



Boletín del  
Museo Chileno  
de Arte  
Precolombino

Boletín del Museo Chileno de Arte  
Precolombino

ISSN: 0716-1530

boletin@museoprecolombino.cl

Museo Chileno de Arte Precolombino  
Chile

Martínez C., José Luis; Díaz, Carla; Tocornal, Constanza  
INKAS Y ANTIS, VARIACIONES COLONIALES DE UN RELATO ANDINO VISUAL  
Boletín del Museo Chileno de Arte Precolombino, vol. 21, núm. 1, 2016, pp. 9-25  
Museo Chileno de Arte Precolombino  
Santiago, Chile

Disponible en: <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=359946328002>

- Cómo citar el artículo
- Número completo
- Más información del artículo
- Página de la revista en redalyc.org

redalyc.org

Sistema de Información Científica

Red de Revistas Científicas de América Latina, el Caribe, España y Portugal

Proyecto académico sin fines de lucro, desarrollado bajo la iniciativa de acceso abierto



# INKAS Y ANTIS, VARIACIONES COLONIALES DE UN RELATO ANDINO VISUAL<sup>1</sup>

## INKAS AND ANTIS. COLONIAL VARIATIONS OF AN ANDEAN VISUAL NARRATIVE

JOSÉ LUIS MARTÍNEZ C.<sup>A</sup>, CARLA DÍAZ<sup>B</sup> & CONSTANZA TOCORNAL<sup>C</sup>

En este artículo se presenta un conjunto de qeros, vasos de madera en los que aparecen escenas relacionando a los inkas con los antis, las poblaciones del piedemonte oriental andino. Este trabajo se orienta, en una primera parte, a mostrar detalles de los modos de construcción de las escenas grabadas en esos vasos. En la segunda parte se revisan diversas interpretaciones que han sido planteadas sobre esas escenas y se proponen nuevas posibilidades de comprensión. En lo central, se postula que esos qeros mostrarían aspectos de la construcción colonial de nuevas narrativas y mitos que describían a los inkas como seres de ñawpa pacha (el tiempo prehispánico), como habitantes del espacio de la selva (el Paititi), o que los representaban como si fueran esos mismos antis. Estas interpretaciones enriquecen nuestro conocimiento acerca de las narrativas coloniales andinas sobre el “tiempo del Inka”.

**Palabras clave:** qeros, inkas, antis, narraciones visuales, Colonia.

*This article focuses on a set of wooden qero cups painted with scenes that include Inkas and members of the Anti people of the Andean lowlands. The first section of the paper offers details of how the scenes on the cups are constructed. The second part analyzes different interpretations of the scenes that have been proposed by other researchers and offers a new perspective, which proposes that the scenes were part of series of new narratives and myths constructed by Andean peoples during Colonial times. This new series positions the Inca as beings belonging to Ñawpa Pacha (pre-Hispanic times), as inhabitants of the jungle (Paititi) or as members of the Anti people themselves. These interpretations enrich our knowledge of Andean colonial narratives about “the time of the Inca.”*

**Keywords:** qero cups, inkas, antis, visual narratives, Colonial Period.

## EL CICLO NARRATIVO SOBRE LOS ANTIS Y LOS INKAS EN LOS QEROS COLONIALES

La fabricación de los *qeros* (vasos de madera decorados) se extendió durante todo el periodo colonial, continuando con una antigua tradición conocida al menos desde los inkas, y perduró probablemente hasta inicios del siglo XIX.<sup>2</sup> Aunque debieron sortear varios intentos de prohibición y destrucción, sobre todo durante el periodo del virrey Francisco de Toledo (1569-1582), fueron reconocidos por su belleza visual, enviados como regalos exóticos a los reyes de España y formaron parte del ajuar de prestigio de las élites indígenas coloniales, tanto cuzqueñas como de otras regiones principalmente del sur andino, así como de otras personas, hombres y mujeres, que las adquirieron en señal de riqueza. Al parecer, en torno a ellos se desarrolló un temprano mercado del que nos han llegado informaciones aisladas<sup>3</sup> y sabemos que en la ciudad de La Plata, vecina al centro minero de Potosí, un par de *qeros* pintados llegó a costar 15 reales, lo cual representa un alto precio para la época.<sup>4</sup>

Personajes, animales, aves y flores, además de distintos emblemas y figuras geométricas o abstractas llenaron las superficies exteriores de los *qeros*, distribuidas fundamentalmente dentro de tres bandas o campos horizontales.<sup>5</sup> Lo más destacado de esta decoración se encuentra en el campo superior, donde se aprecian personajes y escenas. Algunas de

<sup>A</sup> José Luis Martínez C., Centro de Estudios Culturales Latinoamericanos, Facultad de Filosofía y Humanidades de la Universidad de Chile, proyecto FONDECYT 1130431, Santiago, Chile, email: jomarcer@uchile.cl

<sup>B</sup> Carla Díaz, Museo Chileno de Arte Precolombino, proyecto FONDECYT 1130431, Santiago, Chile, email: csdiaz@uc.cl

<sup>C</sup> Constanza Tocornal, proyecto FONDECYT 1130431, Santiago, Chile, email: conitocornal@yahoo.com

estas escenas representan lo que colonialmente era el pasado anterior a la invasión europea: *ñawpa pacha*, en términos andinos; o “tiempo del Inga”, como suele aparecer en algunos documentos y crónicas coloniales.<sup>6</sup> Otras escenas representaban, por el contrario, lo que correspondería al presente colonial de las sociedades andinas, el *kay pacha*<sup>7</sup> o “este tiempo-espacio”: el de los “indios” coloniales.<sup>8</sup> Las escenas o imágenes que muestran a los inkas con los antis corresponden tanto a aquellas de *ñawpa pacha* como de *kay pacha*, aunque para efectos de este trabajo prestaremos más atención a las primeras.

En lo que es el piedemonte o vertiente oriental de los Andes, bajando hacia las tierras que forman más adelante el espacio de la selva amazónica, se ubica una gran cantidad de grupos con denominaciones distintas: chunchos, manaríes, opataríes, etc. Sin embargo, los grupos dominantes de las tierras altas los llamaron más comúnmente *antis*, *chunchos* o *chiriguano*s. La denominación de *antis*, que dio paso al Antisuyu, una de las cuatro partes en las que estaba dividido simbólica y administrativamente el imperio inkaico, pareciera haber sido la más difundida y es la que aparece en la documentación colonial más temprana. Es, por lo tanto, la que usaremos en este trabajo.

Uno de los primeros aspectos que llama la atención del análisis de las secuencias de antis e inkas inscritas en los *qeros* es que, si bien la forma predominante de los *qeros* coloniales es la de una campana invertida –con una base ligeramente menor al diámetro de la boca (81,6% de la muestra)–, aquellos vasos que poseen escenas y personajes vinculados a los antis del tiempo del *ñawpa pacha* son en gran parte de diseño cefalomorfo (6,4% de la muestra). Esta forma específica del *qero*, que representa la cabeza de un anti o la de un *uturunqu* o jaguar, muestra exclusivamente escenas del ciclo visual de las relaciones entre inkas y antis.<sup>9</sup> Se trata así de una narrativa que poseía formatos de soporte propios, que contribuían a reforzar a través de la forma (cabezas de anti y de felinos de la selva) los contenidos de los textos visuales grabados en las paredes del vaso (fig.1). Llamamos la atención sobre este rasgo porque nos parece indicativo de una determinada voluntad de significar, de poner en esos formatos un tipo de relato visual concreto (tabla 1).



**Figura 1.** “Cefalomorfo anti” (qero MAM 7503, Museo de América, Madrid. Fotografía cortesía del Museo de América). **Figure 1.** “Anti Cephalomorph” (qero MAM 7503, Museo de América, Madrid. Photo courtesy of Museo de América).

**Tabla 1.** Distribución de formas en qeros coloniales. **Table 1.** Shape distribution of colonial qeros cups.

Forma	Cantidad
Cefalomorfo/Cabeza humana	15
Cefalomorfo/Cabeza animal	13
Campana invertida/troncocónico	359
Paccha	5
Copa (con pedestal)	25
Con relieve de felinos en borde superior	9
Otros	14
<b>Total</b>	<b>440</b>

## Las secuencias narrativas

En 54 de los 440 *qeros* coloniales analizados para este trabajo –es decir, en un 12,3% de la muestra total– hay escenas relativas a los *antis*.<sup>10</sup> Este alto porcentaje es llamativo porque pareciera no haber una relación proporcional entre la importancia que se le puede reconocer al tema en la documentación colonial y la que posee en los registros visuales de los *qeros*. Por contraste, temas tan relevantes para la historia colonial sobre los inkas como la guerra contra los chankas que permitió la expansión posterior del estado inka; o el origen de los inkas en Tampu Toqo, no alcanzan a representar un 3% de la misma muestra. Esto sugiere que, al contrario de lo que suele suponerse (Ramos 2002: 871; Martín 2014), los relatos visuales tenían sus propias dinámicas y no eran directamente dependientes de las narraciones orales que circulaban contemporáneamente. Como hemos mostrado en trabajos anteriores, los relatos visuales y orales en los Andes coloniales compartían procedimientos de construcción y enunciación (Martínez & Martínez 2013), sin que uno tuviera una función subsidiaria respecto del otro. Los relatos visuales sobre los inkas y los *antis* en los *qeros* no serían, así, solo la representación en imágenes de lo que se narraba oralmente, tal como ha sido postulado (Martín 2014). Como en muchas otras sociedades, los sistemas gráficos y los auditivos se conjugaban para difundir, de manera redundante, un determinado relato que podía circular autónomamente en uno u otro sistema de soporte y registro.<sup>11</sup>

Las narraciones acerca de los *antis* han sido agrupadas en cuatro grandes grupos o temáticas (Liebscher 1986, Cummins 1988, Flores Ochoa et al. 1998): (a) *batalla*: muestra escenas de enfrentamiento entre inkas y *antis*; (b) *presentación*:<sup>12</sup> un prisionero *anti* es llevado a presencia de un inka sentado que recibe una ofrenda floral de parte de un personaje femenino o *quya*, arrodillado (una variante muestra únicamente al inka con la *quya* presentando flores);<sup>13</sup> (c) *baile de chunchos*: ya en contexto colonial, muestra una comparsa de bailarines *antis* o vestidos como tales, en un ambiente urbano y con instrumentos musicales europeos (fig. 2), y (d) *guerreros*:<sup>14</sup> aparecen uno o más *antis*, entre árboles selváticos con arcos y flechas.

