabeza de un solo golpe y lo levantó para que todos lo vieran”* nos parece graficar una expresión corporal que resulta significativamente familiar y que, sin temor a equivocarnos, identificamos con el gesto de “El Sacrificador” que hemos venido describiendo constantemente en el registro visual colonial e identificamos en el prehispánico en torno a la cabeza decapitada. El decapitador que en una mano lleva el cuchillo y en la otra sostiene por los cabellos la cabeza sangrante del enemigo. Este gesto del cañari (ya su pertenencia étnica es significativa, históricamente enemiga de los incas y primeros aliados de los españoles), resulta fundamental en el desarrollo de las “idolatrías” que acompañarán la expuesta cabeza de Tupac Amaru en la lanza. El cañari lo que hace al impedir la muerte tradicional por decapitación hispana (cuerpo extendido sobre una superficie), es señalar su victoria ante el Inca derrotado, pero además la capacidad de capturar su poder y hacerlo propio. Por otro lado, exhibir la

⁸⁸ Ver nota 62.

cabeza del Inca en una lanza, era al mismo tiempo posibilitar su autoregeneración, al no recibir los ritos necesarios para transformarla en una potencia dominada, de ahí que la población indígena acudiera a rendir culto al Inca muerto, pues estaba vivo y podía regenerarse.

La sorpresa de los españoles y en especial la reacción de Toledo dejan en evidencia la dificultad para comprender, por parte de los hispanos, las connotaciones de llevar a cabo un castigo habitual de las prácticas condenatorias europeas en contexto andino. Rápidamente Toledo percibe el peligro y manda a sacar la cabeza y enterrarla, sin embargo, ninguno de los españoles pudo percibir en ese momento lo que estaba pasando, y aunque intuyeron que algo en la decapitación del Inca era distinto para la sociedad andina que no había actuado de la misma forma durante otras exhibiciones públicas de cabezas (por eso reaccionaron y pusieron “remedio” al problema), no tenían ninguna posibilidad de comprender el actuar de los indios. La distancia en las concepciones que cada sociedad guardaba de la decapitación era enorme y, por los antecedentes que manejamos, era la primera vez que durante la historia del virreinato ocurría algo así. Ya la cabeza de Gonzalo Pizarro había sido expuesta y no encontramos registro de ningún ceremonial asociado.

Creemos que éste acto de incompreensión marca toda la historia de decapitaciones en los Andes coloniales, a pesar de seguir sosteniendo que el uso de la cabeza decapitada en discursos políticos fue un terreno de negociación y aprendizaje mutuo, entre andinos e hispanos. Esto lo apreciamos en Francisco de Ávila, profundo conocedor de los temas indígenas y tenaz extirpador, que logró captar la importancia de la decapitación entre los andinos, incorporándola a favor de su proyecto evangelizador, en especial entre las élites, que se preocupaban del problema de los ancestros al ser estos fuente de su propia legitimidad como grupo de privilegio en la sociedad colonial.

Pues bien, a pesar del acercamiento de Ávila, los hispanos estaban restringidos, por su matriz cultural, de comprender la total dimensión de la decapitación andina, incluido el famoso extirpador. Sólo podían detectar su importancia, y de hecho lo hicieron, pues la cabeza decapitada pasa a formar parte de sus discursos políticos visuales, como en el caso del escudo de García de Loyola. Pero su comprensión únicamente podía aprehender la dimensión que señala el triunfo y la victoria sobre el enemigo que poseía la cabeza; pues de haber

comprendido el trasfondo de violencia fecundadora y regenerativa, “idolátrica” por tanto, no la habrían permitido circular como imagen. Por otro lado, es el mismo registro que los cronistas captan de la decapitación – cabezas trofeos, vasos para beber como testimonio de victorias, prácticas de derrota - Solo tímidos deslices, como el de Cieza con respecto al sacerdote que ofrece la cabeza “al maldito demonio”, fueron los que pudieron documentar, pero sin comprender en realidad, la naturaleza dual del gesto.

Los verdaderos negociadores. La elite indígena.

La nobleza indígena en cambio, poseía los conocimientos necesarios para poner a circular la imagen de la cabeza decapitada en sus dos registros, y de hecho lo hicieron. Ya vimos que una Cedula Real autorizaba la incorporación de la cabeza decapitada sangrante y tomada de los cabellos en el escudo de los Ayaviri (Arze, Medinacelli 1991) “*una cabeza de indio cortada por la mitad de la garganta y una mano que la tiene assidos los cavellos y esta en campo verde, y de la garganta salpicadas gotas de sangre*”. Este escudo sería exhibido para la sociedad colonial en su conjunto, pero las posibilidades de lectura para la imagen procederían desde las distintas matrices de comprensión de andinos e hispanos. Ya reflexionamos sobre la lectura de los españoles, pero ¿qué impacto pudo tener para las comunidades andinas del común ver este escudo con la cabeza decapitada, acompañada además de otros elementos andinos como el *uturunqu*? Los andinos, dueños del código de lectura completo para la cabeza decapitada, entendían que además del prestigio que les otorgaba a los *curacas* la circulación de estas imágenes, los imbuía del poder generativo necesario para ejercer su cargo como dirigente de la comunidad.

Sabemos que el sistema de relaciones recíprocitarias entre los señores étnicos y sus comunidades se vio resentido bajo la nueva estructura de poder y tributo que impuso la Corona. Además, los vínculos del *curaca* y su grupo étnico implicaban no sólo la dirigencia de su vida política y económica, sino también una dimensión religiosa por la cual ejercía el dominio ritual y simbólico de su comunidad que lo establecía como sustentador del bienestar y la reproducción del grupo. A cambio de esto el *curaca* recibía obediencia y energía humana. Pero ante el deterioro de los lazos redistributivos entre la nobleza y las masas indígenas que dirigían, a raíz de las nuevas relaciones impuestas durante La Colonia, es comprensible que las

elites hayan echado mano a los aspectos simbólicos de su cargo para intentar restaurar y mantener su lugar dentro de los grupos étnicos que dirigían a través de las imágenes.

De hecho, el mayor corpus visual de cabezas decapitadas que se tienen registradas se encuentra en los vasos de madera o *qeros* con los que los *curacas* continuaban brindando y reactualizando los lazos de reciprocidad y obediencia al interior de sus comunidades, además seguían en uso en los rituales agrícolas como lo muestra la iconografía al interior de los mismos vasos. El corpus total de *qeros* que tenemos hasta el término de esta investigación⁸⁹ es de 367 vasos coloniales, de éste universo 22 de ellos muestran cabezas decapitadas, lo que corresponde a un 5,7 % del total, haciendo significativa la presencia del motivo dentro de nuestra muestra. Por otro lado, sabemos que los *qeros* que se conocen y conservan en los distintos museos y colecciones privadas de Europa y América son alrededor de 5.000⁹⁰ vasos, por lo que si extrapolamos nuestras cifras a éste universo, la cabeza decapitada y su contenido sobre violencia-fecundidad / victoria-vencido aparece como una imagen de importancia en la construcción de discursos visuales elaborados por la elite para hacer circular al interior de las comunidades indígenas.

