

40 AÑOS,
40 SIGLOS:

VOCES
QUE
CUENTAN





ArtEncuentro

N°5 | 2023

EDICIÓN

Carole Sinclair Aguirre
Gloria Cabello Baëttig

DIAGRAMACIÓN Y PRODUCCIÓN

Angelo Santa Cruz Henríquez

DISEÑO ORIGINAL

Gabriela Campos Varas

MUSEO CHILENO DE ARTE PRECOLOMBINO

Bandera 361, Casilla Postal 3687, Santiago de Chile
Noviembre 2023

Publicación digital
ISSN 0719-2371

© Museo Chileno de Arte Precolombino

precolombino.cl
museo.precolombino.cl



APOYAN



Vivamos bien
STGO
ILUSTRE MUNICIPALIDAD

MUSEO CHILENO
DE ARTE
PRECOLOMBINO

FUNDACIÓN
LARRAIN
ECHENIQUE

ESCONDIDA | BHP

PRESENTAN

40 AÑOS,
40 SIGLOS:
VOCES
QUE
CUENTAN

ArtEncuentro

N°5 | 2023

ÍNDICE

Presentación	6
Graciela Huinao Todos los espíritus de la tierra	10
Seba Calfuqueo / Cristián Vargas Paillahueque ¿Chumal elkalnielgeal? ¿Para qué guardar?	20
Marilyn Boror Bor Llamado ancestral	38
Jimena Cruz Mamani Tiempos de flacura	52
Carlos Choque Mariño Pachakuti. Yatiyiri Arunaka. Voces que cuentan	62

PRESENTACIÓN

Toda exposición es un relato escrito cuidadosamente ensamblando objetos y textos, donde la selección de las piezas es tan relevante como su distribución espacial y orden secuencial. La exposición temporal 2021-2022 con la que el museo celebró sus cuatro décadas de existencia, **40 AÑOS, 40 SIGLOS: COSAS QUE CUENTAN**, ofreció al público una nueva experiencia museográfica que, si bien define un conjunto de obras para su exhibición, las dispuso de manera aleatoria en las salas, con la finalidad de dar cabida a tantos relatos como miradas y perspectivas posibles existan sobre estos objetos.

En esta exhibición, el Museo Chileno de Arte Precolombino propuso tres rutas temáticas llamadas Tecnologías del deseo, Juego de identidades y Seres fantásticos. Estas rutas alinearon y unieron de distinta manera las piezas, para poner en valor la herencia cultural y la pervivencia de ciertas nociones propias de las culturas indígenas americanas, tanto precolombinas como contemporáneas.

Pero también, el Museo extendió una invitación a la creación simultánea de otras rutas que fueron redactadas desde experiencias, percepciones y proveniencias externas a la institución, todas ellas diseñadas por personas pertenecientes a los pueblos originarios descendientes de quienes crearon estas obras. Estas nuevas rutas fueron parte del programa de extensión **40 AÑOS, 40 SIGLOS: VOCES QUE CUENTAN**, las que se materializaron en una intervención realizada al cierre de esta exposición, en julio de 2022.

La invitación fue a que cada participante propusiera una ruta o reflexión personal a partir de la selección de una o más piezas de la exposición. El formato de las presentaciones sería libre, con la sola condición de no alterar la exhibición en curso, ni manipular las piezas de las colecciones que formaban parte de la muestra.

Seis artistas e investigadores realizaron cinco nuevas obras relacionadas con su quehacer y pueblo de origen, las que intervinieron distintos espacios del museo:

MARILYN BOROR BOR, artista visual maya-kaqchikel de Guatemala, emplazó su obra **Llamado Ancestral** en el Hall Central del museo, con dos instalaciones creadas con xules, pequeños silbatos de barro en forma de pájaros, similares a piezas precolombinas halladas en la exposición.

SEBA CALFUQUEO, artista visual y **CRISTIAN VARGAS PAILLAHUEQUE**, historiador del arte, del pueblo mapuche, plasmaron en la sala de exposición **¿Chumal elkaniengeal? / ¿Para qué guardar?**, una videoinstalación que reflexiona sobre el coleccionismo ahondando en la memoria de las piezas mapuche exhibidas.