Además de estos, aquí proponemos otros temas o motivos adicionales, poco o no descritos anteriormente,<sup>15</sup> que ayudan a completar la perspectiva del



Figura 2. “Baile de chunchos” (qero Musef R1161, Museo Nacional de Etnografía y Folklore, La Paz. Fotografía de proyecto FONDECYT 1130431). *Figure 2. “Chuncho dance” (qero Musef R1161, Museo Nacional de Etnografía y Folklore, La Paz. Photo by FONDECYT project 1130431).*

conjunto narrativo visual: (e) *autoridades*: que muestra al inka y a una autoridad *anti*, ambos en andas; (f) *cazadores*: en los que los *antis* enfrentan a un felino o están cazando monos subidos en árboles (fig. 3) y (g) *aldeas*, en las que aparecen hombres y mujeres junto a chozas en la selva.<sup>16</sup>

Una primera conclusión se desprende de todo lo anterior y es la constatación de que existió colonialmente un ciclo de narraciones visuales sobre los *antis*.<sup>17</sup> En las versiones orales de ese ciclo, tal como fueron escritas en el siglo XVI, se suele atribuir al inka Thupaq Inka Yupanqui la iniciativa de conquistar la región de los *antis* (Rowe 1985: 225; Betanzos 2015 [1551]: 251; Sarmiento 2001 [1572]: 128), pero eso puede ser el resultado de las exigencias del pensamiento histórico de los cronistas de la época, que requería asignar a un único gobernante un acontecimiento determinado, y no de los sistemas narrativos andinos, ya que el relato que entrega Guaman Poma sugiere que había al menos otra versión, que atribuía a diversos gobernantes y capitanes, entre ellos Manqo Inka, Inka Ruqa y el ca-

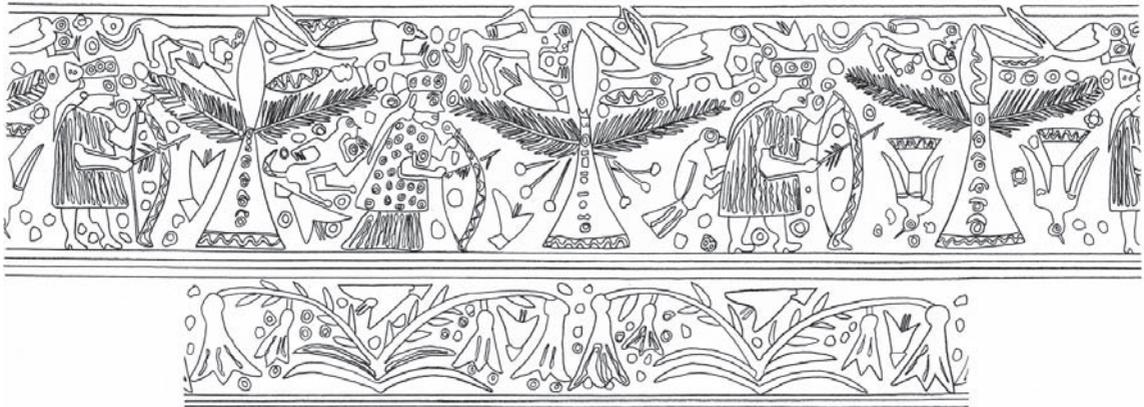


Figura 3. “Cazadores” (detalle qero MI Momac 125, Museo Inka del Cuzco. Dibujo de Clara Yáñez, proyecto FONDECYT 1130431).  
 Figure 3. “Hunters” (detail of qero MI Momac 125, Museo Inka, Cuzco, Peru. Drawing by Clara Yáñez, FONDECYT project 1130431).

pitán Otorongo Achachi, los mismos acontecimientos, aunque separados en el tiempo (Guaman Poma 1616: fs. 87, 103, 154 [156]).<sup>18</sup>

Lo que muestran los *qeros* es que las secuencias de la narración podían ser relatadas o vistas de manera aislada unas de otras. En efecto, en algunos *qeros* aparece lo que podríamos llamar la secuencia completa: escenas de batalla y escenas de presentación de prisioneros en las que incluso aparecen algunos *antis* ya integrados como sirvientes del inka (fig. 4). Es decir, la incorporación de los *antis* al Tawantinsuyu (Martin 2014). Sin embargo, lo más frecuente es encontrar solo una de las escenas de esa secuencia: únicamente batallas, o presentación de prisioneros, o ambas autoridades (fig. 5). Incluso, la presentación de prisioneros puede ser abreviada a la subsecuencia *presentación de flores al inka*. Se trataría de unidades narrativas autónomas, que podían ser combinadas aleatoriamente, sin perder su sentido y significación, aspecto que comparten con los relatos orales andinos (Martínez & Martínez 2013).

Hay un detalle significativo en la construcción visual de estos relatos que nos lleva a plantear que las distintas secuencias no guardan relación con una lógica cronológica o histórica secuencial, como lo proponen las crónicas y textos escritos coloniales, sino con una construcción significativa propia de muchos relatos míticos acerca de las divinidades andinas, que tiene que ver con el eje semántico destrucción/creación, propio a los procesos de reordenamiento del mundo y que se expresaba en un código gestual propio de las divinidades y las autoridades andinas. Mientras el movimiento de



Figura 4. “Sirviente anti” (qero MAM 7522, Museo de América, Madrid. Fotografía cortesía del Museo de América).  
 Figure 4. “Anti servant” (qero MAM 7522. Museo de América, Madrid. Photo courtesy of Museo de America).

la divinidad o autoridad representaba los momentos de destrucción de un *pacha* y/o una humanidad anterior; el descanso era la actitud requerida para la creación de un nuevo orden cósmico o social o su mantención (Martínez 1995). El concepto de *pachakuti*, vuelta o cambio de *pacha*,<sup>19</sup> expresaba el primer momento; en

tanto que el ritual de sentarse en la *tiana* y estar en reposo representaba simbólicamente el segundo. En las secuencias de batalla de los *qeros*, los inkas aparecen de pie, en movimiento, sobre un torreón que representaba a la ciudad del Cuzco o aparecen en la cima de una pirámide escalonada o *ushnu*, una construcción vinculada a los rituales del inka. La misma posición o actitud que aparece en las láminas de Guaman Poma y de Murúa, para mostrar a los inkas cuando iban a la guerra o estaban en un momento de cambio de una época o *pachakuti* (Guaman Poma 1616, f. 333). Desde ahí, en esa posición en altura, con su honda destruyen a sus enemigos o a las otras humanidades que aparecen invariablemente en una posición inferior en las escenas. En las secuencias de *presentación de prisioneros*, en cambio, el inka aparece sentado en una *tiana*. Está en actitud de reposo, receptiva, al punto de recibir una presentación de flores que le hace una *quya* o la de un prisionero anti que es conducido por un soldado cuzqueño.

Así, en una primera aproximación y en uno de sus varios posibles planos de significación, esos relatos visuales andinos se basaron no en la secuencia histórica que debería ser narrada sucesivamente, según los cánones historiográficos europeos, sino en una estructura significativa que daba cuenta de los momentos de cambio y ordenamiento del mundo andino, del Tawantinsuyu, por parte de los inkas. Proponemos, así, denominar a ambas secuencias con las categorías *destrucción y ordenamiento*, más próximas a los conceptos andinos.<sup>20</sup>

## Relatos y semiosis andina colonial

En un trabajo dedicado a estudiar los relatos visuales sobre la guerra entre los inkas y los chankas, otro grupo rival, Ramos (2002) se preguntaba acerca de cómo hacer identificables a los personajes de estos relatos visuales ante una audiencia que podía ser bastante amplia, ya que sabemos que los *qeros* circularon por diversos lugares. El mismo autor sugiere la existencia de “tradiciones iconográficas” (2002: 872) que habrían servido para representarlos (y, agregamos nosotros, también a otros, como los *antis*). Se trata de tradiciones coloniales que fueron elaboradas bajo condición colonial. La condición colonial de los *qeros* que estamos analizando aquí es evidente, y lo es también el tipo de relatos que se representaron en sus superficies. Cuando se confeccionaron los *qeros* de los siglos XVII y XVIII que contienen esas

imágenes, ya habían pasado muchas décadas desde la invasión europea a los Andes, y para los especialistas que los hicieron, nacidos en la colonialidad, se trataba de relatos sobre otros tiempos que no conocieron. Como lo señaló Cummins (1993), se trata de imágenes que debieron ser “negociadas”, que debieron adquirir nuevos sentidos a pesar de que aparentemente los referentes siguieran siendo los mismos. Lo que nos llega, entonces, a través de las imágenes puestas en esos *qeros* es el resultado de procesos surgidos de las nuevas necesidades comunicativas y de memoria visual, que buscaban transmitir para nuevas audiencias esos relatos. Para nosotros, este tipo de procesos y de procedimientos de nuevas construcciones visuales se produjo como parte de la construcción de nuevos horizontes de comprensión y de comunidades de sentido capaces de significar con esas imágenes. Es lo que denominamos una *semiosis colonial*, un vasto proceso de resignificación, de creación de nuevas maneras de decir y de hacer circular las narrativas andinas que permitieron a las nuevas sociedades indígenas coloniales construir una comprensión de lo colonial desde un punto de enunciación propio. Ya fuera para memorizar el pasado “del Inka” o hablar del presente “indio”. Permeada de contemporaneidad colonial, es cierto, pero también construida desde prácticas, soportes, lógicas y maneras de decir propias. Fue en este contexto, proponemos, que se elaboraron esas tradiciones iconográficas que permitieron la comprensión y significación de las narrativas visuales. Pero ¿cómo funcionaban?