Por otro lado, cabe preguntarse por la importancia que los *qeros* con cabezas decapitadas pudieron tener en los brotes de insurgencia indígena emprendidos desde las élites o *curacas* locales, pensando en el discurso sobre victoria, poder generativo y posible regeneración que traían consigo. Lo planteamos, pues la mayor cantidad de vasos con presencia del motivo cabeza decapitada se encuentran en *qeros* alusivos al prestigioso pasado incaico en torno a los ciclos de expansión del Tawantinsuyu, y que por lo demás, son frecuentes desde finales del siglo XVII y durante todo el XVIII, coincidentes con el desarrollo del Movimiento Nacional Inca. Ya Juan Carlos Estenssoro (1993) en su trabajo sobre la relación de la plástica colonial y la rebelión de Tupac Amaru II, ha reparado en la importancia que las imágenes tuvieron al interior de la conformación de las rebeliones indígenas de 1789 como elemento indispensable de difusión y persuasión. Además entrega un dato que nos parece relevante en este sentido.

La gran rebelión utilizó en diversas circunstancias representaciones plásticas. Es importante el hecho de que, como parte de la campaña, se haya mandado a hacer

⁸⁹ 532 *qeros* pertenecientes en su totalidad al registro de vasos de madera coloniales y prehispánicos del Proyecto FONDECYT 1090110.

⁹⁰ Comunicación personal Tom Cummins.

retratos de Tupac Amaru para recolectar dinero y hombres en ayuda de la rebelión. Este recurso se vincula directamente con las formas coloniales en que se pedía limosna: se sacaba una imagen, acompañada de prédica y, eventualmente de música, a cuyo nombre se entregaba la donación (Estenssoro 1993: 164).

Creemos que este tipo de relación requiere más estudio en cuanto al conocimiento de la producción, circulación y uso de los *qeros* al interior de las comunidades. A pesar de esto, planteamos la posibilidad como una reflexión a tener en cuenta en futuras investigaciones.

El *qero* que reproducimos en la figura 60 nos parece representativo de la capacidad de negociación visual que la elite desplegó para la sociedad colonial en su conjunto. Desde una lectura hispana, el escudo que mezcla elementos de la heráldica europea y la heráldica andina virreinal, podía ser leído como una muestra más, del despliegue de prestigio y poder de la nobleza indígena. Pero, desde la lectura andina, las imágenes del *qero* implicaban mucho más que la simple exhibición de autoridad, como lo venimos señalando en la investigación, pues los identificaba como los dominadores de las fuerzas generativas, violentas y fecundantes que surgían de la siembra de cabezas.

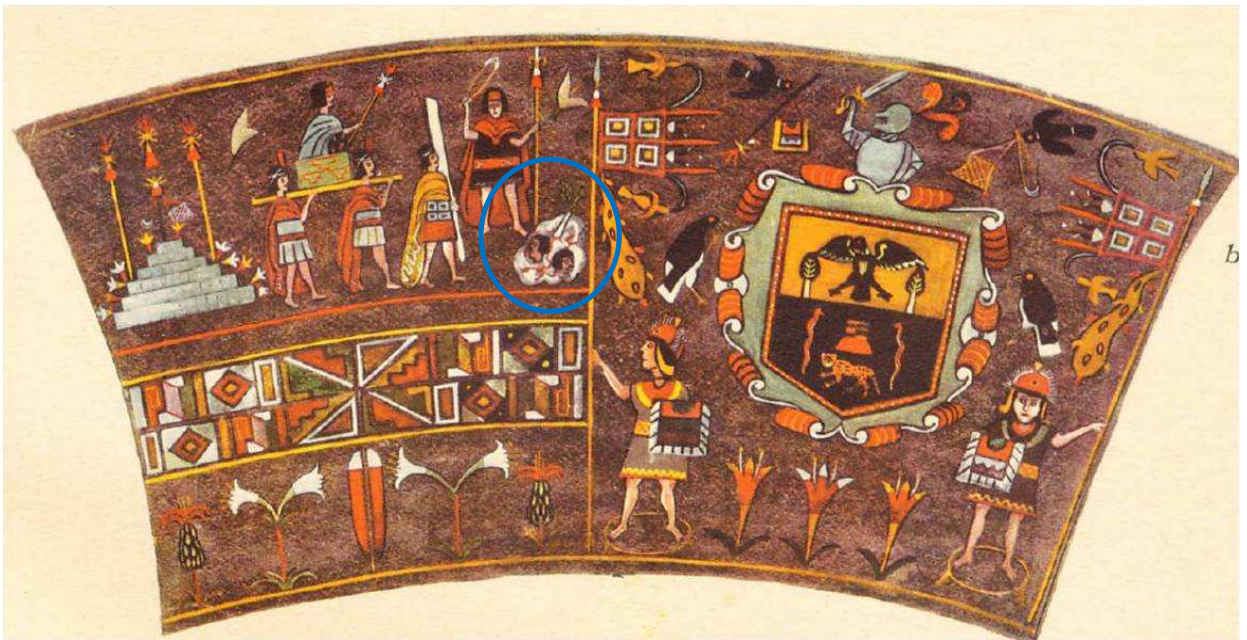


Figura 60. *Qero* N° 11. Publicado por Posnansky (1945: 77), actualmente desaparecido e identificado por el autor como procedente de Copacabana. Lamentablemente, hasta ahora no hemos logrado identificar qué es lo que contiene a las dos cabezas sangrantes, pero si la figura espigada que sobresale pudiera pensarse como planta, resultaría altamente significativo para el discurso reproductor y regenerador.



Figura 61. Detalle figura anterior.

Con todo lo expuesto, la nobleza indígena surge como la productora y articuladora de discursos políticos en dos direcciones o para dos tipos de lectores. Por una parte, aparecen como donantes en cuadros devocionales haciendo gala de su completa conversión y celo religioso; fabrican antepasados y los mandan a pintar en series de incas y coyas, que exhiben en sus residencias para legitimar su pertenencia ancestral a la elite indígena, pero además los usan como medio de prueba para ser reconocidos como nobles por la Corona; aluden al afamado pasado conquistador incaico y lo escenifican en fiestas públicas o lo pintan en cuadros (en realidad son los menos) como el de la *Gran Ñusta Chanan Cori Coca* en los que además utilizan la cabeza decapitada como signo de prestigio. Por otra, y simultáneamente, usan *qeros* con imágenes como las que acabamos de revisar, sin riesgo de ser acusados de idólatras, pero articulando además, mensajes sobre los poderes reproductivos y destructivos que poseen y que los legitiman como autoridad al interior de su grupo étnico.

“las idolatrías que se cometían por el pueblo”. Los indios del común.

Nuevamente la decapitación y posterior exhibición pública de la cabeza de Tupac Amaru como castigo por su condición de traidor a la Corona, es nuestra entrada para observar a un tercer lector involucrado: los indios que concurren de noche a venerar y realizar rituales a la cabeza del Inca.

Es posible que los miembros de la elite, a pesar de entender lo que ocurría⁹¹, no hayan asistido a presenciar la cabeza de Tupac Amaru pues habrían puesto en peligro su condición de nobles otorgada por ser “cristianos leales a la corona”. Por lo que la reacción de los indios del común pareciera ser una reacción no mediada por intereses particulares ni pretensiones de negociación con ningún otro estamento de la sociedad colonial. Es una reacción espontánea que respondía a códigos culturales y no a simple idolatría, son lógicas o estructuras de pensamiento donde la cabeza cortada y expuesta de Tupac Amaru encarnaba los poderes generativos y destructivos no domados del Inca en regeneración. Este episodio, que es también una lectura, nos permite comprender las bases de otro discurso colonial que corrió en paralelo al registro propuesto por las elites en su doble articulación⁹² para la decapitación: el Regreso del Inca.

