

V Congreso Chileno de Antropología. Colegio de Antropólogos de Chile A. G, San Felipe, 2004.

¿Arte Rupestre o Sistemas de Comunicación Visual?.

José Luis Martínez C.

Cita:

José Luis Martínez C. (2004). *¿Arte Rupestre o Sistemas de Comunicación Visual?. V Congreso Chileno de Antropología. Colegio de Antropólogos de Chile A. G, San Felipe.*

Dirección estable: <https://www.aacademica.org/v.congreso.chileno.de.antropologia/47>

ARK: <https://n2t.net/ark:/13683/evNx/Y5h>

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

¿Arte Rupestre o Sistemas de Comunicación Visual?

José Luis Martínez C.*

Resumen

La utilización de manera casi exclusiva de fuentes escritas para el conocimiento de las sociedades andinas ha sido crecientemente criticada. En esta ponencia se busca explorar otros caminos, utilizando materiales visuales coloniales. Para ello se propone que en los siglos XVI y XVII se produjo un proceso social que llevó a la elaboración y circulación de imágenes que pueden ser entendidas como discursos visuales. La hipótesis sostiene que no se trata de sistemas aislados (arte rupestre, textiles, *keros*) sino que ellos compartirían algunas pautas culturales comunes que permiten una mayor sistematización en cuanto sistemas de comunicación visual. Se proponen algunos temas iniciales para la discusión.

I

“Aunque el mundo andino sea ante todo un *mundo de lo oral*, nuestro conocimiento de su pasado se fundamenta básicamente en la documentación escrita, acumulada con el motivo de la colonización europea.”¹

Esta afirmación hecha hace ya casi 20 años, sigue en pie. A pesar de los importantes esfuerzos realizados por algunos y algunas investigadoras, el peso gravitante de las fuentes escritas para obtener un conocimiento acerca de las sociedades andinas prehispánicas y coloniales sigue siendo decisivo. El problema se torna más acuciante si hacemos caso de las más recientes proposiciones hechas desde los estudios andinos respecto del valor informativo que tienen esos documentos escritos para acceder a una comprensión de las sociedades indígenas².

Hay aquí un desafío que se torna cada vez más urgente enfrentar. Me refiero a cómo continuar los estudios sobre las sociedades andinas, en especial las prehispánicas y las coloniales, de manera tal que nuestro conocimiento se construya también a partir de otras fuentes y que éstas atenúen al menos la incidencia que ha tenido la escritura. Hay al menos tres o cuatro gran-

des caminos que se abren al momento de aceptar el desafío: el de continuar explorando los espacios de circulación y el funcionamiento de las oralidades fundadas a partir de sistemas de registros como los quipus; el de trabajar con ese conjunto de prácticas que podríamos describir como las de la representación teatral y musical, en las que el movimiento, la danza o la gestualidad parecen tan importantes; la de abrirse a una reflexión respecto de los sistemas de comunicación visual³; o explorar otras materialidades tales como las puestas en práctica en algunos rituales en los cuales se producen relaciones significativas entre especialidades, temporalidades y memoria⁴.

Pero el reconocimiento de estos diversos caminos no parece ser suficiente, puesto que se trata de hacerlo desde una perspectiva un tanto diferente a las que se han empleado hasta ahora: la de una etnohistoria que busca generar condiciones de lectura de esos materiales para la comprensión histórica de esas sociedades. No propongo, ni mucho menos, dejar de lado los análisis que se han realizado sobre cada uno de esos sistemas en tanto tales. Sería absurdo hacerlo puesto que en ellos debemos basar cualquier reflexión que se quiera hacer, sino agregarles un elemento adicional, casi una urgencia, si se quiere: la de intentar a través de su estudio, de recuperar aunque sea parcialmente versiones andinas acerca de sus sociedades. No me atrevo a decir “las voces andinas” porque esa expresión ha sido objeto de muchas discusiones y debates, pero sí de narrativas o de fragmentos discursivos no textuales.

Desde este punto de vista, al menos, me parece una tarea urgente e indispensable la de continuar la búsqueda de una metodología propia que nos permita una aproximación a esos otros sistemas de comunicación fundados en lenguajes no verbales, tan importantes en los Andes. Los resultados de las investigaciones realizadas en este campo son lo suficientemente alentadores como para incitarnos a profundizar en este terreno, en el cual existe una gran cantidad de “registros” y “textos”.