### *Las figuras narrativas (inkas y antis)*

Como en cualquier narrativa, sea oral o no, los ciclos de relatos requieren de la construcción de determinadas figuras narrativas (los personajes), que tienen características determinadas; rasgos que permiten identificarlos, o realizan acciones propias de su condición. En el repertorio de figuras narrativas de este ciclo –correspondiente a *ñawpa pacha*– identificamos varias.

Por una parte, el grupo cuzqueño. Su configuración visual incluye más integrantes que los personajes humanos. Se trata de un conjunto más complejo que incluye también objetos culturales, aves y plantas. En este conjunto se distinguen varios personajes, lo que da una impresión de lo colectivo, de una determinada diversidad social: los inkas o autoridades; los soldados; las *quyas*; y los sirvientes.



Figura 5. "Autoridades" (qero plancha 44c, actualmente desaparecido. En Posnansky 1945). *Figure 5. "Authorities" (qero, plate 44c, current whereabouts unknown. In Posnansky 1945).*

Por la otra, el grupo de los antis. Visualmente parecen contruidos siguiendo las mismas lógicas anteriores, esto es, el conjunto incluye seres humanos, objetos culturales, aves, animales y plantas. Con la única excepción del *qero* que representa a una autoridad anti que es llevada en andas (fig. 5), los *qeros* muestran un colectivo en el cual no puede apreciarse la misma diversidad social, ya que muestran un grupo de personajes ataviados de manera similar.

Respecto de los cuzqueños, los seres humanos masculinos, ya sean soldados o inkas, aparecen en cualquiera de las secuencias de batalla/destrucción de mundo, presentación de prisioneros/instauración del orden y autoridades. Ellos portan hondas, lanzas, *chambis* (una porra con cabeza estrellada) y escudos; algunos tocan *quepas* o caracoles y tambores, armas usadas por los ejércitos incaicos y que servían igualmente de marcadores culturales de una superioridad etnocéntrica, ya que los diferenciaban de los "indios de arco y flecha" considerados inferiores (Barragán 1994). Visten *unkus*, la camisa larga tradicional andina prehispánica, a veces *llacollas* o capas, y los *unkus* pueden, incluso, estar decorados con pequeños *tocapus*, expresando con claridad la importancia cultural de los tejidos; llevan cascos y adornos como *sacsas* (unas pequeñas flocaduras usadas a la altura de la media pierna que a veces ha sido confundida con pantalones) y sandalias o *uxutas*; nuevamente aquí, todo enfatiza la complejidad tecno-



Figura 6. "Enfrentamiento inkas-antis" (qero VA 368, Ethnologisches Museum, Berlín. En Wichrowska & Ziolkowski 2000). *Figure 6. "Inca-Anti Confrontation" (qero VA 368, Ethnologisches Museum, Berlín. In Wichrowska & Ziolkowski 2000).*

lógica textil y la existencia de jerarquías (fig. 6). Todos tienen el pelo corto evidenciando su alto estatus social (Pizarro 1978 [1571]: 93; Betanzos 2015 [1551]: 185) y, mientras los inkas suelen mostrar una *mascapaicha* o un adorno frontal de plumas,<sup>21</sup> los soldados portan un casco redondo con plumas, conocido como *chucu*. Varios otros pequeños detalles pueden denotar diferencias de rango entre ellos. Los inkas portan pectorales y aparecen sentados en *tianas*, el asiento ritual de todo gobernante andino; están sobre un torreón o aparecen en la cima de un *ushnu*. Cuando están sentados, es frecuente que

aparezca a sus espaldas un sirviente, que puede ser un anti o un jorobado, que sostiene el quitasol de plumas o *achiwa* que era también distintivo de su dignidad. Los sirvientes, los soldados u otras autoridades menores, en cambio, aparecen siempre de pie y pueden ir descalzos y sus trajes presentan menos decoraciones o insignias. Por otra parte, en las secuencias en las cuales hay enfrentamientos con los antis, los cuzqueños aparecen a la derecha iconográfica (es decir, a la izquierda del observador), la mitad simbólica que, de acuerdo con las fuentes coloniales, significaba también a *Hanan*, la mitad superior.

A los soldados cuzqueños frecuentemente también los rodean flores de *ñucchu*, y bajo sus pies tienen flores como la *chiwanway*. Siempre cercana a los personajes o dibujada en los *unkus*, el *ñucchu* es una flor que, al menos en la iconografía de los *qeros* y de alguna pintura colonial, aparece vinculada únicamente a los contextos inkaicos o cuzqueños. Y la *chiwanway* es una flor cuyo uso también parece haber sido exclusivo de las élites cuzqueñas, según Garcilaso (1991 [1609]: 385). Podría postularse que se trata de significantes que contextualizan, que evitan la ambigüedad del significado para poblaciones no familiarizadas: “estos de aquí son los cuzqueños”.

Las aves que acompañan a los combatientes, llevan hondas en sus picos; es decir, comparten el mismo tipo de arma y, por lo tanto, la misma identificación cultural. En un trabajo anterior ahondamos más en ello (Martínez et al. 2014). Sin embargo, la característica que queremos destacar ahora es que, en los casos que pudimos advertirlo, los colores de sus plumas coinciden con los de los trajes inkaicos.

La *quya* es el único personaje femenino que aparece en este conjunto de relatos visuales y lo hace solamente en las escenas de la secuencia de *presentación de flores* y/o *prisioneros* que corresponde, como hemos dicho, al momento de instaurar un nuevo orden o de realizar los rituales orientados a mantener o conservar el orden cósmico y social. En la sutil construcción de significantes visuales, este personaje aparece vestido con un *aqsu*, la larga tela que enrollaba el cuerpo femenino; una *llijlla* o mantilla sobre los hombros y en la cabeza luce un paño doblado o *ñañaca*, que la distingue de los personajes femeninos que aparecen en otros relatos de los *qeros*, en los cuales las mujeres que no pertenecían a la élite aparecen con la cabeza descubierta. Lo que más resalta de ella es su posición corporal, de rodillas frente al inka

que está sentado en una *tiana* y hacia quien extiende los brazos, ofreciéndole una larga rama con dos flores en su extremo, probablemente una *kantuta*. Siguiendo las ilustraciones de la crónica de Martín de Murúa y las de Guaman Poma, ambas contemporáneas a la elaboración de muchos de estos *qeros*, la posición arrodillada era una de las más frecuentemente usadas por hombres y mujeres para hacer ofrendas y libaciones rituales ante una divinidad (Murúa 2004 [1590]: f. 36v).

Otro rasgo significativo que nos parece importante son las flores que ella ofrece. Sin perjuicio de que también el inka puede aparecer con flores cerca de su cuerpo, es esa *quya* la que pareciera remarcar el principio de fertilidad asociado en el pensamiento andino a lo femenino. Se trataría de una modulación visual específica: “*quya* con flores”, la que contribuye a la significación general que se construye en estas escenas sobre la autoridad andina.<sup>22</sup> En esta construcción visual de la pareja inka-*quya*, las plumas del quitasol que porta el sirviente y las flores que ella ofrece, que se ubican ambas en un campo semántico vinculado a la fertilidad, a lo que surge o brota, contribuyen también a mostrar visualmente una concepción andina de las autoridades. Es decir, construyen una categoría que puede o no coincidir con un personaje determinado, el que está presentado visualmente a partir de las categorías andinas de los atributos y características simbólicas de las autoridades andinas.

Los sirvientes, finalmente, son uno o dos personajes que aparecen únicamente en las escenas de *presentación de prisioneros*. La figura más frecuente es la de un personaje ubicado a espaldas del inka sentado, que sostiene un quitasol de plumas, el *achiwa*. En ocasiones, en las cuales se omite la presentación de prisioneros antis y se muestra solamente a la *quya* entregándole las flores al inka, ella puede también tener un sirviente a sus espaldas, que sostiene igualmente un quitasol. Lo que nos parece más interesante del personaje es su caracterización: puede ser un *anti*, a todas luces ya integrado al cosmos inkaico, o un jorobado (*kumu*). En algunos vasos, ambos sirvientes son antis o jorobados; pero en otros, son un jorobado y un *anti*. En estos casos, el anti siempre está asociado al inka, en tanto que el jorobado aparece detrás de la *quya*.

Los jorobados son personajes que, iconográficamente, aparecen vinculados a los retratos que algunas mujeres de la élite cuzqueña mandaron a hacer entre los siglos XVII y XVIII (Rowe 2003: 302-305) y acompañan también a las imágenes de las *quyas* Mama Waqo

y Mama Oqlo en las pinturas murales del Molino de Acomayo, cerca de Cuzco. También el cuadro colonial sobre la *ñusta* Chañan Quri Quqa (Museo Inka) muestra un jorobado que, de pie y a las espaldas de la noble cuzqueña, le sostiene el mismo *achiwa* sobre su cabeza. Pero en tiempos prehispánicos los jorobados parecen haber estado asociados a la figura del Equeco o Ekako, la divinidad de la fertilidad (Ponce 1982), sin estar vinculados exclusivamente a las figuras femeninas. Un detalle importante para nuestro análisis: tanto en los *qeros* como en los cuadros y la pintura mural, los jorobados aparecen vestidos como integrantes de la élite incaica, con *unkus* decorados y, a veces, con emblemas cefálicos. Esto no ocurre con los sirvientes *antis*, por lo que, al menos identitariamente, no parecieran ser figuras intercambiables, constituyendo más bien algún tipo de marcador de diferencia entre el inka y la *quya*.