Creemos que el discurso sobre el regreso del Inca, ya sea Atahualpa o Tupac Amaru, independiente de si fue iniciado en Vilcabamba al poco tiempo de la muerte del Inca de Cajamarca, o a partir de la decapitación de Tupac Amaru I en 1572, es un discurso que emerge en el siglo XVI de las matrices culturales de los indios del común porque está enraizado en los conceptos sobre la violencia fecundadora con capacidad generativa y destructiva, sintetizada en la decapitación del enemigo, que es donde se concentra el poder no domado de regenerarse. La estructura del regreso del Inca y su necesaria decapitación lo sugieren, por lo demás son los mismos elementos culturales que configuran a Inkarrí

Como vimos, la idea de la vuelta a la vida de Atahualpa se inició en el mismo momento de su muerte como lo documentan Cieza y Pizarro, aunque la versión de su decapitación pudo corresponder a la experiencia de Vilcabamba o a la asimilación de la decapitación de Tupac Amaru. Lo que sí nos parece claro, es que esta versión sobre la muerte por decapitación, se expandió y circuló por el virreinato a través de las representaciones dramáticas sobre la vida de los Incas, pues todas las fuentes visuales que encontramos con ésta versión, están asociadas a éste tipo de teatralidades.

⁹¹ Recordemos la reacción de la elite incaica cuando el señor de los cañari enseñó la cabeza de un inca tomada por los cabellos en la procesión del *Corpus Cristi* en 1555 evocando los hechos del cerco del Cuzco ocurridos 17 años antes.

⁹² En realidad, esta es una apreciación a partir del material que hemos discutido a lo largo de este texto, y que nos lleva a pensar que el regreso del Inca no estuvo entre los discursos propuestos de la elite. Tal vez habría que ahondar más en las representaciones del fin de Atahualpa durante la colonia, quiénes eran los espectadores, los actores, cómo y por dónde circularon. Quizás allí se pueda encontrar alguna pista para este asunto.

Creemos que el discurso sobre el regreso del Inca es a su vez la base del mito de Inkarrí, el corpus de análisis de uno y otro es común y compartido, por lo que lo asumimos como uno, como la manifestación concreta del discurso sobre el retorno (sospechamos que son lo mismo, sólo que los Estudios Andinos y los trabajos etnográficos han generado la separación o han planteado la diferencia ante el cuestionamiento de proponer narraciones con cinco siglos de duración). Con esto proponemos que Inkarrí como discurso andino colonial que explica el pasado a partir de estructuras basadas en códigos culturales propiamente andinos, circula desde el siglo XVI entre los indios del común a través de la oralidad y el registro velado de las teatralizaciones sobre la muerte de Atahuallpa.

Ahora bien, consideramos que esta condición de discurso velado es también la razón de que no exista representación gráfica para él, a no ser por el cuadro del siglo XVIII *Degollación de don Juan Atahuallpa en Cajamarca*. Pero al parecer, la mayor parte del tiempo esta versión no tuvo representación visual ni en la pintura ni en los *qeros*.

Pero tal vez esta ausencia se debe a nuestra propia incapacidad de mirar y a la falta de registro de otro tipo de materiales o soportes discursivos andino coloniales como el tejido. Es en este soporte que encontramos la representación grafica sobre el regreso del Inca. Ya Olivia Harris, Therése Bouyse, entre otras autoras, han advertido la importancia de los textiles entre los pueblos andinos, por lo que sus reflexiones nos sirven para pensar la presencia de Inkarrí en motivos textiles contemporáneos.

La investigadora Gail Silverman-Proust (1986) detectó entre grupos Q'eros contemporáneos la existencia de diseños referidos al Inca, su decapitación y su posible regeneración. Curiosamente Q'ero, es también la primera comunidad indígena en que se recopila el mito de Inkarrí, en el que no existen elementos alusivos a un Inca decapitado ni a la irrupción de los españoles. Sin embargo, entre las tejedoras de la misma comunidad, la autora, descubre la presencia de cuatro motivos textiles que refieren a la decapitación y regeneración del Inca rey.

Silverman señala que existen cuatro figuras que aparecen en los textiles: *Ñawpa Inka*, *Ñawpa Ch'unchu*, *Ch'unchu Simicha* y *Ch'unchu Inti Pupu*; cada una correspondería a distintas etapas del mito de la muerte y regeneración del Inca (Figuras 62 a y b, 63, y 64).



Figura 62a y 62b. Motivo Ñawpa Inka y Ñawpa Ch'unchu, en llikllas. Colección privada. En Gail Silverman (1998) *El tejido andino: un libro de sabiduría*.



Figura 63. Motivo Ch'unchu Simicha en una lliklla. En Gail Silverman (1998) *El tejido andino: un libro de sabiduría* (destacado nuestro).



Figura 64. Motivo *Ch'unchu Inti Pupu*, en una lliklla. En Gail Silverman (1998) *El tejido andino: un libro de sabiduría*.

Los dos primeros constituyen los diseños más antiguos, son los únicos motivos antropomorfos y representan a Inkarrí como humano. Estos diseños ya no son realizados por las tejedoras Q'eros por constituir parte de otra edad, de tejedoras de otras generaciones. El motivo *Ch'unchu Simicha* está compuesto por dos triángulos opuestos unidos en un vértice, cada triángulo representa una cabeza con ojos y boca, estas llevan una corona de ocho plumas o líneas que se denominan *lorayan* que significa tallo, el tallo de la planta de papa, lo que nos recuerda al *Pullu*, pelo o vello asociado a los brotes nuevos que encontramos en los lexicones quechua de los siglos XVI y XVII. Por tanto, en este diseño están presentes los conceptos de germinación y crecimiento, muerte violenta y derrota que la cabeza decapitada es capaz de sintetizar. El último motivo, es el que las tejedoras Q'eros realizan en la actualidad pues pertenece a la presente época.

En el *Ch'unchu Inti Pupu*... La parte central del motivo representa la cabeza de Inkarrí, **a la manera de una semilla en proceso de germinación**; las líneas superiores (*lorayan*) representan el tallo de una planta en proceso de crecimiento; las líneas inferiores (*lorayan*) simbolizan las raíces. La ubicación del sol en el centro de la figura significa que la semilla está fértil (Silverman 1986: 69, destacado nuestro).

Si bien, esta no es la evidencia que acredite la existencia de la representación visual colonial para el regreso del Inca, sí sugiere esta idea; si sabemos que el discurso sobre la regeneración de Inca estuvo presente desde el siglo XVI, y nos encontramos cuatro siglos después con un mito que guarda los mismos elementos narrativos y que además se teje, es posible que el textil haya sido su soporte de circulación desde tiempos coloniales, que por lo demás, es el soporte en que despliegan memoria, conocimiento e identidad las comunidades indígenas campesinas hasta el día de hoy.

A modo de conclusión

Las reflexiones propuestas en el Capítulo V de este texto, son en realidad nuestras conclusiones. Nos resulta difícil “concluir” cosas, en especial si a partir del material expuesto, lo que encontramos son más dudas, espacios que no han sido llenados, preguntas que cuestionan las reflexiones primeras... más intuiciones.

A pesar de las incertidumbres, creemos haber aportado al conocimiento de un tema importante, que es la persistencia del pensamiento andino sobre la constitución ontológica de los seres humanos y las plantas expresada en el pensamiento lingüístico encontrado en los lexicones y las representaciones visuales prehispánicas y coloniales. La metáfora vegetal presente en el cuerpo, así como la violencia fecundadora implícita en la capacidad generadora de la reproducción de plantas y seres humanos, se encuentra sintetizada en el motivo cabeza decapitada. Un cuerpo vegetal que sufre el corte de la cabeza-semilla que puede renacer como un hijo desde los cabellos-tallos a partir de una muerte violenta que encierra en sí el acto de reproducción.