* Universidad de Chile (jmartine@uchile.cl) y Universidad Academia de Humanismo Cristiano (jmartinez@academia.cl).

Este es el contexto de mi exposición hoy aquí. Estoy buscando nuevos planos de interlocución entre los especialistas en sistemas visuales parietales (arte rupestre) y mis propios problemas con el funcionamiento de algunas de las semióticas visuales andinas coloniales.

II

¿En qué medida los materiales visuales coloniales podrían ayudarnos en esta reflexión? ¿Existen estos materiales *coloniales*? A partir del siglo XVI se desarrolló un vasto proceso de comunicación y reflexión generado en las sociedades andinas sobre diversos temas vinculados a la nueva realidad colonial, entre los que destacan la representación visual de los españoles; la representación igualmente visual de algunas de sus instituciones de poder y autoridad (notoriamente, acerca de los incas y los curacas); y un conjunto de imágenes que contienen una propuesta sobre lo que -por ahora y tentativamente- me atreveré a llamar “hechos de memoria”, esto es la representación de importantes ciclos míticos. Estos son los materiales coloniales a los que me refiero.

Es un proceso que se manifestó a través de la utilización de diversos tipos de espacios y soportes, muchos de ellos prehispánicos, como las representaciones parietales (el arte rupestre) y los *keros* o vasos ceremoniales de madera. Este proceso, sin embargo, parece mucho más complejo puesto que involucró asimismo a nuevos espacios y sistemas de significación coloniales, como la pintura en iglesias y las representaciones visuales dentro de una escritura que circulaba al interior de dispositivos de poder europeos (Guaman Poma, en el siglo XVII, pero también los informantes pintores de Martínez Compañón, en el siglo XVIII, dan cuenta de este tipo de espacios).

Todo ello se produjo dentro de un contexto colonial mayor, el desatado por una fuerte lucha ideológica, en la que se pueden advertir intentos de diálogo pero también de resistencia, frente a las políticas de control de la memoria y a los procesos de colonización de los imaginarios indígenas iniciados por parte de los europeos a partir de la segunda mitad del siglo XVI. La construcción del mundo colonial indígena implicó, por parte de los españoles, el despliegue de dispositivos basados en la escritura (construcción de una nueva memoria y de un pasado “historizado”; la desvalorización de las memorias orales y la deslegitimización de los mitos y narrativas andinas)⁵ y de dispositivos visuales (la imposición de imágenes religiosas “ejemplares”, el desarrollo de la

pintura religiosa, la destrucción de los sistemas visuales prehispánicos)⁶, entre otros.

En esta perspectiva, los siglos XVI y XVII representarían un momento en el que se tensionaron y se hicieron visibles algunos sistemas de pensamiento y de transmisión de saberes andinos sobre los cuales hemos reflexionado poco hasta ahora y cuyos textos circularon precisamente a través de espacios y canales generalmente no europeos, de los cuales los visuales de los que he hablado aquí serían algunos de ellos. Si se considera la amplitud, variedad y distribución que parecen haber tenido estos verdaderos discursos visuales coloniales, se puede empezar a percibir la importancia que alcanzaron esos espacios de expresión y que se manifestaron -por ejemplo- en la aparición de una decoración formalmente distinta (antropomorfizada), en los *keros* de madera cuzqueños, o en las pinturas murales en las iglesias que, aparentemente, habrían sido pintadas al margen de los especialistas por los miembros de las respectivas comunidades o reducciones⁷, y que insinúan que allí podría estar ocurriendo un interesante proceso de producción y circulación de una discursividad diferente (no europea), frente a la cual, en términos etnohistóricos, carecemos de suficientes preguntas y herramientas de estudio.

Los procesos que se producen en estos dominios de la representación son extremadamente interesantes. En las pinturas parietales se incorpora un conjunto de nuevos significantes: jinetes, caballos, cruces, iglesias, espadas o lanzas, que permiten aparentemente elaborar nuevas narrativas (ver figura 1). Tal como se ha señalado: “el tema del personaje montando una cabalgadura no forma parte de la tradición andina de representación, por tanto su producción debió ser el resultado de un profundo arreglo estético”.⁸ Existe consenso entre los arqueólogos respecto de que los diseños rupestres que acabo de describir representan a cristianos o españoles y que, por asociación cronológica, al menos, se les puede datar a partir del siglo XVI. Se trataría de un tipo de representaciones de amplia difusión en los Andes⁹ que hicieron las poblaciones locales respecto de un “otro” externo a las culturas andinas, en las cuales se escogieron y acentuaron ciertos signos para generar una imagen determinada, la cual, dada su gran formalización, permite la identificación de la representación. Puede que ellas no constituyan un único discurso, o no uno compartido totalmente por las poblaciones que construyeron esas representaciones, pero me parece que no hay duda respecto de que implican una determinada manera de