Los *antis*, a su vez, presentan una configuración visual muy formalizada. Vistiendo siempre largas camisas moteadas (*cushmas*), como si vistieran pieles de felinos, muestran el pelo largo y suelto, sujeto a veces por un cintillo con largas plumas que les cruza la frente, y sus rostros están decorados con una pintura facial a varias bandas, usualmente blanco, café y rojo (fig. 7). Andan descalzos, con arco y flecha o con mazas en sus manos, demostrando así su condición de *awqa runa*, indios de arco y flecha. Las aves que combaten en este bando son más evidentemente seres sagrados o divinidades. En varios casos tienen rostros humanos, con la misma pintura facial de los *antis*; además, pueden llevar flechas entre sus garras o manos lo que facilita su identificación (fig. 8). Finalmente, en medio de las batallas o acompañando a los vencidos, aparecen monos o loros. Ellos pueden estar sobre los hombros de los guerreros o parados sobre las palmeras y otros árboles que, siempre, forman parte de la escenografía ecológica de los *antis*. Y, claro, también (como con los cuzqueños), los *antis* tienen una planta que se ubica a sus pies. En este caso, por su diseño, pareciera ser simplemente una hierba.

Su apariencia física es notable. Algunos están como encorvados y, a veces, aparecen heridos o muertos, caídos en medio del enfrentamiento (fig. 9). Esta condición de vencimiento o derrota no aparece, como podrá suponerse, entre los soldados cuzqueños. Tal como lo señaló Martín (2014) analizando el vaso MAM 7511 del Museo de América, en ocasiones los *antis* fueron representados de tamaños más pequeños que los cuzqueños.



Figura 7. “Antis” (detalle de qero VA 368, Staatliche Museen zu Berlin, Preussischer Kulturbesitz - Ethnologisches Museum. Fotografía de Martin Franken). Figure 7. “Antis” (detail of qero VA 368, Staatliche Museen zu Berlin, Preussischer Kulturbesitz - Ethnologisches Museum. Photo by Martin Franken).



Figura 8. “Ave antropomorfa” (detalle de qero DA 01. Colección privada, Bonner Altamerika-Sammlung Universidad de Bonn. Fotografía proyecto FONDECYT 1130431). Figure 8. “Anthropomorphic bird figure” (detail of qero DA 01, Private Collection, Bonner Altamerika-Sammlung (Universität Bonn. Photo by FONDECYT Project 1130431).



**Figura 9.** “Enfrentamiento inkas-antis” (qero NMAI 217.455, National Museum of American Indian, Washington, DC. Fotografía de Ernest Amoroso, cortesía NMAI). **Figure 9.** “Inca-Anti confrontation” (qero NMAI 217.455, National Museum of the American Indian, Washington, DC. Photo by Ernest Amoroso, courtesy of NMAI).

Los prisioneros antis, por su parte, conducidos siempre por un soldado cuzqueño, van desarmados y amarrados por una soga que, la mayoría de las veces, va atada al cuello y manos del vencido. Se trata de una convención iconográfica que también usó Guaman Poma para mostrar a prisioneros derrotados, como en las láminas sobre Wasqar Inka y Thupaq Amaru Inka (1616: f.115, 449). Visualmente hemos identificado dos modos de mostrar en los *qeros* las victorias cuzqueñas sobre sus enemigos: el prisionero que es conducido atado con una soga, y el enemigo que es decapitado y pisado. Los testimonios de la ejecución de fray Diego Ortiz en Vilcabamba en 1571 permiten suponer que no se trataba de modos excluyentes, ya que, acusado de haber asesinado al inka Titu Cusi Yupanqui, “le ataron una *guasca* al pescuezo” antes de decapitarlo y enterrarlo boca abajo (Bauer et al. 2014: 64). Estos modos aparecen en los *qeros*, en las láminas de los códices de Guaman Poma y Murúa y en diversas pinturas coloniales. Hasta ahora, en nuestra muestra, el primer modo se representó solo para los antis, en tanto que el segundo aparece en relatos visuales de la guerra contra los chankas y entre inkas (probablemente entre Atawallpa y Wasqar Inka).

Ya hemos observado que la construcción visual sobre los personajes narrativos sigue lógicas distintas a las de las crónicas; además, presenta formas culturales de representar la victoria sobre el otro, lo que podría ser

más evidente si consideramos que en la configuración visual del prisionero anti llevado por un cuzqueño aparece entre ellos una planta de gran tamaño (fig. 10). Podría mostrar cómo la conquista no solo es sobre poblaciones humanas, sino que incluye elementos culturales, simbólicos o productivos capturados que vienen a enriquecer el cosmos del Tawantinsuyu.

## Articulaciones de una sintaxis visual

Intentando sistematizar nuestro análisis, se podría postular que estas narraciones visuales estaban organizadas, al menos, en tres niveles de significación. Un primer nivel, compuesto por la totalidad de cada escena, donde destaca la construcción de los espacios culturales y las posiciones simbólicas ocupadas por ambos grupos. Un segundo nivel, conformado por pequeños conjuntos significantes (*inka-quya*, por ejemplo) que articula varios personajes y elementos. Y un tercero, en el que se aprecian unidades significantes menores que permitan modular los significados de cada escena.

La construcción de los espacios culturales y las posiciones simbólicas es lo primero que resalta en estos relatos y ha sido destacado por varios autores (Cummins 2004: 360-361; Martin 2014). Aun estando en un paraje general que remite a los espacios selváticos, los cuzqueños aparecen vinculados a obras de arquitectura

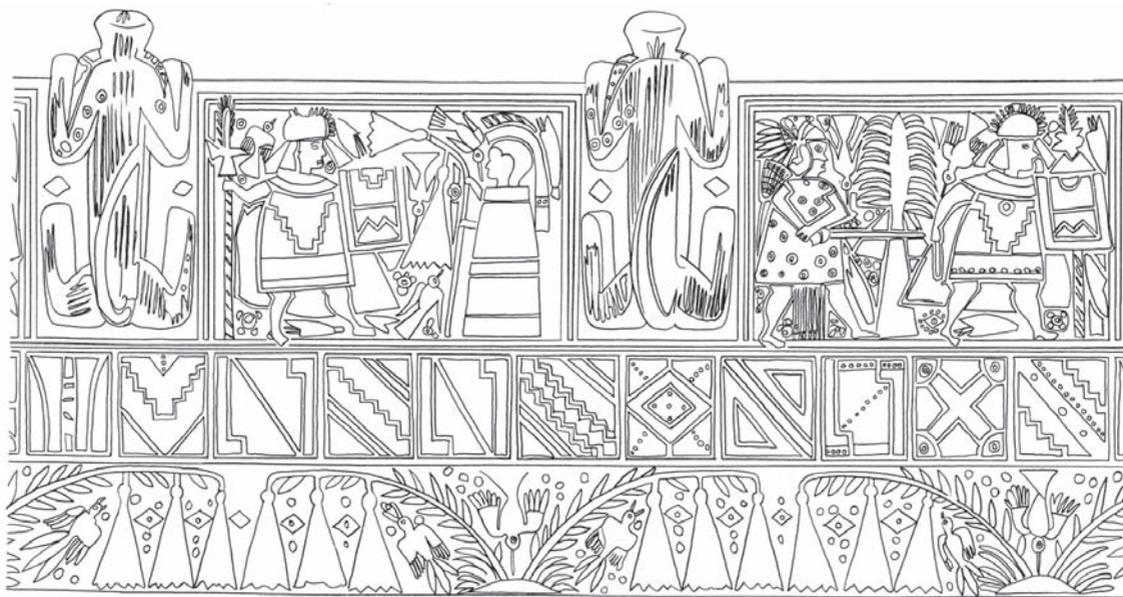


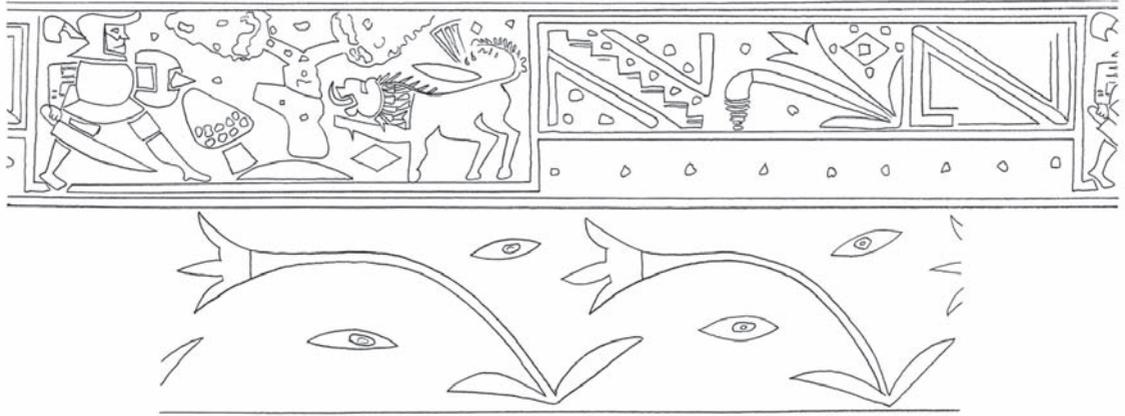
Figura 10. "Presentación prisionero" (qero MI Momac 164, Museo Inka del Cuzco. Dibujo de Clara Yáñez, proyecto FONDECYT 1130431).  
 Figure 10. "Presentation of prisoners" (qero MI Momac 164, Museo Inka, Cuzco, Peru. Drawing by Clara Yáñez, FONDECYT project 1130431).

ritual y militar, a diferencia de los antis que aparecen siempre en medio de los árboles, en un ambiente de animales salvajes y hierbas (no cultivos). Recordemos, además, que en las secuencias de *batalla/destrucción* y de *autoridades*, los cuzqueños ocupan la posición *hanan*, en tanto que los antis lo hacen en *urin*. En las secuencias de *presentación/ordenamiento* en cambio, son la figura del inka y la *quya* las que ocupan la derecha y la pareja cuzqueño-anti vencido se desplaza hacia la izquierda. Esta es la única oportunidad en la que un cuzqueño aparece ocupando ese espacio simbólico. Estas oposiciones desaparecen en los motivos *guerreros*, *cazadores* y *aldeas*, en las que aparecen únicamente los antis.