Pero también, a reconocer la importancia de plantear estudios que aborden una temporalidad amplia o mayor -sin forzar esencialismos o continuidades-, permitiendo la posibilidad de generar propuestas que ayuden a la comprensión de las categorías de pensamiento que funcionan al interior de los andinos del pasado y del presente. Por otra parte, la validez del uso de sistemas visuales de comunicación como los *qeros*, textiles, Arte Rupestre, teatralidades entre otros, como fuentes a interrogar para el conocimiento etnohistórico

andino, nos parece otro aporte de esta investigación.

Entendemos que a pesar de estas contribuciones, queda mucho por investigar y profundizar, por lo que quisiéramos señalar algunos caminos a emprender.

Creemos fundamental hacer un estudio más acabado de los *qeros* y sus discursos en torno a la decapitación, pues las cabezas cortadas aparecen como trofeo, en actos de decapitación en enfrentamientos, como *tocapus* y en vasos con forma de cabeza que además inscriben escenas que al parecer estarían vinculadas al tema “guerra contra Antis”. Además, si consideramos que la representación de cabezas se encontraba funcionando en este soporte durante el Tawantinsuyu incaico, resulta fundamental ahondar en las transformaciones del motivo al interior del sistema de vasos de madera.

Por otro lado, en las representaciones coloniales de la cabeza decapitada, ya sea en *qeros*, pinturas o emblemas está frecuentemente presente la sangre, ¿es la sangre condición necesaria para la fertilidad?, ¿alusión al agua para los cultivos?

Además vemos necesario profundizar en los conceptos tras el cuerpo humano, los principios de clasificación y las funciones que cumplen. En relación a éste punto, dejamos abierta una dimensión de la decapitación que no fuimos capaces de abordar en ésta oportunidad, pero que pensamos, se encuentra también en los categorías en torno al cuerpo y a las plantas vinculadas al Poder Genésico: la ancestralidad que intuimos en el término *mallqui* alusivo a las semillas.

Creemos que todo este material sirve para reflexionar acerca de los discursos que circulaban colonialmente y de los soportes que los contenían. La relación entre escenificaciones, pintura y *qeros* nos parece mucho más cercana después de este estudio por lo que es un nuevo terreno a investigar. Siguiendo con la línea de los soportes de discurso y memoria, queremos presentar una imagen cerámica que nos plantea una serie de dudas. Por de pronto, la pregunta que nos asalta es si puede una imagen contemporánea como el *Ch'unchu Simicha* de los textiles Q'ero (figura 63) explicar una arqueológica (figura 65).

¿Podemos identificar en este diseño cerámico Inca Tardío dos cabezas cortadas en forma de

triángulo unidas por su vértice, o reconocer los dos círculos radiados que se encuentran a sus costados como dos soles que las fertilizan? Y en los círculos externos ¿plantas?, ¿cuerpos?

Son estos, algunos de los problemas que nos plantean los sistemas andinos de representación visual, problemas que vale la pena tratar.



Figura 65. Dibujos de fragmento cerámico con diseños figurativos antropomorfos. Cultura Inca. Periodo Horizonte Tardío. En Jenaro Fernández Baca, *Motivos de ornamentación de la cerámica Inca Cusco*.

Bibliografía

Abercrombie, T.

2006 *Caminos de la Memoria y del Poder. Etnografía e Historia en una Comunidad Andina*. IFEA – Instituto de Estudios Bolivianos – ASDI, La Paz.

Alva, Walter.

1993 *Tumbas reales de Sipán*. Fowler Museum of Cultural History, Estados Unidos.

Argueda, José María.

1973 Mitos quechuas posthispánicos. En Juan Ossio, *Ideología mesiánica del mundo andino*. Morson, Lima.

Arnold, Denisse.

2007 Ensayo sobre los orígenes del textil andino. En *Hilos sueltos: Los Andes desde el textil*. Arnold, D. Yapita, J. Espejo, E. pp. 49-84. ILCA, Plural.

Arzáns de Orsúa y Vela, Bartolomé.

1965 [1735] *Historia de la Villa Imperial de Potosí*. Lewis Hanke y Gunnar Mendoza, eds. Brown University Press, Providence, RI.

Arze, Silvia y Ximena Medinacelli.

1991 *Imágenes y presagios: el escudo de los Ayaviri, mallkus de Charcas*. Hisbol, La Paz.

Anónimo.

1951 [1586] *Vocabulario y phrasis en la lengua general de los indios del Perú, llamada Quichua*. Edición del Instituto de Historia de la Facultad de Letras, Lima.

Anónimo.

1923 [1610] *Festividades del tiempo heroico de Cuzco*. C. Romero editor. 123-132. [Atribuido a Francisco de Ávila]

Bastien, Joseph.

1985 Qollahuaya-Andean Body Concepts: A Topographical-Hydraulic Model of Physiology. En *American Anthropologist, New Series*, Vol. 87, No. 3.

Berenguer, José.

2000 *Tiwanaku. Señores del Lago Sagrado*. MCHAP, Chile.

Bernard, Carmen y Serge Gruzinski

1992 *De la idolatría. Una arqueología de las ciencias religiosas*. Fondo de Cultura Económica, México.

Bertonio, Ludovico.

1984 [1612] *Vocabulario de la lengua Aymara*, Centro de Estudios de la Realidad Económica y Social, Instituto Francés de Estudios Andinos, Museo Nacional de Etnografía y Folklore, Cochabamba.

Betanzos, de Juan.

1987 [1551] *Suma y Narración de los Incas*, Ed. a cargo de Mari Carmen Martín Rubio; Eds. Atlas, Madrid.

Beyersdorff, Margot.

1998 Historia y drama ritual en los Andes bolivianos. Plural - UMSA, La Paz.

Bouysse-Cassagne, Thérèse y Olivia Harris.

1988 En torno al pensamiento andino. En *Raíces de América: El mundo Aymara*. Albo, X. (comp). pp. 217-281. Alianza Editorial, Madrid.

Cereceda, Verónica.

1988 Aproximaciones a una estética andina: de la belleza del tinku. En *Raíces de América: El mundo Aymara*. Albo, X. (comp) pp. 283-362. Alianza Editorial, Madrid.

1990 A partir de los colores de un pájaro... *Boletín del Museo Chileno de Arte Precolombino* 4, Santiago.

2010 [1978] Semiología de los textiles andinos: las talegas de Isluga. En *Boletín del Museo Chileno de Arte Precolombino* 42, Santiago.

Cereceda, Verónica, Jhonny Dávalos y Jaime Mejía.

1993 *Una diferencia, un sentido: los diseños de los textiles Tarabuco y Jalq'a*. ASUR, Sucre.

Cerrón-Palomino, Rodolfo.

1976 *Gramática quechua: Junín-Huanca*. Ministerio de Educación: Instituto de Estudios Peruanos. Lima, Perú.

1976b *Diccionario quechua: Junín-Huanca*. Ministerio de Educación: Instituto de Estudios Peruanos. Lima, Perú.

Cieza de León, Pedro.

1984 [1553] *Crónica del Perú*, Universidad Católica del Perú, Fondo Editorial, 3 vols. Lima.

1996 [1553] *Crónica del Perú, Segunda Parte*. Universidad Católica del Perú, Fondo Editorial, Lima.

Crespo, Hernán.

2003 Desde la penumbra. Un retrato del exilio o la presencia de los cañaris en el Cusco. En *Revista Española de Antropología Americana*. vol. Extraordinario, 277-290

Cervellino, Miguel.