CARLOS CHOQUE MARIÑO, etnohistoriador aymara, dictó la charla **Yatiri arunaka/Voces que cuentan**, que trató sobre la transformación del mundo, del tiempo y del espacio entre los aymara, indagando en los significados profundos de algunos de los artefactos expuestos desde la cosmovisión de este pueblo.

JIMENA CRUZ MAMANI, investigadora atacameña likanantay, ofreció la ruta **Tiempos de Flacura** inspirada en algunas piezas de la exposición, invitando a comprender la relación entre los pastores de la Puna atacameña y su medioambiente. Los conceptos claves de su intervención quedaron impresos a los pies de las piezas escogidas hasta el término de la exhibición.

GRACIELA HUINAO, poeta y narradora mapuche williche, presentó **Todos los espíritus de la tierra**, una ruta poética-narrativa inspirada en doce artefactos de la muestra, escrita en verso libre. La imagen de cada pieza se plasmó en lienzos, con los versos impresos a sus pies, llenando de poesía el lado sur del portal que rodea al museo. Su obra permaneció visible por cinco meses para todos/as quienes transitaran por allí.

La necesidad de ampliar las rutas -y con ellas, sus relatos y autorías- es un esfuerzo por abrir las colecciones y los objetos que resguarda el Museo a todas y todos quienes habitan este territorio, y las propuestas curatoriales de esta exhibición no fueron más que una pequeña muestra de su incommensurable potencial narrativo de historias pasadas y proyectos futuros.

Las intervenciones del programa VOCES QUE CUENTAN fueron una extensión del montaje original que buscó descentrar la mirada para recoger también otras rutas sobre los significados, valores y biografías de estos objetos expuestos, como un ejercicio de multivocalidad, diversidad y pluralidad.

En su realización trabajaron Gloria Cabello Baëttig, curadora del museo y Jacinta Marín Bascuñán en la producción. Con cada una de las rutas propuestas por los y las participantes se hicieron cápsulas documentales, realizadas por el fotógrafo Pepe Guzmán, las que pueden visitarse en el sitio web del museo: <https://museo.precolombino.cl/40-siglos-cosas-que-cuentan/>.

Ya cerrada la exposición temporal **40 AÑOS, 40 SIGLOS: COSAS QUE CUENTAN**, ponemos a disposición el material del ciclo de extensión VOCES QUE CUENTAN en este número especial de la serie digital ArtEncuentro del Museo Chileno de Arte Precolombino, enteramente dedicado a ello.

MUSEO CHILENO DE ARTE PRECOLOMBINO



TODOS LOS ESPÍRITUS DE LA TIERRA



GRACIELA HUINAO

Poeta y narradora
mapuche williche

Nació en 1956, en Chaurakawin –‘fiesta de las flores chaura’-, en la provincia de Osorno, en el sur de Chile. Durante su adolescencia emigró a Santiago. Su obra incluye poemarios, relatos, una novela y dos antologías de poetas mujeres mapuche, escritos en mapudungun-español y mapudungun-español-inglés. Parte de ella ha sido traducida y publicada en diversos países y en varias lenguas originarias, siendo adaptada incluso para el teatro. Es la primera mujer indígena en ser elegida Miembro Correspondiente en la Academia Chilena de la Lengua. Su trabajo literario la ha llevado a entregar sus versos en distintas partes de Chile y el mundo.

TODOS LOS ESPÍRITUS DE LA TIERRA

GRACIELA HUINAO

Rebelión de colibríes

El dulce néctar
De la tierra andina
Los atrapó en vuelo
Y la mano que los acarició
No les entregó recuerdos
De selva originaria
Y los dejó huérfanos
De olores y sabores.
Sus pequeños espíritus
Se rebelaron
Y embriagados de colores
En el rostro de una botella
Los colibríes
Anidan sus cantos.



BOTELLA: COLIBRÍES Y FLORES.
Cerámica. Cultura Nasca, 100-700 DC, costa sur de Perú, Área Andes Centrales. Colección Sergio Larrain García-Moreno, MChAP 3622 (192×155 mm).