En cuanto a los pequeños conjuntos significantes, ya hemos mencionado algunos de ellos. El conjunto "inka-quya-sirvientes" o el trío formado por "cuzqueño-planta-anti vencido" sirven de ejemplo. Pero hay otros, como la construcción visual del enfrentamiento, en que los contrarios pueden estar mediados por alguna planta o árbol (fig. 11). ¿Se trataba de una mediación? ¿De una manera de entender o expresar determinado tipo de conflictos o enfrentamientos? Aún no lo sabemos.

En el tercer nivel encontramos otro tipo de combinaciones posibles, que se pueden ejemplificar con el motivo *autoridades*. En el vaso de la Isla del Sol (lago Titikaka) publicada por Posnansky (1945, plancha 44c.,

ver fig. 5) aparecen un inka y un jefe *anti*, llevados en andas a hombros de respectivos portadores. Ambas autoridades se dan la espalda. Se trata de una secuencia autónoma, diferente de las otras dos presentes en la misma escena. En una, hay un enfrentamiento entre un anti y un cuzqueño, y en otra, el cuzqueño lleva vencido a un *anti*. ¿Qué hacen esas autoridades en andas? ¿Qué significan? Creemos que una posible respuesta está en *qeros* que muestran otro tema, el encuentro en el nudo de Vilcanota u otro lugar semejante en la puna andina, entre el Inka y el señor de los qollas, un poderoso señorío del borde del lago Titikaka. En las escenas de este tema, ambos personajes se miran uno al otro, sentados respectivamente en una *tiana* y una piedra, ofreciéndose de beber en sendos *qeros*. Los asientos y la actitud de reposo de ambos señalan que se trata de un momento no bélico, sino de negociación, de introducción de un nuevo orden o del mantenimiento de este. Aquí aparece, entonces, el contraste. En la escena de las autoridades inka y anti no hay encuentro; sus posiciones físicas evidencian precisamente lo contrario, no hay aquí un brindis ritual con *qeros*. De modo que las gestualidades de los personajes, mirándose y brindando o dándose la espalda y sin rituales de reciprocidad, sirven para construir otro nivel de la significación general de estos relatos visuales.



**Figura 11.** “Enfrentamiento/mediación” (qero MUNARQ 1009-CFD 15777, Museo Nacional de Arqueología, La Paz. Dibujo de Clara Yáñez, proyecto FONDECYT 1130431). **Figure 11.** “Confrontation/mediation” (qero MUNARQ 1009-CFD 15777, Museo Nacional de Arqueología, La Paz. Drawing by Clara Yáñez FONDECYT project 1130431).

## VARIACIONES COLONIALES DE UN RELATO VISUAL

Como lo señalamos más arriba, no parece haber una relación directa entre la cantidad de *qeros* que contienen escenas o partes de las narrativas coloniales sobre los inkas y los antis y la brevedad de los relatos acerca de la guerra contra los antis recogidos en las crónicas coloniales. ¿Se trataba solo de narrativas acerca del pasado y de la mito historia inkaica? ¿Los representados eran personajes históricos (del tipo Thupaq Inka Yupanqui o el capitán Otorongo Achachi?) ¿O categoriales (“el inka”, los “cuzqueños”, “los antis”)? ¿Qué contaban, entonces, esos relatos visuales? Ziolkowski et al. (2008: 171) han hecho interesantes aportes, aunque aún no concluyentes, para identificar a Otorongo Achachi guiándose por la presencia de algunos *tocapus* figurativos ubicados en otras partes de esos mismos vasos. En esta perspectiva, se trataría en lo fundamental de recordar, de construir o mantener una memoria acerca de ese pasado. Y esto puede ser así; el problema es que no todos los personajes que aparecen caracterizados como inkas o capitanes inkas en los *qeros* muestran la misma construcción visual: sus escudos e insignias personales pueden diferir, como lo ha señalado el mismo autor (Ziolkowski & Arabas 2014 ms.), sugiriendo, entonces, que podría tratarse de varios personajes y no solo uno. Por otra parte, la postura de Cummins (2004: 354-369) ha sido la de privilegiar un

análisis que podríamos llamar categorial, en el cual las escenas del pasado inkaico estarían metaforizando nuevos temas coloniales, tales como la reactualización de las fronteras étnicas o la realización de batallas rituales entre grupos simbólicamente vinculados y no una reproducción visual ajustada al antiguo relato oral. Recientemente, Martin (2014) ha propuesto una interpretación similar. Ella sugiere que se trataría de un relato civilizatorio, que abarca tanto una mirada sobre el periodo inkaico como la integración final de los antis a la sociedad católica colonial, por la vía de los bailes religiosos, y no un tipo de narración con personajes determinados.

Nuestra propuesta es que todas esas posibilidades no son contradictorias ni excluyentes. Por el contrario. En las tradiciones orales andinas parecen encontrarse ambos tipos de formas de construcción de relatos, por lo que no vemos motivos para que esto no ocurriera asimismo en los relatos visuales. Efectivamente, cada inka contaba con un conjunto de cantares que narraban sus hazañas y su gobierno (Betanzos 2015 [1551]: 198; Beyersdorff 1986); y algunos fragmentos de esos cantares y de lo que se ha llamado “poesía” quechua aparecen en distintos textos coloniales (Husson 1985; Itier 1987). En ellos se nombra a uno u otro inka, a una *quya* o a algún valeroso capitán. Pero al mismo tiempo circulaban relatos en los que el inka u otro tipo de personaje colectivo, una entidad y no una persona, aparecían revestidas de características

culturales determinadas. Tal vez los mitos civilizatorios sobre los inkas, que circulan hasta la actualidad, tales como el inka dador del riego y la agricultura, puedan ser un ejemplo adecuado de ellos. Como lo señala Cummins (2004: 422), “las figuras personifican, antes que nada, valores socio religiosos subyacentes”. En esta perspectiva, no es descartable que las imágenes pudieran apelar simultáneamente a varios públicos o audiencias receptoras. Nos parece que en esta alternativa subyace la posibilidad de una reproducción social de los relatos que alcanzó ámbitos que excedieron los límites más reducidos de sus posibles audiencias originales. Pero queremos ir más allá. Proponemos que en tiempos coloniales circularon, de manera simultánea, redundante y hasta complementaria, diversas narrativas acerca de los inkas y los antis. Que no se trató de un relato único, sino de varios. En trabajos anteriores (Martínez et al. 2016) hemos propuesto que este tipo de relatos visuales se desarrolló a partir del último cuarto del siglo XVI, probablemente con más fuerza entre los siglos XVII y XVIII. Los *qeros* nos permitirán, así, identificar con fuentes propiamente andinas un momento importante en el cual surgieron y circularon estas narrativas que han llegado hasta hoy. Veámoslo.

En nuestra muestra hay un conjunto acotado de 10 ejemplares<sup>23</sup> en los que los inkas o los soldados cuzqueños aparecen vistiendo *unkus* con decoración de felinos o que están sentados en *tianas* que tienen la misma decoración (fig. 12). Esta aparente identificación de los inkas con la vestimenta anti no deja de ser curiosa y problemática. Primero, porque sabemos que en los Andes los trajes eran uno de los indicadores étnicos más extendidos; se supone que cada grupo tenía su traje, sin que este fuera usado por otros (Cieza de León 1986 [1553]: 2ª parte, cap. xxiii: 68). Esta ha sido una de las bases argumentales usada en nuestros análisis y en los realizados por todos los investigadores que se han dedicado al estudio de los *qeros*, para identificar a los colectivos representados: cuzqueños, chankas, qollas o antis. Segundo, porque en los mismos *qeros* estas diferenciaciones parecen ser bastante rigurosas. ¿Cómo entender entonces que los cuzqueños vistan como antis o usen en sus propios emblemas de poder la iconografía *anti*?

Cummins planteó que: “El anti y el jaguar son sinónimos, denotando que la figura del anti no solo representa a un guerrero de la selva, sino que es un elemento metonímico que personifica el salvajismo de la



Figura 12. “Inka en tiana moteada” (detalle qero BM-42.149, Brooklyn Museum, Nueva York. Proyecto FONDECYT 1130431).  
Figure 12. “Inka on a “tiana” ritual seat” (detail of qero BM-42.149, Brooklyn Museum, New York. Photo by FONDECYT project 1130431).

naturaleza descontrolada de la selva” (2004: 361). ¿Qué hacen estos inkas y soldados cuzqueños revistiéndose con pieles de *uturunqu*?, ¿se han transformado en seres salvajes? Es una posibilidad que el mismo Guaman Poma expuso al relatar la transformación del capitán inka Otorongo Achache en felino (1616: f. 154 [156]); y la posibilidad de que un inka deviniera en otro ser, ave, animal o planta, aparece en varios relatos. Recordemos que Ayar Cachi, uno de los cuatro hermanos de Manqo Qhapaq, antes de fundar la ciudad del Cuzco, se transformó en un ave (Cieza 1986 [1553], cap. vii) y el capitán inka Villca Quire se transformó, finalmente, en árbol (Pachacuti [1613] 1993: 220). Pero los personajes de los *qeros* no han perdido su “esencia” inka, por así decirlo. Los inkas continúan sentados en una *tiana*, acompañados por varios sirvientes; y los soldados cuzqueños usan sus hondas y no arcos y flechas. Si hay una transformación, esta no es completa.