1992 La imagen de el Sacrificador en el Arte Rupestre de la región de Atacama – Chile. En *Boletín del Museo Regional de Atacama*. N° 4: 161 -174.

Cook, Anita.

1994 *Wari y Tiawanaku: entre el estilo y la imagen*. Pontificia universidad Católica del Perú, Lima.

Cobo, Bernabé.

[1580 -1657] 1964 *Obras del P. Bernabé Cobo de la Compañía de Jesús*. Atlas, Madrid.

Covarrubias, Sebastián de.

1977 [1611] *Tesoro de la lengua Castellana, o Española*. Ediciones Turner, Madrid.

Cruz, Pablo. Pascale Absi.

2008 Cerros ardientes y *huayras* calladas. Potosí antes y durante el contacto. En Pablo Cruz y Jean-Joinville Vacher (Editores) *Mina y metalurgia en los Andes del Sur: desde la época prehispánica hasta el siglo XVII*. Institut de Recherche pour le Développement, Instituto Frances de Estudios Andinos. Sucre.

Cummins, Thomas.

1988 *Abstraction to narration: kero imagery of Peru and the colonial alteration of native identity*; Ph.D. Dissertation, 2 vols. U.M.I Dissertation Services, Ann Arbor, Michigan.

1993 La representación en el siglo XVI: la imagen colonial del inca. En: *Mito y simbolismo en los Andes. La figura y la palabra*. Urbano, H. (compilador) pp. 87-136. CER Bartolomé de Las Casas, Cusco.

2004 Brindis con el Inca. La abstracción andina y las imágenes coloniales de los queros, Universidad Nacional Mayor de San Marcos – Universidad Mayor de San Andrés – Embajada de los Estados Unidos de América, Lima.

2005 La fábula y el retrato: imágenes tempranas del Inca. En N. Majluf (coord.): *Los incas, reyes del Perú*, Banco de Crédito, Lima.

Curatola, Marcos.

1977 Mito y milenarismo en los andes: del Taki OnqoY a Inkarri. *Allpanchis* 10: 75-92.

Chávez, Manuel.

1964 “El Qero cuzqueño. Supervivencia y renacimiento del arte incaico en la colonia”, *Cultura y pueblo* N° 2: 26-29, Lima.

1970 “Inventario de los vasos de madera de la colección José Orihuela Yábar”, *Revista del Museo e Instituto Arqueológico* N° 22, Universidad Nacional San Antonio Abad del Cusco, Cusco

1984 “Qeros cusqueños. Un ensayo de interpretación descriptiva de la iconografía inca contenida en los qeros o vasos de madera del Cusco”, *Revista del Museo e Instituto de Arqueología* N° 23: 97-107, Universidad Nacional San Antonio Abad del Cusco, Cusco

Dillehay, Tom, Veronica Williams y Calogero Santoro

2006 Áreas periféricas y nucleares. Contextos de interacciones sociales complejas y multidireccionales. *Chungará* vol. 38, N° 2, pp. 249-256. Dpto. de Antropología, Universidad del Norte. Arica.

Dorta, Marcos.

1950 La pintura en Colombia, Ecuador, Perú y Bolivia. En *Historia del arte Hispanoamericano*. Diego Angulo Iniguez. Tomo II, Salvat, Barcelona.

1975 Las pinturas que envió y trajo a España don Francisco de Toledo. En *Historia y Cultura*, N° 9: 67 – 78, Lima.

Duviols, Pierre

1993 Estudio y comentario etnohistórico. En Santa Cruz Pachacuti, J. En *Relación de Antigüedades deste Reyno del Perú*: pp. 15-126; IFEA - Centro de Estudios Regionales Andinos "Bartolomé de Las Casas"; Cusco.

Estabridis, Ricardo.

1998 *Arte en el Antiguo Perú*. Instituto Nacional de Cultura – INC Petroleros del Perú – PETROPERU S.A. Lima.

Estenssoro, Juan Carlos.

1993 La plástica colonial y sus relaciones con la Gran rebelión. En Urbano, H. (compilador): *Mito y simbolismo en los Andes. La figura y la palabra*: 157-182, CER Bartolomé de Las Casas, Cusco.

2003 *Del paganismo a la santidad. La incorporación de los indios del Perú al catolicismo, 1532 – 1750*. Pontificia Universidad Católica del Perú – Instituto Francés de Estudios Andinos, Lima.

2005 Construyendo la memoria: la figura del inca y el reino del Perú, de la conquista a Túpac Amaru II. En N. Majluf (coord.): *Los incas, reyes del Perú*, Banco de Crédito, Lima.

Fernández, Jenaro.

1971 *Motivos de ornamentación de la cerámica Inca Cusco*. Studium, Lima.

Fernández de Oviedo, Gonzalo.

1959 [1535] *Historia general y natural de las Indias*. Ediciones Atlas, Madrid.

Flores, Jorge, Elizabeth Kuon y Roberto Samanez

1997 Vasos de madera. Región del Lago Titicaca. En: *Arkinka* 25: 102-111. Lima.

1998 Qeros. Arte inka en vasos ceremoniales, Banco de Crédito del Perú, Lima.

Frame, Mary.

2001 Bood, fertility, and transformation: interwoven themes in the Paracas necrópolis embroideries. En: *Ritual sacrifice in Ancient Peru*. Benson, E. y Cook, A. pp. 55-92. University of Texas press.

Forgey, Kathleen y Sloan Williams.

2003 Cabezas trofeo nasca: evidencias osteológicas y arqueológicas de la colección Kroeber. *Revista Andina* 36, primer semestre, Perú.

Gallardo, Francisco.

1996 Donde la muerte es vida: iconografía Nasca y simbolismo. En *Nasca*. Catalogo de exposición. Museo Chileno de Arte Precolombino, Santiago.

Gallardo, Viviana.

2000 ¿Mujer indígena o discurso español? Una propuesta metodológica para el análisis de las crónicas hispanas. En *Los discursos sobre los otros. (Una aproximación metodológica*

interdisciplinaria), Martínez, J. (Editor). Universidad de Chile, Ediciones Facultad de Filosofía y Humanidades, Santiago.

Garcilaso, De la Vega

2005 [1609] *Comentarios reales de los Incas*. Fondo de Cultura Económica, México.

1962 [1617] *Historia General del Perú*. J. Durand, ed. Universidad Nacional Mayor de San Marcos, Lima.

Garret, David.

2009 *Sombras del Imperio: la nobleza indígena del Cuzco, 1750 – 1825*. Instituto de Estudios Peruanos, Lima.

Gisbert, Teresa.

2008 [1980] *Iconografía y mitos indígenas en el arte*; Gisbert y Cia. Eds., La Paz.

1999 *El paraíso de los pájaros parlantes. La imagen del otro en la cultura andina*. Plural - Universidad de Nuestra Señora de La Paz, La Paz.

Gisbert, Teresa. y Mesa, José.

1982 *Historia de la Pintura Cuzqueña*. Fundación A. N. Wiese, Lima.

Gruzinski, Serge.

1991 *La colonización de lo imaginario. Sociedades indígenas y occidentalización en el México español. Siglos XVI-XVIII*, Fondo de Cultura Económica, México.

1994 *La guerra de las imágenes: de Cristóbal Colón a Blade Runner (1492 - 2019)*. Fondo de Cultura económica, México.

González Holguín, Diego.

1989 [1608] *Vocabulario de la lengua general de todo el Peru llamada Lengua Qquichua o del Inca*. Universidad Nacional Mayor de San Marcos, Lima.

González, Enrique.

2003 *Ritos de tránsito en el Perú de los Incas*. IFEA, Lluvia editores, Lima.