pensar, categorizar y representar al otro al tiempo de implicar una toma de posición respecto del poder. Algo similar parece ocurrir con las representaciones en los *keros*. Por lo pronto, existe un consenso respecto de que ellos se transformaron en uno de los soportes más importantes para la producción y circulación de imágenes, escenas y temáticas relativas por lo menos a la sociedad incaica¹⁰. La dispersión espacial de estos vasos de madera sugiere, sin embargo, que pudo tratarse también de un proceso geográficamente más extenso de representación, circulación y resistencia que incluyó la elaboración de *keros* con escenas figurativas en otros centros de poder locales, tales como Quito y otros del actual noroeste argentino¹¹. En los *keros* ocurrió un proceso parecido al ya descrito sobre el arte rupestre colonial: de las figuras prehispánicas abstractas características, de los *toqapus* y eventuales animales grabados o lacados prehispánicos (ver figura 2), se pasó a la representación de escenas que incluyeron la representación de *incas*, *coyas* y otros personajes de la nobleza cuzqueña (ver figura 3), de los emblemas de la autoridad y del conjunto simbólico de los contextos del poder, tales como las *tianas*, rampas y la compañía de sirvientes ofreciendo bebida y comida (ver figura 4); así como la representación de escenas “míticas” que tenían que ver con algunos de los ciclos narrativos de la expansión incaica o de la conformación del estado cuzqueño. Así, aparecen representadas escenas de la guerra contra los *chankas* (ver figura 5)¹², el encuentro entre *Collas* e *Incas*¹³, o batallas contra los *anti* de la selva oriental (ver figura 6)¹⁴. Uno de los aspectos que me interesa poner de relieve es que igualmente aquí nos enfrentamos a un enorme esfuerzo de síntesis y de fijación, en el que tan solo fueron empleados y sistematizados unos pocos y determinados signos, acerca de un conjunto reducido de relatos orales o de instituciones como el *kurakazgo*, que inicialmente eran mucho más vastos y complejos. Este es un terreno que debe ser explorado y trabajado más allá de la descripción misma de las escenas¹⁵.

III

Así, la pregunta que se impone es cómo abordar los materiales visuales de los siglos XVI o XVII. Sin entrar aún en el plano de la expresión, de los contenidos y enunciados que se produjeron a través de los distintos sistemas, y en la búsqueda de esa interlocución a la que me referí inicialmente, me interesa poner a la discusión algunos aspectos que me parece, si se pudiera decir así, son anteriores al acto de representación mismo.

Lo primero que me interesa destacar es que este conjunto aparentemente heterogéneo de expresiones que, por lo general son analizadas aisladamente, pudiera ser trabajado desde una perspectiva distinta. Creo que un punto de partida posible para el análisis, se encuentra en la aparente identidad temática y en la contemporaneidad que tendrían esas expresiones visuales. Mi proposición, entonces, es que salvando las diferencias propias a cada tipo de registro, es posible entender este conjunto de manifestaciones, de producción y circulación de imágenes, como formando parte de un mismo proceso y acudiendo probablemente (aunque esto esté aún por determinar) a referentes similares y a enunciados comunes. La hipótesis es que detrás de los distintos sistemas de comunicación visual estaría operando un conjunto de prácticas culturales más o menos compartidas o conocidas por las diferentes sociedades andinas coloniales y que ello configura un marco al interior del cual pueden ser entendidas distintas expresiones visuales contemporáneas entre sí.

La suposición de que podría existir tal unidad o -al menos- una cierta continuidad entre los diversos tipos de soportes, está apoyada por antecedentes arqueológicos que apuntan, entre otros elementos, a la posibilidad de que determinadas figuras y ciertos significantes circularan entre distintos tipos de soportes. Es conocido que, por ejemplo, los personajes de la puerta del sol, en Tiwanaku, se encuentran reproducidos por doquier, en tabletas, textiles o cerámica, en espacios públicos como la misma puerta del Sol, o en algunos *keros* de cerámica¹⁶. Gisbert ha mostrado igualmente cómo algunas *chullpas* aymaras se encontraban decoradas con los mismos motivos escalerados presentes en *unkus* y *tocados*¹⁷.