Agreguemos otro detalle: esta modalidad de mostrar a los cuzqueños como antis se presenta también en *qeros* con otros motivos o temáticas. En el vaso EM Va 63959, la escena corresponde al tema del encuentro entre el Inka y el señor de los qollas, en pleno altiplano y muy lejos de los espacios de la selva. En esta oportunidad tanto el inka sentado como el soldado cuzqueño que toca un caracol o *quepa* visten *unkus* con diseño de felino. La escena de la pieza AMNH 41.2.516<sup>24</sup> muestra a dos inkas, cada uno sobre un torreón que representa la ciudad del Cuzco; dándose la espalda, dirigen a sus tropas combatiendo contra otros soldados cuzqueños. El personaje de la derecha iconográfica viste un *unku*



**Figura 13.** “Antis cazando en la selva” (qero NMAI 92.569, National Museum of American Indian, Washington, DC. Fotografía de Ernest Amoroso, cortesía NMAI). **Figure 13.** “Antis haunting in the jungle” (qero NMAI 92.569, National Museum of the American Indian, Washington, DC. Photo by Ernest Amoroso, courtesy of NMAI).

con moteado de felino y luce un pectoral con la imagen del sol; el de la izquierda tiene un *unku* decorado con *toqapus* y flores de *ñucchu*, pero su pectoral es la cabeza de un *uturunqu*. Comparten así, de manera intercambiada, emblemas y trajes inkas y antis. Y en el *qero* NMAI 92569 se repite la idea de emblemas combinados: en un ambiente de selva, en el que aparecen cazadores antis capturando a monos subidos a los troncos de varios árboles, hay gruesas serpientes *amarus* que atraviesan verticalmente todo el vaso. Sus cabezas quedan ubicadas en la parte superior del vaso, en una estrecha banda donde alternan con *mascapaichas* inkas y cabezas de felino (fig. 13). Forman una serie heráldica cuzqueña que pareciera “surgir” desde un mundo anti. Como se ve, la significación en estos casos pareciera exceder la de la narrativa visual centrada en los antis.

Basándose en la sintaxis espacial de ambos grupos en los *qeros*, a la que ya nos referimos, Cummins planteó que ella era una expresión metafórica de la relación *hanan-urin*, de la dualidad simbólica andina que requería de ambas partes para conformar la unidad. Siguiendo esa línea de pensamiento, este autor planteó que las vestimentas inka/antis del vaso del AMNH estarían representando las dos mitades de la sociedad andina. Su análisis (Cummins 2004: 436-445) se extiende a varios *unkus* coloniales que tenían ambos tipos de decoración, como la pieza B 1500 del

AMNH que en su parte frontal muestra una delicada labor con *toqapus* y en la espalda tiene decoración de piel de felino; y a una *tiana* que, como las de los *qeros*, tiene características felínicas. Sin embargo, ¿por qué esta dualidad aparece expresada así solo en algunos vasos y no en todos ellos?, ¿y por qué se usa en otros temas, además de los relacionados con los antis?, ¿qué otras posibles significaciones podemos encontrar?

#### *Los inkas en la selva, o el Paititi*

Como lo señalamos inicialmente, nuestro foco de análisis estuvo en los relatos ubicados temporalmente en lo que, para la experiencia colonial andina, ya pertenecía al pasado, a *ñawpa pacha*, un tiempo antiguo. Ese tiempo correspondía a lo que en los documentos se denominaba como el “tiempo del Inka”. Aquí caben algunas reflexiones. Si para los europeos el tiempo del Inka era a la vez un pasado sin retorno y una fuente de informaciones para reconocer o negar la legitimidad de algunas reivindicaciones andinas, para los andinos parece haber sido un concepto bastante más complejo. Por una parte, porque aunque en lo formal el tiempo del Inka implicó la construcción social de una nueva memoria sobre el *Tawantinsuyu* y los inkas, poner a los inkas como parte de una humanidad de ese pasado requirió de varios procesos de resignificación. Como con

otras humanidades y sociedades anteriores, derrotadas por los mismos inkas, esa misma condición las convirtió en gentes de un pasado distinto del presente colonial; la linealidad del tiempo cristiano-europeo no tiene cabida aquí. No hay continuidad entre pasado y presente en el concepto de *pacha*; ni un evento sucede a otro. Ambos *pachas* coexisten, porque el pasado simplemente se ha desplazado desde el centro hacia una periferia; lo que los hace diferentes es que ocupan un tiempo/espacio distinto. Y no hay continuidad porque ese *ñawpa pacha* no desaparece.<sup>25</sup> Hay otro rasgo del concepto de *pacha* que debemos destacar: también coexisten *Hanan Cuzco*, entendido como el presente, y *Urin Cuzco*, como lo pasado<sup>26</sup>. Las humanidades desplazadas siempre pueden volver, el pasado puede hacerse nuevamente presente. De allí los muchos rituales prehispánicos y contemporáneos dedicados a evitar que eso ocurra (Bouysse-Cassagne & Harris 1987). Ubicados en *ñawpa pacha*, los inkas siempre podrían volver, como bien lo sabemos por tantos mitos contemporáneos, como los de Inkarrí<sup>27</sup> o el *Paititi* (Allen 2002).

De este modo, las narrativas andinas coloniales sobre el tiempo del Inka conllevaron también la posibilidad de ubicar a los inkas en *ñawpa pacha* y, por esa vía, en uno de los espacios que más apropiadamente lo simbolizaba: la selva. Es lo que muchos relatos contemporáneos señalan. Para diferentes poblaciones andinas actuales, los inkas viven aún en un espacio mítico, más o menos impreciso: el *Paititi* (Flores Ochoa et al. 1998: 198, Allen 2002). Ubicado en la selva, el territorio de los antis, muchos exploradores europeos intentaron encontrar la mítica ciudad (Gisbert et al. 2006: 140), pero se dice que solo la gente pura de alma, los indios, pueden encontrarlo.

Mostrándole *qeros* coloniales a habitantes actuales de la comunidad de Sonqo, en Cuzco, Allen (2002) quedó sorprendida por la contundencia de las respuestas que recibió: las imágenes de unos arco iris surgiendo de las cabezas o bocas de felinos eran la representación de las puertas de la ciudad de Paititi, el lugar donde moran los inkas esperando regresar.

Es posible que algunos *qeros* del estilo Charazani reafirmen esta posibilidad. En los ejemplares UNSA1007-64 Yábar y MNAAH 68 aparece un personaje femenino, vestido como una *quya* tal como la hemos descrito anteriormente; lo singular es que ella está sola, rodeada por palmeras, monos, aves tropicales y enormes serpientes; a veces con bandas de peces que sugieren la presencia

de ríos. Es decir, *está* en la selva. ¿Qué hace allí? En el cofre de Charazani (ver nota 14) se repite la misma idea. Entre otras varias escenas, hay dos que son significativas para nuestra indagatoria. En ambas aparece un inka, con *unku* decorado con *toqapus* y *mascapaicha*, acompañado de otro personaje que ha sido sugerido como un señor local (Gisbert et al. 2006: 145). En una de esas escenas, aparece también una *quya*, como la de los *qeros* ya mencionados. No hay enfrentamiento con antis, y el señor local no viste como ellos. Ni los inkas tienen elementos antis. Sencillamente, todos *están* en la selva.

### ¿Un nuevo mito colonial?: Los inkas como antis

Flores Ochoa et al. (1998: 200) relatan que un quechua de la nación *q'ero* (en las cercanías del Cuzco) identificó en algunos *qeros* prehispánicos las representaciones de plumas de los tocados antis. Señalan los autores que “asoció las plumas con los *chunchos* de prestigio, los conocidos como inka *chunchu*, que son los mismos que aparecen en mantas, ponchos, bolsas para coca y otros tejidos”. Efectivamente, los *q'ero*, que se reconocen a sí mismos como descendientes de los inkas (Flores Ochoa et al. 1998: 198), muestran en sus textiles motivos conocidos como “*ñawpa Inca*”, “*ñawpa ch'unchu*”, “*ch'unchu simicha*” y “*ch'unchu inti pupu*” (Silvermann 1983). Varios de estos motivos guardan relación con diferentes etapas del regreso de Inkarrí, en concreto con el resurgimiento de su cabeza. Lo interesante de esto es que la cabeza de Inkarrí es llamada *ch'unchu* o *chunchu*, uno de los nombres que recibían los antis. Tal parece, entonces, que en algún momento empezó a desarrollarse un nuevo mito, colonial, en el que los inkas aparecen representados como habitantes de las tierras bajas, como antis.