Guaman Poma de Ayala, Felipe.

2008 [1615] *Nueva corónica y buen gobierno*. Fondo de Cultura Económica, Lima.

Gudemos, Mónica.

2004 *Canto, danza y libación en los Andes*; Museo de América, Madrid.

Hardman, Martha

1988 Jaqi Aru: la lengua humana. En *Raíces del mundo: el mundo aymara*, X. Albo (comp.): 155-216, Alianza Editorial, Madrid.

Harrison, Regina.

1994 *Signos, cantos y memoria en los Andes. Traduciendo la lengua y la cultura quechua*; Biblioteca Abya - Yala, Quito.

Hemming, John.

2005 *La conquista de los Incas*. Fondo de Cultura económica, México.

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* Vol. 11 N° 2, pp. 9-34. Santiago.

Hidalgo, Jorge.

1996 *Rebeliones andinas en Arica, Tarapacá y Atacama, 1770-1781*. Centro de Estudios Regionales Andinos Bartolomé de las Casas, Cusco.

Hostnig, Rainer.

2008 *Pinturas rupestres de posible afiliación inca en el departamento del Cusco, Perú*. En Rupestreweb, <http://www.rupestreweb.info/pinturarupestreinca.html>

Husson, Jean-Philippe.

1998 En busca del foco de las representaciones de la muerte de Atawallpa: algunos argumentos a favor del estado neo-inca de Vilcabamba. En *Nuevos Comentarios* N° 6: 50-81, Universidad Inca Garcilaso de la Vega, Lima

1999 Opciones metodológicas y resultados de un estudio comparativo de las versiones del ciclo de Atahuallpa". En *Nuevos Comentarios* N° 8: 68-98, Universidad Inca Garcilaso de la Vega, Lima

2006 ¿Testimonio histórico o invención? La cuestión de la autenticidad de la Tragedia del fin de Atawallpa. En *Pacarina Uno*, Instituto de Investigaciones y Desarrollo Andino, IIDA, N° 1: 24 - 37, Lima.

Iriarte, Isabel.

1993 Las túnicas incas en la pintura colonia. En *Mito y simbolismo en los Andes: la figura y la palabra*. E. Urbano, Centro de Estudios Regionales Andinos Bartolomé de las Casas, Cusco.

Itier, Cesar.

1993 Estudio y comentario lingüístico. En Santa Cruz Pachacuti, J. En *Relación de Antigüedades deste Reyno del Perú*: pp. 15-126; IFEA - Centro de Estudios Regionales Andinos "Bartolomé de Las Casas"; Cusco.

2000 ¿Visión de los vencidos o falsificación? Datación y autoría de la tragedia de la Muerte de Atahuallpa. *Boletín del Instituto Francés de Estudios Andinos*. Tomo 30, número 1: 103 - 121.

Jiménez, Arturo y Samaniego, Lorenzo.

1973 *Guía de Sechin*. Ordeza, Perú.

Julien, Catherine.

1999 History and Art in Translation: The Paños and Other Objects Collected by Francisco de Toledo. En *Colonial Latin American Review*, 8 no. 1: 61-89.

Kapsoli, Wilfredo.

2007 La muerte del Inka en el imaginario andino. *Perspectivas Latinoamericanas*, Número 4

- Lara, Jesús.
1957 *Tragedia del fin de Atawallpa*; Amigos del Libro, Cochabamba.
- Liebscher, Verena.
1986 *Los qeros. Una introducción a su estudio*, GH. Herrera, Lima.
- 1986b *La iconografía de los qeros*, GH. Herrera, Lima.
- Lienhard, Martin.
1989 *La voz y su huella*. Casa de la Américas, La Habana.
- Lizárraga, Manuel
2009 Las élites andinas coloniales y la materialización de sus memorias particulares en los "Queros de la Transición" (vasos de madera del siglo XVI). En *Boletín del Museo Chileno de Arte Precolombino* Vol 14, N° 1: 37 – 53, Santiago.
- López-Baralt, Mercedes.
1988 *Icono y conquista: Guaman Poma de Ayala*. Hiparión, Madrid.
- 1989 *El retorno del Inca rey: mito y profecía en el mundo andino*. HISBOL, La Paz.
- López, Macarena.
2007 *Interpretación simbólica de la iconografía del sacrificador y el señor de los Cetros: una visión desde los mitos*. Tesis para optar al título de arqueóloga, Universidad de Chile, Santiago.
- López, Lorenzo.
1980 "Las marcas en los 'keros': hipótesis de interpretación"; *Revista Española de Antropología Americana*, 10: 21-41, Madrid.
- Lumbreras, Luis.
1981 *Arqueología de la América Andina*. Editorial Milla Batres. Lima.
- Maldonado Elena.
1992 *Arqueología de Cerro Sechín*. Tomo I, Pontificia Universidad Católica del Perú – Fundación Volkswagenwerk, Lima.
- Martínez, Gabriel.
1983 Los dioses de los cerros en los Andes. In: *Journal de la Société des Américanistes*. Tome 69: 85-115.
- Martínez, José Luís.
1986 El 'personaje sentado' en los keru: hacia una identificación de los kuraka andinos. *Boletín del Museo Chileno de Arte Precolombino* 1:101-124, Santiago.
- 2000 Voces, discursos e identidades coloniales en Los Andes del siglo XVI. En *Los discursos sobre los otros (una aproximación metodológica interdisciplinaria)*, José Luís Martínez (editor). Universidad de Chile, Ediciones Facultad de Filosofía y Humanidades, Santiago.
- 2003 El fracaso de los discursos: el desencuentro de Cajamarca. En Lorandi, Ana María,

Salazar-Soler, Carmen y Nathan Wachtel (comps.): *Los Andes 50 años después (1953-2003): homenaje a John Murra*: 171-205; Universidad Católica del Perú, Lima.

2004 *Pratiques discursives coloniales de identité. Le cas de Lipes au XVI e siècle*. Tesis doctoral, École des Hautes en Sciences Sociales, Paris.

2008 Pensarse y representarse: aproximaciones a algunas prácticas coloniales andinas de los siglos XVI y XVII. En *Lenguajes Visuales de los Incas*, editores González, P. y Bray, T. pp. 147-161. BAR Internacional Series 1848, Oxford.

2009 *En marge de la lettre: la circulation de narratives andines durant la période coloniale*. Hommage a Nathan Wachtel, EHESS, Paris.

Martínez, José Luís (editor).

2000 *Los discursos sobre los otros. (Una aproximación metodológica interdisciplinaria)* Universidad de Chile, Ediciones Facultad de Filosofía y Humanidades, Santiago.

Martínez, José Luis, Carla Díaz, Constanza Tocornal y Verónica Arevalo.

2012 Comparando las crónicas y los textos visuales andinos. Elementos para un análisis. En *Revista CLAR*. En prensa.

Martínez, Paula, Alvaro Ojalvo y Carla Díaz.

2011 La construcción de la figura de Pachacuti Inca Yupanqui en textos coloniales (1534 - 1615). En *Dialogo Andino*, N° 37, Arica.

Martínez, María Delia.

2012 Indagaciones sobre el cuerpo como soporte de teatralidades andinas coloniales. En *Dialogo Andino*, N° 40: 47-58.

Millones, Luis.

1987 Etnohistoriadores y etnohistoria andina: una tarea difícil, una disciplina heterodoxa. En *La etnohistoria en Mesoamérica y Los Andes*. Etnohistoria, N°2. México.

1992 *Actores de altura. Ensayos sobre el teatro popular andino*, Ed. Horizonte, Lima.