Me atrevería a ir un poco más adelante en esta proposición. Analizando un tipo específico de textiles, las *talegas*, Cereceda propuso que su lenguaje tendría una doble función¹⁸. Una “comunicacional”, que se expresa en un mensaje inscrito en la tela, y otra de una “eficacia mágico-religiosa” articulada por el ritual efectuado sobre los objetos depositados en su interior. Algo similar es lo que propuso Cummins respecto de los *keros*, al afirmar que las imágenes de éstos (el mensaje inscrito en su superficie) “funcionaban en conjunción con el activo uso de los vasos”¹⁹ (su dimensión ritual o mágico-religiosa). Creo que no es arriesgado proponer que esta doble condición está asimismo presente en las representaciones parietales, en las que el mensaje inscrito en la superficie de la piedra está igualmente articulado con una fun-

ción ritual y con una eficacia mágico-religiosa que muchos autores han destacado²⁰.

Son diversos los aspectos comunes que confluyen, entonces, para validar una aproximación que tenga como punto de inicio un intento de comprensión más global, y que asuma la posibilidad de abordar al conjunto de expresiones visuales a las que me he referido, como parte de un mismo proceso cultural e históricamente determinado.

Por otra parte, si se leen los testimonios escritos en el período colonial que estoy abordando, podremos tener una idea, al menos, de lo que la mirada europea fue capaz de percibir en ese momento y de cómo tampoco se trataba de expresiones aisladas para las autoridades españolas de la época. Tal vez la más conocida y recurrida de los Ordenanzas realizadas por el virrey Francisco de Toledo en la década de los años 70 a 80 del siglo XVI, sea una que se refiere a la represión de la producción de las imágenes visuales andinas. En la *Instrucción General*, Toledo señalaba:

"Item, porque de la costumbre envejecida que los indios tienen de pintar ídolos y figuras de demonios y animales a quien solían mochar en sus dühos, tianas, vasos, báculos, paredes y edificios, mantas, camisetas, lampas y casi en todas cuantas cosas les son necesarias, parece que en alguna manera conservan su antigua idolatría, proveeréis, en entrando en cada repartimiento, que ningún oficial de aquí en adelante labre ni pinte las tales figuras so graves penas, las cuales executareis en sus personas y bienes, lo contrario haciendo. Y las pinturas y figuras que tuvieren en sus casas y edificios y en los demás instrumentos que buenamente y sin mucho daño se pudieren quitar y señalaréis que se pongan cruces y otras insignias de xpianos en sus casas y edificios"²¹

Lo que me interesa destacar ahora es el hecho de que, al menos para una mirada española, las imágenes de "ídolos y figuras de demonios", de animales y de aves se representaban en un muy amplio conjunto de soportes y de espacios de visualización: en paredes y en edificios, en las puertas y los dinteles, tanto en las casas como en las iglesias, tanto tejidos como pintados o grabados, en los trajes como en otros objetos ceremoniales y emblemáticos del poder y la autoridad como las *tianas* y las *rampas* (las andas), los báculos y los *keros* y *aquillas* ("los mates que hasen para beber de palo, y de plata")²². Desde la perspectiva española, al menos, habría entonces una unidad representacional; un universo de sopor-

tes y espacialidades diferentes, en el cual podían circular las imágenes indígenas, ser representadas y observadas.

Todo lo anterior puede parecer de una obviedad rotunda. Sin embargo sus consecuencias no parecen ser tan evidentes en los estudios sobre sistemas visuales y, más aun en particular en los dedicados al arte rupestre o a las representaciones parietales andinas, entre los que ha predominado la tendencia al análisis centrado en el arte rupestre en sí mismo (a lo más una comparación de estilos coetáneos), descontextualizados respecto de otros sistemas de representaciones contemporáneos. Obviamente hay que plantear precauciones. La primera es que la hipótesis de que ese proceso de reflexión y comunicación indígena colonial estaba apoyado también en esta comunidad visual no puede esconder las diferencias entre un tipo de soportes y otros, las distinciones en los contextos y tantos otros elementos que, no obstante, no niegan la hipótesis, puesto que se trata de niveles diferentes del análisis. La otra es evitar caer en una propuesta que al homogeneizar las diferencias culturales andinas, oscurezca la riqueza de las grandes variaciones que siempre es posible percibir en análisis más acotados.