## CONCLUSIONES

En los relatos visuales sobre los inkas y los antis hemos podido advertir tres tipos de variantes narrativas que se cruzan y entrecruzan: una, acerca del tiempo del Inka; otra, acerca de los inkas en el espacio de la selva, como parte del espacio de los antis, desde el cual siempre se puede volver; y una tercera, que propone que los antis sean inkas o los inkas antis. Los *qeros* muestran que no se trataba de relatos mutuamente excluyentes; muy por el contrario, es posible que en ciertos contextos y frente

a determinadas audiencias, se actualizara o pusiera de relieve una u otra de estas variantes, y que todas se alimentaran mutuamente de detalles y unidades narrativas de un relato mayor, el cual fue enunciado a través de diversos soportes, visuales y orales, pero también de bailes y músicas y de diseños textiles, todo ello simultáneamente. De modo que podemos concluir que las narrativas acerca de esas poblaciones y sus espacios fueron manifestadas por medio de distintos tipos de soportes, asegurando así su reproducción y circulación social.

Queda asimismo en evidencia que las escenas que acabamos de analizar y discutir deben ser entendidas como textos visuales, que enunciaban narrativas cuidadosamente elaboradas, con varios niveles de significación. Se trataba de textos basados en códigos andinos. Son prueba de ello la manera de representar la derrota, por medio de la imagen de la sogá al cuello, las manos atadas y los prisioneros descalzos, que aparece igualmente en las imágenes de Guaman Poma y que es posible rastrear incluso hasta la cerámica moche; y el ordenamiento de los grupos: en *hanan* los cuzqueños, en *urin* los antis. Y hemos mencionado varios otros ejemplos a lo largo del trabajo. Se trataría, entonces, de textos que estaban orientados hacia varias audiencias. Si bien es cierto que circularon en contextos coloniales y que fueron vistos también por los europeos, nos parece que por los significantes usados, por las categorías puestas en juego y por su diálogo con otros *qeros* que portaban temáticas distintas a estas, sus audiencias eran principalmente andinas. Su carácter de textos visuales queda expresado asimismo en que con los mismos significantes era posible elaborar distintas sintaxis y modular o destacar sentidos específicos en uno u otro texto visual.

Por último, debemos destacar el proceso que hemos denominado de *semiosis colonial*. Como lo dijimos inicialmente, son textos y narrativas que fueron elaboradas en la Colonia, por sujetos colonizados y que atendían a sus propias dinámicas sociales y políticas. No deja de sorprendernos el proceso de construcción de esas imágenes, de elaboración de nuevas tradiciones visuales y que estas pudieran circular por distintos lugares de los Andes, siendo reconocidas y comprendidas por comunidades diferentes. Todo ello parece haber requerido de poderosos procesos de construcción, apropiación y resignificación; de elaborar una narrativa figurativa que hasta ese entonces había circulado en alguna cerámica y en ciertos paneles de arte rupestre y, que colonialmente se desplazó hacia los *qeros* de madera, incorporando

nuevos modos de narrar (como poner a los inkas como parte del pasado), o recogiendo el surgimiento de nuevos mitos (los inkas y el *Paititi*, o los inkas como antis).

RECONOCIMIENTOS En primer lugar, a las y los directoras(es) y al personal de los varios museos que nos facilitaron el acceso generoso a sus colecciones. En Perú: al Museo Nacional de Arqueología, Antropología e Historia (MNAAH); Museo Larco (ML); Museo Inka de la Universidad Nacional San Antonio Abad (MI) y Museo Arqueológico de la Universidad Nacional San Agustín de Arequipa (UNSA). En Chile, al Museo Chileno de Arte Precolombino (MCHAP). En Bolivia, al Museo de Metales Preciosos (MMP); Museo Nacional de Arqueología (MUNARQ); Museo de Etnografía y Folclore (MUSEF). En Estados Unidos, al National Museum of American Indian (NMAI), American Museum of Natural History (AMNH) y Brooklyn Museum of Arts (BMA). En España, al Museo de América (MAM). En Alemania, al Ethnologisches Museum (EM) y Museum der Institut für Archäologie und Kulturanthropologie de la Universidad de Bonn (IAK). En Francia, al Musée du Quai Branly (MQB). Igualmente debemos agradecer a todos nuestros y nuestras colegas del equipo del proyecto FONDECYT 1130431, por su paciencia, opiniones y correcciones siempre sugerentes.

## NOTAS

<sup>1</sup> Este trabajo es resultado del proyecto FONDECYT 1130431.

<sup>2</sup> Sobre las representaciones figurativas en la cerámica, los *qeros* y otros soportes andinos durante el *Tawantinsuyu*, véanse los trabajos de Bray (2000), Cummins (2007), Barraza (2012) y Artzi (2015), entre otros.

<sup>3</sup> En 1549, los *mallkus* de Atico y Caravelí, en Arequipa, declaraban entregar 600 mates pintados a su encomendero, aparentemente para su venta (Galdós 1977).

<sup>4</sup> Archivo Nacional de Bolivia, EP117, f. 65r. 15 reales son casi dos pesos ensayados de la época (cada peso equivalía a 8 reales). Si consideramos que el tributo anual de un hombre adulto por esos mismos años en la misma ciudad de La Plata era de siete pesos ensayados entonces pareciera que su precio era bastante elevado (Vázquez de Espinoza 1969 [1630]: 473).

<sup>5</sup> Es fundamentalmente a partir del siglo xvii que esta estructura de tres campos horizontales se estabiliza (Martínez et al. 2015).

<sup>6</sup> *Ñawpa*, tiene entre otras acepciones, la de ser lo primero y, por extensión, lo antiguo y los antepasados (González Holguín 1989 [1608]: 259). En nuestra muestra, el 76,1% de los vasos tienen escenas correspondientes a *ñawpa pacha*.

<sup>7</sup> *Kay*, “esto o este”, con sentido de presencialidad (González Holguín 1989 [1608]: 52). *Pacha*, el concepto quechua para “tiempo” significa también “espacio”. Así, los lugares *tienen* tiempo y el tiempo *tiene* localizaciones concretas (véase Bouysson-Cassagne & Harris 1987). En nuestra muestra, un 23,9% de los vasos muestran escenas de este *pacha*.

<sup>8</sup> Los distintos *pachas* se reconocen por el tipo de ropa que visten los personajes y por algunas asociaciones (presencia/ausencia de animales europeos, por ejemplo) que contextualizan a los relatos visuales.

<sup>9</sup> Aunque la elaboración de vasos y otros recipientes con representación cefalomorfa, ya sean humanos o animales, es muy anterior

al periodo colonial, en el caso que estamos estudiando, las cabezas humanas corresponden en su totalidad a la representaci3n de un anti con el rostro pintado, o de un felino o mono, ambos animales del *antisuyu*.

<sup>10</sup> En una muestra de 371 ejemplares, Cummins identific3 92 vasos con temáticas referidas a los antis, en cualquiera de sus conjuntos o motivos. Esto representa un 24,8% de su muestra (1988: cap. 1).

<sup>11</sup> En un trabajo anterior mostramos c3mo, por ejemplo, algunos elementos narrativos presentes en los relatos visuales parecen haber estado ausentes en los orales (Martínez et al. 2014). Para materiales más actuales, véase también Mannheim 1999.

<sup>12</sup> Martín (2014) divide el tema de *presentaci3n* en dos: “los antis prisioneros son conducidos encadenados a la corte del Inka”; y “los antis «domesticados» sostienen el quitasol imperial del Inka o de la *Coya*”.

<sup>13</sup> El tema o motivo *presentaci3n de flores al inka* aparece también en otro contexto narrativo, con ambos personajes bajo un arcoírís. Nos referiremos aquí exclusivamente a escenas en las que el contexto de la decoraci3n del vaso muestran una ecología de selva y permiten afirmar que se trata del mismo ciclo inka-antis.

<sup>14</sup> Cummins los identific3 bajo el nombre “*jungle motif*”, un conjunto con 12 ejemplares (1988: 42).

<sup>15</sup> Puede deberse a que son poco significativos dentro de la muestra general. Las cantidades de ejemplares para cada uno de ellos no pasa de cinco vasos.

<sup>16</sup> Liebscher (1986: 44) describe escenas de caza en los *qeros*, pero al ponerlas junto con otras que muestran a pobladores andinos cazando, no las identifica como parte del ciclo visual de los antis.

<sup>17</sup> Se trata de una narrativa que circul3 también en otros objetos, tales como el denominado cofre de Charazani (Gisbert et al. 2006: 145), y los textiles. Cummins (2004: 436-449) hace un sugerente análisis de esos tejidos.

<sup>18</sup> La lámina que aparece en el C3dice Murúa sobre las conquistas de Pachakuti Inka Yupanqui le atribuye también a este gobernante la conquista de los antis (Murúa, Ms. Galvin, f. 34v).

<sup>19</sup> Un *pachakuti* puede ser un cataclismo natural o la destrucci3n del orden social. Contemporáneamente se lo asimila a revoluci3n. Todos dan paso a una nueva situaci3n o condici3n.

<sup>20</sup> Cummins (2004: 361) propone una lectura muy similar, pero con contenidos semi3ticos algo diferentes: “En este sentido, en un nivel, la derrota de los antis representa la conquista del caos de la naturaleza por la humanidad andina”.

<sup>21</sup> En el estilo Charazani, los inkas muestran orejeras y adornos de plumas, y ocasionalmente una *mascapaicha* (ver *qero* MAM 7524). En tanto que en el estilo Omasuyos-Lago Titikaka, el mismo personaje porta una única pluma sobre su frente y una posible borla ubicada hacia un costado (*qero* ME-B VA 12490).

<sup>22</sup> En otros *qeros*, con temas diferentes a este, la modulaci3n puede ser *qaya* con flores y aves.

<sup>23</sup> MAM 7522, 7523; ML 400602; AMBNH 41.2.516, B 1848BMA 42.149; EM VA 63959; NMAI 92.569, 92.571; y MI MOMAC 128. Corresponden a los estilos “cuzqueño colonial” y “Charazani” (borde nororiental del lago Titikaka), por lo que se puede suponer una difusi3n geográfica más allá del área cuzqueña.