1993 Representando el pasado. Desfiles y disfraces en los Andes; *Senri Ethnological Studies* 37: 275-288; Osaka.

1997 *El rostro de la fe. Doce ensayos sobre religiosidad andina*. Universidad Pablo de Olavide, Fundación el Monte, Sevilla.

1999 Desfiles indígenas de la colonia. En *Cuadernos Arguedianos* 2: 59-76, Escuela Nacional de Folklore José María Arguedas, Lima.

Mesa, José y Gisbert, Teresa.

1982 *Historia de la pintura cuzqueña*. Tomo I. Fundación Augusto N. Wiese. Lima.

Mignolo, Walter.

1992 La cuestión de la letra en la legitimación de la Conquista. En *Conquistadores y Conquistados*, editor Kohut, K. pp. 97-112. Vervuert, Frankfurt.

1992 b La colonización del lenguaje y de la memoria: complicidades de la letra, el libro y la historia. En Zavala, Iris (coord.) *Discursos sobre la "invención" de América*: 183 – 220. Rodopi, Ámsterdam, Atlanta.

Montibeller, Morayma.

1994 *Tarpuipi llahuayra haylli. La canción de la siembra en la iconografía de los q'eros*. Instituto de Investigaciones PACHA ILLARY, Lima.

Mujic, Elias y Johny Isla.

1996 Nasca: hombres, dioses y colores del desierto. En *Nasca*. Catalogo de exposición. Museo Chileno de Arte Precolombino, Santiago.

Mulvany, Eleonora.

2004 "Motivos de flores en keros coloniales: imagen y significado"; *Chungara* 36 n° 2: 407-419, Arica.

Murra, John.

1975 *Formaciones económicas y Políticas del mundo andino*. Instituto de Estudios Peruanos, Lima.

1977 *La organización económica del Estado Inca*. Siglo XXI Editores, México.

2002 [1978] Los Olleros del Inka: hacia una historia y arqueología del Qollasuyu. En *El mundo andino. Población, medio ambiente y economía*. Instituto de Estudios Peruanos, Lima.

Murua, Fray Martín de.

2004 [1590] *Historia y Genealogía de los Reyes Incas del Perú del padre mercedario Fray Martín de Murúa: Códice Galvin*. Estudio de Juan Ossio, edición facsimilar. Testimonio, Madrid.

Narváez Alfredo.

2004 Cabeza y cola: expresión de dualidad, religiosidad y poder en los Andes. En Tomoeda, H. Fujii, T y Millones, L. *Entre Dios y el Diablo. Magia y poder en la costa norte del Perú*; IFEA – Fondo Editorial de la Pontificia Universidad Católica del Perú, Lima.

Navarrete, Federico.

2008 Beheadings and massacres. Andean and Mesoamerican representations of the Spanish conquest. En *Anthropology and Aesthetics*, N° 53/54: 59-78.

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, 9-41, Santiago.

Nuñez, Lautaro.

1964 El Sacrificador: un elemento co-tradicional andino. En *Museo Nacional de Historia Natural*, N° 96, Santiago.

Oleszkiewickz, Malgorzata.

1992 El ciclo de la muerte de Atawallpa: de la fiesta popular a la representación teatral. En *Allpachis*. IPA, Sicuani, N° 39: 185 – 220.

Ossio, Juan.

1973 *Ideología mesiánica del mundo andino*. Morson, Lima.

2004 *Estudio Historia y Genealogía de los Reyes Incas del Perú del padre mercedario Fray Martín de Murúa: Códice Galvin*. Testimonio, Madrid.

Otarola, Carlos.

1995 *Qeros decorados del Qosqo*. Municipalidad del Qosqo, Perú.

Pachacuti, Joan.

1993 [1613?] *Relación de Antigüedades deste Reyno del Perú*. Estudio etnohistórico y lingüístico de Pierre Duviols y César Itier; IFEA - Centro de Estudios Regionales Andinos Bartolomé de Las Casas; Cusco.

Pärssinen, Martti y Jukka, Kiviharju.

2004 *Textos andinos. Corpus de textos khipu incaicos y coloniales*, Tomo I. Instituto Iberoamericano de Finlandia y Universidad Complutense de Madrid, Madrid.

Platt, Tristan.

1980 Espejos y maíz: el concepto de *yanantin* entre los Macha de Bolivia. En Mayer, E. Bolton, R (Editores) *Parentesco y matrimonio en los Andes*. Pontificia Universidad Católica del Perú, Lima.

1987 Entre *Ch'axwa* y *Muxsa*. Para una historia del pensamiento político Aymara. En *Tres reflexiones sobre el pensamiento andino*. Hisbol, La Paz.

2001 El feto agresivo. En *Anuario de Estudios Americanos*. Tomo LVIII, 2

Platt, Tristan y Pablo Quisbert.

2008 Tras las huellas del silencio. Potosí, los inkas y el virrey Toledo. En Pablo Cruz y Jean-Joinville Vacher (Editores) *Mina y metalurgia en los Andes del Sur: desde la época prehispánica hasta el siglo XVII*. Institut de Recherche pour le Développement, Instituto Frances de Estudios Andinos. Sucre.

Palmiero, Tiziana.

2011 Tupamaro de Caxamarca: tonadas sobre la muerte del Inca Atahualpa contenidas en el código Martínez Compañón (1782-85). En *Revista Musical Chilena*. N° 216, pp. 8-33.

Pease, Franklin.

1973 *El dios creador andino*. Mosca Azul, Lima.

2001 [1978] *Del Tahuantinsuyu a la historia del Perú*. Pontificia Universidad Católica del Perú, Lima.

1993 *Los últimos incas del Cuzco*. Sociedad Quinto Centenario, Madrid.

1995 *Las Crónicas y los Andes*. Pontificia Universidad Católica del Perú, Lima.

Pease, Franklin. Et al.

1999 *Los Incas: Arte y símbolos*. Banco de crédito del Perú, Lima.

Pizarro, Pedro.

1978 [1571] *Relación del descubrimiento y conquista de los reinos del Perú*. Pontificia Universidad Católica del Perú, Lima.

Posnansky, Arthur.

1945 *Tihuanacu: la cuna del hombre americano*. J.J. Augustin, New York.

Presta, Ana María.

2012 *Prácticas, representaciones y materialidades. La producción histórica del colonialismo tras las consumidoras indígenas. Charcas, Siglos XVI-XVII*. Ponencia presentada en el 54 Congreso Internacional de Americanistas, "Construyendo diálogos en las Américas". Viena, Austria, 15 - 20 de julio de 2012.

Quispe-Agnoli, Rocio.

2008 Para que la letra lo tenga en los ojos: tocapu, emblemas y letreros en los Andes Coloniales del siglo XVII. En *Lenguajes Visuales de los Incas*, editores González, P. y Bray, T. pp. 137-146. BAR Internacional Series 1848, Oxford.

Ramirez, Cristián.

1992 En torno al sacrificador de los Andes del Norte Grande de Chile. En: *Boletín de Historia y Geografía*. Universidad Blas Cañas. Santiago.

Ramos, Luís.

2000 "Historiografía de los queros, pajchas y otras vasijas lígneas andinas de época incaica y colonial del Museo de América (Madrid)"; *Revista Española de Antropología Americana*, 30: 163-189, Madrid.

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

2002 "El choque de los Incas con los chancas en la iconografía de las vasijas lígneas coloniales"; *Revista Española de Antropología Americana*, 32: 243-265, Madrid.