IV

La hipótesis que planteo lleva también a preguntarse qué otros elementos compartirían estos distintos sistemas o, si se prefiere, cómo algunos de ellos pudieran ayudarnos a pensar y entender a los otros. Pensando no tanto en encontrar estructuras y procedimientos de significación iguales, sino más bien en algunas definiciones conceptuales básicas. Concretamente en lo que estoy pensando es en dos temas. Ambos van más allá de las diferencias de sistemas y de lenguajes posibles. Me refiero, por una parte a lo que por ahora denominaré una concepción cultural del soporte significativo y, en segundo lugar, a lo que podría ser una comprensión del acto de la lectura. Me parece que ambas están estrechamente relacionadas.

¿A qué me refiero? Todo sistema de significación supone tanto una definición cultural sobre el soporte en el cual se va a inscribir (el recorte artificial de una superficie o su construcción), así como un conjunto de elementos ordenadores de la lectura de los mensajes inscritos en su interior. Se trata de definiciones previas al acto comunicacional mismo, que lo pre condicionan y que predeterminan, muchas veces, no solo la disposición de los signos de acuerdo a un orden de lectura que es inde-

pendiente del mensaje, sino muchas veces incluso la temática que se puede inscribir de acuerdo al soporte escogido.

Tal vez la comparación con algunos de los elementos que configuran el acto de la escritura puedan ayudarme a explicarme con más claridad. Aunque actualmente es posible advertir actos de escritura en múltiples contextos, la mayoría de ellos se inscribe dentro de una hoja como soporte. Se trata de un recorte físico, que en sus inicios supuso una ruptura con otras formas de soporte, como los rollos o los lienzos y que, en ese mismo acto de ruptura introdujo una noción de discontinuidad y de singularidad que aparentemente no existían en los otros soportes de la escritura y, con ello, articuló la noción de libro. Pero el soporte hoja contiene varios otros elementos. En primer lugar posee un orden propio, que jerarquiza de antemano cualquier texto que se inscriba: fue concebida como una metáfora corporal, puesto que tiene *cabeza* (el encabezado), tiene un *cuerpo* (donde va el mensaje) y tiene *pies* (el lugar donde se pueden poner las notas). Cualquiera que lea manuscritos españoles de los siglos XV o XVI puede advertir que estas no eran concepciones “naturales” que se desprendan directamente de la forma de la hoja o del acto comunicacional. Los textos sin márgenes, con constantes cortes en su cuerpo, son expresión de que ese soporte implicó un conjunto de operaciones intelectuales y técnicas que debían ser aprendidas y que son reveladoras, además, de algunos de los procedimientos del paso de culturas orales campesinas europeas a la escrituralidad.

Lo mismo ocurre respecto de la escritura y del acto de la lectura. Ambas suponen el conocimiento de un conjunto de principios sin los cuales el significado puede trastocarse cuando no perderse por completo. La nuestra es una técnica que metaforiza el tiempo y jerarquiza el espacio. La occidental es una escritura que va de derecha a izquierda (y organiza la línea de representación atrás-adelante o pasado-futuro) y de arriba hacia abajo (y ordena nuevamente el espacio en un arriba-abajo), así como su linealidad permite darle una continuidad a un texto que reintegra los cortes que establece el paso de una hoja a otra. No puedo extenderme en un análisis más profundo y detallado de todo lo que implica la hoja como soporte o los principios que organizan la escritura. Son muy conocidos por todos nosotros y únicamente quiero usarlas como ejemplo comparativo.

Si la hoja de papel cristiana prefiguraba y ordenaba lo escrito, si el rollo musulmán y judío hacían lo propio con su orden y su escritura, ¿qué pasa con los soportes andinos? ¿Cómo se definían? ¿Cómo funcionaban? ¿Qué

tipo de “lectura”, de proceso de decodificación o comprensión predeterminaban? ¿Había una “secuencia”, obvia para cualquiera que observara, que determinara el proceso cognitivo, que dirigiera las miradas, ya fuera primero al conjunto y después a las partes, o a la inversa? Y si es así ¿Cuál o cuáles eran esas nociones ordenadoras, tanto de los soportes, como de la disposición de los signos y de sus lecturas posibles? ¿Cuál era el conjunto y cuales sus partes?