<sup>24</sup> Fue descrito también por Cummins (2004:364).

<sup>25</sup> Las actuales poblaciones *urus* del lago Titikaka, consideradas *chullpa puchu* (restos de una humanidad anterior), son un recordatorio permanente para los aymara de que ese pasado coexiste, se puede interactuar con él y puede, eventualmente, regresar a una posici3n central.

<sup>26</sup> Gose (1996, apud Watanabe 2013: 189) plante3 que los inkas una vez muertos pasaban a ser considerados como de *Urin* Cuzco, la parte baja y femenina, que representaba dentro de la ciudad al pasado.

<sup>27</sup> Hay un buen recuento de ellos en Ossio 1973.

## REFERENCIAS

- ALLEN, C., 2002. The Incas have gone inside: Pattern and persistence in andean iconography. *RES: Anthropology and Aesthetics* 42: 180-203.
- ARTZI, B., 2015. La participaci3n de las mujeres en el culto: Un estudio iconográfico de la cerámica inca. Conferencia dictada el 22 noviembre de 2015, Facultad de Letras y Ciencias Humanas, Pontificia Universidad Católica del Perú, Lima.
- BARRAGÁN, R., 1994. *¿Indios de arco y flecha? Entre la historia y la arqueología de las poblaciones del norte de Chuquisaca (siglos XV-XVI)*. Sucre: Ediciones ASUR.
- BARRAZA, S., 2012. *Acllas y personajes emplumados en la iconografía alfarera inca: Una aproximaci3n a la ritualidad prehispánica andina*. Tesis para optar el grado de Magíster en Arqueología con mención en Estudios Andinos, Pontificia Universidad Católica del Perú, Lima.
- BAUER, B.; T. APARICIO, J. GALIANO, M. HALAC-HIGASHIMORI & G. CANTARUTTI, 2014. *Muerte, entierro y milagros de fray Diego Ortiz. Política y religi3n en Vilcabamba, s. XVI*. Cuzco: Ceques editores.
- BETANZOS, J., 2015 [1551]. *Suma y narraci3n de los Inkas*, F. Hernández & R. Cerrón Palomino, Eds. Lima: PUCP.
- BEYERSDORFF, M., 1986. Fray Martín de Murúa y el ‘Cantar’ histórico inka. *Revista Andina* 8: 501-521.
- BOUYSE CASSAGNE, TH. & O. HARRIS, 1987. Pacha: En torno al pensamiento aymara, en *Tres reflexiones sobre el pensamiento andino*, pp. 11-60. La Paz: HISBOL.
- BRAY, T., 2000. Inca iconography. The art of empire in the Andes. *RES: Anthropology and Aesthetics* 38: 168-178.
- CIEZA DE LEÓN, P. 1986 [1553]. *Crónica del Perú, Segunda parte*. Lima: PUCP.
- CUMMINS, T., 1988. *Abstraction to narration: Kero imagery of Peru and the colonial alteration of native identity*, Ph.D. Dissertation, 2 vols. umi Dissertation Services. Michigan: Ann Arbor.
- CUMMINS, T., 1993. La representaci3n en el siglo XVI: La imagen colonial del inca. En *Mito y simbolismo en los Andes. La figura y la palabra*, H. Urbano, Comp., pp. 87-136. Cuzco: Centro de Estudios Regionales Bartolomé de Las Casas.
- CUMMINS, T., 2004. *Brindis con el Inca. La abstracci3n andina y las imágenes coloniales de los queros*. Lima: Universidad Nacional Mayor de San Marcos-Universidad Mayor de San Andrés-Embajada de los Estados Unidos de América.
- CUMMINS, T., 2007. Queros, aquillas, uncus, and chulpas: The composition of Inka artistic expression and power, en *Variations in the expression of Inka power*, R. Burger, C. Morris & R. Matos, Eds., pp. 267-311. Washington DC: Dumbarton Oaks, Harvard University press.
- FLORES OCHOA, J.; E. KUON & R. SAMANEZ, 1998. *Qeros. Arte inka en vasos ceremoniales*. Lima: Banco de Crédito del Perú.
- GALDÓS, G., 1977. Visita a Atico y Caraveli (1549). *Revista del Archivo General de la Naci3n* 4-5: 55-80. Lima.
- GARCILASO DE LA VEGA, I., 1991 [1609]. *Comentarios Reales de los Inkas*. México DF: FCE.

- GISBERT, T.; S. ARZE & M. CAJÍAS, 2006. *Arte textil y mundo andino*. La Paz: MUSEF-Embajada de Francia en Bolivia-Plural.
- GONZALEZ HOLGUÍN, D., 1989 [1608]. *Vocabulario de la lengua general de todo el Perú llamada lengua qquichua o del inca*. Lima: Universidad Nacional Mayor de San Marcos.
- GUAMAN POMA DE AYALA, F. [1616]. *El primer nueva corónica y buen gobierno*. Biblioteca Real de Copenhague. <http://www.kb.dk/permalink/2006/poma/info/es/frontpage.htm> [Citado 20-03-2015].
- HUSSON, J., 1985. *La poesie quechua dans la chronique de Felipe Waman Puma de Ayala*. Paris: L'Harmattan.
- ITIER, C., 1987. A propósito de los dos poemas en quechua de la crónica de fray Martín de Murúa. *Revista Andina* 9: 211-227.
- LIEBSCHER, V., 1986. *La iconografía de los qeros*. Lima: Herrera.
- MARTIN, R., 2014. L'image du sauvage dans le théâtre quechua et l'iconographie des qeros (Pérou, XVII-XVIII). *Corpus* 4 (2): 2-15. <http://corpusarchivos.revues.org/1236> [Citado 20-03-2015].
- MARTÍNEZ C., J. L., 1995. *Autoridades en los Andes. Los atributos del señor*. Lima: PUCP.
- MARTÍNEZ C., J. L. & P. MARTÍNEZ S., 2013. Narraciones andinas coloniales. Oralidad y visualidad en los Andes. *Journal de la Société des Americanistes* 99 (2): 41-81.
- MARTÍNEZ C., J. L.; C. DÍAZ; C. TOCORNAL & V. ARÉVALO, 2014. Comparando las crónicas y los textos visuales andinos. Elementos para un análisis. *Chungara* 46 (1): 91-113.
- MARTÍNEZ C., J. L.; C. TOCORNAL; C. DÍAZ & V. ARÉVALO, 2016. A new look at the chronology of colonial andean qeros. En *Inka and colonial wooden keros: Recent advances in multi-disciplinary studies*, E. Kaplan, Ed. Washington DC: Smithsonian Institution Scholarly Press. En prensa.
- MURÚA, M., 2004 [1590]. *Historia del origen y genealogía real de los reyes ingas del Pirú, de sus hechos, costumbres, trajes y manera de gouierno* (Manuscrito Galvin), J. Ossio, Ed. Madrid: Testimonio.
- OSSIO, J., 1973. *Ideología Mesiánica del mundo andino*. Lima: Ignacio Prado.
- PACHACUTI, J., 1993 [1613]. *Relación de antigüedades deste reyno del Perú*. Cuzco: IFEA-Centro de Estudios Regionales Andinos Bartolomé de Las Casas.
- PIZARRO, P., 1978 [1571]. *Relación del descubrimiento y conquista de los reinos del Perú*. Lima: PUCP.
- PONCE SANJINÉS, C., 1982 [1969]. *Tunupa y Ekako*. La Paz: Academia Nacional de Ciencias de Bolivia.
- POSNANSKY, A., 1945. *Tihuanacu: La cuna del hombre americano*. New York: J. J. Augustin.
- RAMOS, L., 2002. El choque de los incas con los chancas en la iconografía de las vasijas lúneas coloniales, en *El hombre y los Andes. Homenaje a Franklin Pease G. Y., J. Flores & R. Varón*, Eds., tomo II: 871-885. Lima: Universidad Católica del Perú.
- ROWE, J., 1985. Probanza de los incas nietos de conquistadores. *Histórica* IX (2): 193-245.
- ROWE, J., 2003. *Los Incas del Cuzco, siglos XVI-XVII-XVIII*. Cuzco: Instituto Nacional de Cultura.
- SARMIENTO DE GAMBOA, P., 2001 [1572]. *Historia de los Incas*. Madrid: Miraguano Ediciones-Ediciones Polifemo.
- SILVERMAN, G., 1983. Motivos textiles en Q'ero. En *Q'ero el último ayllu inka*, J. Flores Ochoa & J. Núñez del Prado, Eds., pp. 87-105. Cuzco: Centro de Estudios Andinos.
- VÁSQUEZ DE ESPINOZA, A., 1969 [1630]. *Compendio y descripción de las Indias Occidentales*. Madrid: Atlas-Biblioteca de Autores Españoles.
- WATANABE, S., 2013. *Estructura en los Andes antiguos*. Yokohama: Editorial Shumpusha.
- ZIŁKOWSKI, M.; J. ARABAS & J. SZEMIŃSKI, 2008. La historia en los qeros: Apuntes acerca de la relación entre las representaciones figurativas y los signos 'tocapus'. En *Lenguajes visuales de los incas*, P. González & T. Bray, Eds., pp. 163-176. Oxford: British Archaeological Reports International Series 1848.
- ZIŁKOWSKI, M., 2009. Lo realista y lo abstracto: Observaciones acerca del posible significado de algunos tocapus (t'uqapu) 'figurativos'. *Estudios Latinoamericanos* 29: 307-334. Varsovia.
- ZIŁKOWSKI, M., & J. ARABAS, 2014. Acerca del significado de los tocapus figurativos. Ponencia presentada al IX Congreso Internacional de Etnohistoria, 10 al 14 de noviembre de 2014. Arica.