2004 "El motivo «torre» en el escudo de Cuzco y en los queros y otras vasijas andinas de madera de época colonial, del Museo de América (Madrid)"; *Revista española de antropología americana*, vol. 34: 163-186.

2006 "Las vasijas de madera ornamentadas con laca utilizadas por los dirigentes andinos de la época colonial: función y tipología de sus formas"; *Revista española de antropología americana*, vol. 36 N° 1: 85-119.

2008 "La escena del «Brindis con el Sol» en los queros o vasos de madera andinos de época colonial"; *Revista española de antropología americana*, vol. 38 N° 1: 139-166.

Ramos, Gabriela.

2005 Los símbolos de poder inca durante el virreinato. En N. Majluf (coord.): *Los incas, reyes*

del Perú, Banco de Crédito, Lima.

Rex González, Alberto.

2004 La arqueología del Noroeste argentino y las culturas formativas de la cuenca del Titicaca. En *Relaciones de la Sociedad Argentina de Antropología*, XXIX, Buenos Aires.

Ríos, Patricia.

2006 Repertorio de personajes relacionados a la caza y manipulación de cabezas trofeo en la iconografía Paracas Tardío y Nasca Temprano. *Arkeos Revista Electrónica de Arqueología* Vol. 1, Nº 2, Mayo 2006. revistas.pucp.edu.pe/arkeos/content/view/16/37/ - 52k (8 agosto 2008).

Rostworowski, María

1977 *Etnia y sociedad. Costa prehispánica*. Instituto de Estudios Peruanos, Lima.

1978 *Señoríos indígenas de Lima y Canta*. Instituto de Estudios Peruanos, Lima.

1983 *Estructuras andinas del poder. Ideología religiosa y política*. Instituto de Estudios Peruanos, Lima.

1992 *Pachacamac y el Señor de los Milagros*. Una trayectoria milenaria. Instituto de Estudios Peruanos, Lima.

2006 *Pachacutec Inca Yupanqui*. Obras Completas I, Instituto de Estudios Peruanos, Lima.

2001 *Historia del Tahuantinsuyu*. Instituto de Estudios Peruanos, Lima.

Rowe, John H.

1961 "The cronology of Inca Wooden cups"; en *Essays in Precolumbian art and Archaeology*: Essay 22:317-341.

2003 *Los Incas del Cuzco. Siglos XVI-XVII-XVIII*. Instituto Nacional de Cultura, Cuzco.

Salomon, Frank.

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

Salomon, Frank. Jane Feltham y Sue Grosboll

2010 *La Revisita de Siscaya, 1588 Huarochirí veinte años antes de dioses y hombres*. Fondo Editorial PUCP, Lima.

Samaniego, Lorenzo.

1980 Informe sobre los hallazgos en Sechín. En *Indiana* Nº 1: 307-327, Berlin.

Santo Tomas, Domingo de.

1951 [1560] *Lexicon o Vocabulario de la lengua general del Peru*. Edición del Instituto de Historia, Lima.

Sarmiento de Gamboa, Pedro.

1942 [1572] *Historia de los Incas*. Emecé Editores, Buenos Aires.

Saxl, Fritz.

1989 *La vida de las imágenes: Estudios iconográficos sobre el arte occidental*. Alianza, Madrid.

Silverman-Proust, Gail.

1986 Representación gráfica del mito Inkarrí en los tejidos Q'ero. *Boletín de Lima*, Número 48, año 8, 59-71.

1998 *El tejido andino: un libro de sabiduría*. Fondo de Cultura Económica, Lima.

Silverman, Helaine.

1988 De la historia antigua del Perú: la obtención de cabezas trofeo. En *Boletín de Lima*, N° 58, 49 – 56.

Siracusano, Gabriela.

2005 *El poder de los colores. De lo material a lo simbólico en las prácticas culturales andinas, siglos XVI-XVII*. Fondo de Cultura Económica, Buenos Aires.

Spalding, Karen.

1974 *De indio a campesino. Cambios en la estructura social del Perú colonial*. Instituto de Estudios Peruanos, Lima.

Stastny, Francisco.

1993 El arte de la nobleza inca y la identidad andina. En: *Mito y simbolismo en los Andes. La figura y la palabra*. Urbano, H. (compilador) pp. 87-136. CER Bartolomé de Las Casas, Cusco.

Taylor, Gerald.

2008 *Ritos y tradiciones de Huarochirí del siglo XVII*. Instituto de Estudios Peruanos, Lima.

2000 *Camac, camay y camasca y otros ensayos sobre Huarochirí y Yauyos*. IFEA, CBC "Bartolomé de Las Casas", Perú.

Tito Cusi Yupanqui, Inca.

1992 [1570] *Instrucción al licenciado don Lope García de Castro*. Pontificia Universidad Católica del Perú, Lima.

Torres, Constantino.

2004 Imágenes legibles: la iconografía Tiwanaku como significante; *Boletín del Museo Chileno de Arte Precolombino* 9: 55-73, Santiago.

Torero, Alfredo.

2002 *Idiomas de los Andes. Lingüística e Historia*. I.F.E.A. – Editorial Horizonte, Lima.

Turner, Mark.

1998 Después de la Etnohistoria. Desencuentros y reencuentros entre discursos antropológicos e históricos. En *IV Congreso Internacional de Etnohistoria*, Tomo II: 459-485; Lima.

Urton, Gary.

1997 De nudos y narraciones. Reconstrucción del arte de llevar registros históricos en los

Andes a partir de transcripciones en español de los khipus incaicos. En *Saberes y Memorias en Los Andes. In memoriam Thierry Saignes*. Th. Bouysse-Cassagne, pp. 303-323, CREDAL-IFEA, Paris - Lima.

2003 *Quipu. Contar anudando en el imperio Inka*, Museo Chileno de Arte Precolombino – Universidad de Harvard, Santiago.

Valcárcel, Rosina.

1988 *Mitos. Dominación y resistencia andina*. Universidad Nacional Mayor de San Marcos, Lima.

Valko, Marcelo.

2005 Imágenes, signos e imaginario de la degollación que no fue. En GIS Réseau Amérique latine. *Actes du 1er Congrès du GIS Amérique latine: Discours et pratiques de pouvoirs en Amérique latine, de la période précolombienne à nos jours*, 3-4 novembre 2005, Université de La Rochelle.

2004

La vigencia de Incarry: un mito más allá del sueño. Sus representaciones pictóricas, poéticas y teatrales. Prepared for delivery at the 2004 Meeting of the Latin American Studies Association, Las Vegas, Nevada, October 7-9, 2004. En http://www.learningace.com/doc/4727634/fc287e6e9cc50ee8df8e37fa15d6e2c8/valkomarceloluis_xcd#

Wachtel, Nathan.

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

Wichrowska, Oriana y Ziolkowski, Mariusz.

2000 Iconografía de los Keros; *Andes Boletín de la Misión Arqueológica Andina* nº 5, Universidad de Varsovia, Varsovia.

Wuffarden, Luís.

2005 La descendencia real y el “renacimiento inca” en el virreinato. En N. Majluf (coord.): *Los incas, reyes del Perú*, Banco de Crédito, Lima.

Zárate, Agustín.

1995 [1555] *Historia del descubrimiento y conquista del Perú*. Pontificia Universidad Católica del Perú, Lima.

Ziolkowski, Mariusz, Arabas y Jean Szeminski

2008 La historia en los *queros*: Apuntes acerca de la relación entre las representaciones figurativas y los signos “*tocapus*”. En *Lenguajes Visuales de los Incas*, editores González, P. y Bray, T. pp. 163-176. BAR Internacional Series 1848, Oxford.