Si revisamos lo que se ha planteado sobre los textiles o sobre los quipus, podemos observar que allí existe un conjunto de proposiciones tanto acerca del soporte mismo, como de los órdenes de su lectura y de la relación conjunto/partes que organizan el mensaje a representar y las formas y disposición -al menos en sus niveles más generales- de los significantes. Una conclusión es evidente para quienes trabajan con esos soportes: existe un determinado orden de la representación. Los signos se disponen y despliegan en sus superficies de maneras no arbitrarias. En el caso de los textiles, que es probablemente uno de los campos con mayor desarrollo en este tipo de estudios, se advierten varias proposiciones que me parecen extremadamente sugerentes. Por una parte, algunas de las piezas tejidas son concebidas como formas específicas de soporte. El caso más evidente es el de las *wayajjas* (talegas), en las que se reconoce un *corazón*, una *boca* y el *cuerpo*, pensado y representado como conformado por dos partes unidas en el eje central o corazón²³, partes todas que pre condicionan la disposición de determinados colores y combinaciones y que ordenan los significantes que se desplegarán en ellas. Por otra parte, pareciera que la concepción del soporte implica, además, la existencia de lo que podríamos denominar campos estables, en los cuales la representación es más normalizada o regulada (la pampa en los *agsus*, por ejemplo), y campos en los cuales se permite una mayor creatividad o diferenciación. Independientemente del tipo textil del que se trate, todos ellos admitirían esta suerte de combinación.

Respecto de las formas de la lectura, contamos igualmente con algunos avances, pero debieran ser sistematizados y discutidos. Cummins ha propuesto, por ejemplo, que dada la estructura de su soporte, en los *keros* se advierte la repetitividad de las figuras únicamente en sus campos inferior y central, allí donde las manos pueden tapar las imágenes al momento de ofrecer o tomar la bebida ritual y, por lo tanto, la repetitividad estaría encaminada a asegurar que siempre estaría al menos una parte visible que pudiera ser decodificada, en tanto que el despliegue de las escenas figurativas

alcanza toda su complejidad gracias a su visibilidad constante²⁴. La lectura sería, finalmente, un hecho de visibilidad. Guardando las distancias, Cereceda planteó igualmente que un primer nivel de lectura de un textil es el de su totalidad desplegada ante la vista del observador²⁵, lo que supone un acto por completo diferente al procedimiento de la lectura de una hoja occidental, en la cual la totalidad se construye únicamente por la unión paulatina de cada uno de los signos que se inscriben en ella. Estudiando el sitio de arte rupestre de Taira, propusimos que el panel central podía ser “leído” como un bustrofedón, en un orden que iba desde abajo hacia arriba y de derecha a izquierda para retornar, en la fila superior, de izquierda a derecha²⁶.

Quisiera cerrar esta ponencia volviendo al punto inicial. Al desafío de empezar a rescatar, desde la etnohistoria, un conjunto de materiales que nos sirvan para obtener un conocimiento sobre las sociedades andinas prehispánicas y coloniales que no se funde por completo en las fuentes escritas. Creo, de esta muy somera presentación, que el conjunto material existe pero que nuestras herramientas conceptuales y metodológicas son aún demasiado pobres y debemos empezar a construir-las.

Notas

¹ Saignes 1986: 21.

² Itier 1997: 99-100.

³ Pienso, por ejemplo, en los trabajos acerca de los quipus, iniciados por Murra en 1982 y continuados por Urton (1997 y 2003), Salomon (1997) o Brokaw 2003; aquellos sobre los sistemas de representaciones públicas (Wachtel 1976; Millones 1992 y Beyersdorff 1998); o, finalmente y únicamente a título de ejemplo, aquellos relativos a los lenguajes plásticos (Cereceda 1978, 1988 y 1990; Gisbert 1999, o Mege 2001).

⁴ Por ejemplo, los sugerentes trabajos elaborados por Antoinette Molinie, en el Cuzco (1997) y Thomas Abercrombie, en el altiplano boliviano (1998).

⁵ Martínez C. 2004.

⁶ López Baralt 1979, Gisbert 1980; Estensoro 2003.

⁷ Gisbert 1980, 1999; Briones, Chacama y Espinoza 1989, 1996; Flores Ochoa et al. 1991.

⁸ Gallardo et al. 1990:45.

⁹ Este tipo de representaciones han sido descritas, al menos, en el norte de Chile (río Loa y Salar de Atacama), en el noroeste de Argentina, en Bolivia (Chichas y altiplano) y en el sur peruano. Véase Gallardo et al. 1990; Querejazu Lewis (Ed.) 1992; Fernández Distel 1992 y Linares Málaga 1992.

¹⁰ Rowe 1961, 1982; Cummins 1988 y 2004; Flores Ochoa 1998.

¹¹ Flores Ochoa *et al.* ob cit.: 125. En el Museo de Tilcara aparecen varios *keros* pintados cuyo origen parece ser local.

¹² Ramos Gómez 2002.

¹³ Gisbert 1980: lám. 28, ver figura 4 en este texto.

¹⁴ Cummins 1988: 34.

¹⁵ Véanse los trabajos de Cummins 1988 y 2004, Flores Ochoa *et al.* 1998; Ramos Gómez 2002.

¹⁶ Posnanski 1945; Berenguer 1981; Torres 2004.

¹⁷ 1999: figs. 5 a 10.

¹⁸ Cereceda 1978: 1019.

¹⁹ Cummins 1988:28, la traducción es mía.

²⁰ Recientemente Berenguer (2004) ha hecho una interesante discusión a este respecto para el arte rupestre del área de Atacama.

²¹ Francisco de Toledo, *Libro de la Visita General*, 1924 [1570-1575]: 171. Citado por Duviols, P. *La destrucción de las religiones andinas...* 1977: 297-298.

²² Archivo Nacional de Bolivia Expedientes 1764 n° 131, f. 89v, año 1574. Transcripción de las Ordenanzas del Virrey Toledo, dadas en la ciudad de La Plata.

²³ Cereceda 1978: 1019-1024.

²⁴ Cummins ob. cit.: 27.

²⁵ Ob. Cit.: 1019.

²⁶ Berenguer, J. y Martínez, J. L 1986: 84 y ss.

Anexos



Figura 1: panel con representación de jinetes y espadas. Río Loa, panel 2 Loa 31/2, en Gallardo et al. 1990: 31.

Figura 2: kero prehispánico con figuras abstractas y animales, en Posnanski 1945.



Figura 3: kero colonial pintado, con figuras de coyas y personajes incaicos, en Posnanski 1945: lámina XLIV.

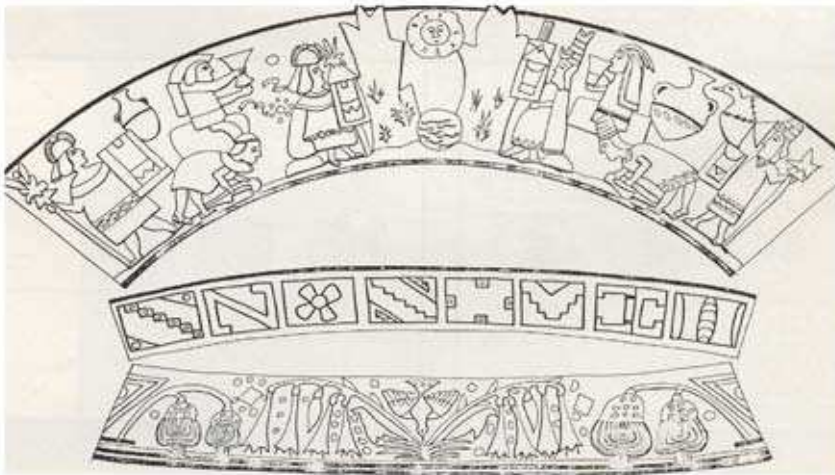


Figura 4: representación del encuentro entre el Inca y el *Hatun Qolla* (según Gisbert 1980: lám. 28) en el que se aprecian entre otros, los sirvientes que ofrecen comida y bebida ritual.



Figura 5: Escena de la guerra entre cuzqueños y chankas, según Ramos Gómez 2002: 884.



Figura 6: representación de la guerra contra los *antis* o grupos del *Antisuyu*, en Posnanski 1945: plancha 44a. Cummins (1988:35) ha destacado el tema del rostro en relieve con pintura facial, la presencia de loros y otras aves selváticas y de palmeras, así como de prisioneros descalzos con rostros igualmente pintados.

Referencias

- ABERCROMBIE, Th., 1998. *Pathways of memory and power. Ethnography and History among the Andean People*, University of Wisconsin Press, Madison.
- BERENQUER, J., 1981. "En torno a los motivos biomorfos de la Puerta del Sol en el norte de Chile"; *Boletín del Museo Nacional de Historia Natural*, 38:167-182, Santiago.
2004. "Cinco milenios de arte rupestre en los Andes atacameños: imágenes para lo humano, imágenes para lo divino"; *Boletín del Museo Chileno de Arte Precolombino* 9: 75-108, Santiago.
- BEYERSDORFF, M., 1998. *Historia y drama ritual en los Andes bolivianos*. Plural - UMSA, La Paz.
- BRIONES, L.; CHACAMA, J. y G. ESPINOZA, 1989. *Pintura mural religiosa. Norte de Chile, provincias de Iquique y Parinacota*; Universidad de Tarapacá - O.E.A.; Arica.
1996. *Arquitectura religiosa en la sierra y la puna de la Primera Región de Chile*; Universidad de Tarapacá, Arica.
- BROKAW, G., 2003. "The poetics of Khipu Historiography. Felipe Guaman Poma de Ayala's Nueva Corónica and the Relación de los Quipucamayos"; *Latin American Research Review*, vol. 38 n° 3: 111-147, Austin.
- CERECEDA, V., 1978. "Semiologie des tissus andins: les talegas d'Islluga"; *Annales E.S.C.*; 33 année, Nos. 5-6: 1017-1035, Paris.
1988. "Aproximaciones a una estética andina: de la belleza al tinku"; en ALBO, X. (Comp.): *Raíces de América: el mundo Aymara*: 283-364; Alianza Editorial, Madrid.
1990. "A partir de los colores de un pájaro..."; *Boletín del Museo Chileno de Arte Precolombino* 4:57-104, Santiago.
- CUMMINS, Th., 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.
2004. *Brindis con el Inca. La abstracción andina y las imágenes coloniales de los quecos*, Universidad Nacional Mayor de San Marcos - Universidad Mayor de San Andrés - Embajada de los Estados Unidos de América, Lima.
- DUVIOLS, P., 1977. *La destrucción de las religiones andinas (durante la conquista y la colonia)*. Universidad Nacional Autónoma de México, México.
- ESTENSSORO, J. C., 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.
- FERNANDEZ DISTEL, A., 1992. "Pinturas rupestres posteriores a la conquista en Jujuy: San Lucas, Dep. Valle Grande, Argentina"; en QUEREJAZU LEWIS, Roy (Editor): *Arte rupestre colonial y republicano de Bolivia y países vecinos: 172-198*, Contribuciones al estudio del arte rupestre sudamericano N° 3, SIARB, La Paz.
- FLORES OCHOA, J.; KUON, E. y R. SAMANEZ, 1991. "De la evangelización al incanismo. La pintura mural del sur andino"; *Histórica* vol. XV n° 2: 165-203, Lima.
1998. *Qeros. Arte inka en vasos ceremoniales*, Banco de Crédito del Perú, Lima.
- GALLARDO, F.; V. CASTRO y P. MIRANDA, 1990. "Jinetes sagrados en el desierto de Atacama: un estudio de arte rupestre andino"; *Boletín del Museo Chileno de Arte Precolombino* 4: 27-56, Santiago.
- GISBERT, T., 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 Señora de La Paz, La Paz.
- ITIER, C., 1993. "Estudio y comentario lingüístico"; en Pachacuti Yamqui Salamaygua, Joan de Santa Cruz: *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.
- LINARES MÁLAGA, E., 1992. "Cuatro modalidades de arte rupestre post colombino en el Perú, en especial en la región de Arequipa"; en QUEREJAZU LEWIS, Roy (Editor): *Arte rupestre colonial y republicano de Bolivia y países vecinos: 220-226*, Contribuciones al estudio del arte rupestre sudamericano N° 3, SIARB, La Paz.
- LÓPEZ-BARALT, M., 1979. "La contrareforma y el arte de Guamán Poma: notas sobre una política de comunicación visual"; *Histórica* vol- III n° 1: 81-95, Lima.
- MARTÍNEZ C., J. L., 2004. *Pratiques discursives coloniales d'identité. Le cas des Lipas au XVI^e siècle*, Thèse présentée en vue de l'obtention du Doctorat en Anthropologie Sociale et Historique de l'École des Hautes Etudes en Sciences Sociales, Paris.