Vicús celestial

Entrelazados
Somos tierra
Donde se aparean
Raíces de árboles milenarios
Engendrando ríos y manantiales
Aguas adentro
A cuerpo desnudo
El fluido se hermana
Tiernamente
En todos los pueblos
El vaho de la memoria
Sobre la piel de greda
Testifica que la pasión
Es más grande
Que la espada
Y la cruz

BOTELLA: HOMBRE Y MUJER EN ACTO DE CÓPULA.
Cerámica. Cultura Vicús, 400 AC-500 DC, norte de Perú, Área Andes Centrales. Colección Sergio Larrain García-Moreno, MChAP 0235 (192×156 mm).



Oración de los hilos

Asida
Semejando las manos
Del hombre que está amando
Me hago arcoíris
Al envolver la cintura
Y tiernamente afirmo
La entereza de tu ser
De rodillas
Oran mis hilos
Para enlazar
El cuerpo al espíritu
De una mujer
Mis colores hablan
De la gente de la tierra
Y su lucha interminable
En este angosto y largo telar
Un enjambre de hilos soy
Entre los dedos de la historia
Para que escarmenen
Lo que ensuciaron ayer



ÑIMIN-TRARŪWE: FAJA DE MUJER.
Tejido a telar, lana de oveja. Pueblo Mapuche, siglo XX, centro sur de Chile, Área Sur Andina. Donación Aldo Girardelli, MChAP 1692 (3130×93 mm).

Ojos de madera

Escondidos
Detrás del antiguo madero
Vigilan los ojos
De antiguos guerreros
Ojos negados de luz
Que ven la inmensidad del universo
Para ordenar
La caída de las estrellas
Mareas
El puelche rodando cuesta abajo
Por la cordillera
Y en la rogativa
Estos ciegos ojos
Observan
A hombres y mujeres
Que se atreven a desafiar
Las cuarteadas arrugas
De mi rostro de madera



MÁSCARA-KOLLONG.
Madera y fibra textil. Pueblo Mapuche, siglo XX, centro sur de Chile, Área Sur Andina. Donación Horacio Bocado Zapata, MChAP 1829 (260×168 mm).

Sangra la tierra

En la mitad del mundo
 La naturaleza es mi madre
 Hermana y compañera.
 Si le arranco el corazón
 Nacerán nuevos latidos
 En las raíces
 De mis manos
 La fuerza de mi espíritu
 Se mezcla
 Con el viento y el agua
 A la roca y al árbol
 Para remendar
 Cuerpos y almas
 Esta poderosa alianza
 Se hinca
 Ante lágrimas de sangre
 En el rostro de la naturaleza.
 Y mis fuerzas se doblan
 Al no poder abrazar
 Las heridas
 De la tierra



CURANDERO.
 Cerámica. Cultura Jama
 Coaque, 500 AC-500 DC,
 costa de Ecuador, Área
 Intermedia. Colección
 Sergio Larrain García-
 Moreno, MChAP 2094
 (355x165 mm).

Nadando en tus ojos

El inmenso mar
 O un simple charco
 Que lucha con la tierra
 Para llegar a convertirse en río.
 Es un sueño de peces
 Dentro de una vidriera
 Estoy adentro
 Con mi cuerpo de greda
 Porque la naturaleza determinó
 Que no besara las piedras
 A mis escamas le deben
 La caricia de una suave ola
 No me dieron las agallas
 Para nadar contra la corriente
 Y poder llegar
 Donde nacen los ríos
 El único poder que me dieron
 Es por siempre
 Nadar en las aguas
 De los ojos
 Que me miren



PACCHA PEZ: RECIPIENTE CEREMONIAL.
 Cerámica. Cultura Inka, 1200-1532 DC, Perú, Área Andes
 Centrales. Colección Sergio Larrain García-Moreno,
 MChAP 0088 (386x90 mm).



ESTATUILLA: 'SUPLICANTE'.
 Piedra. Cultura Alamito, 500 AC-600 DC,
 noroeste de Argentina, Área Sur Andina.
 Colección Museo Chileno de Arte Precolombino,
 MChAP 3951 (225x79 mm).

El llanto de una roca

¿Han visto llorar a las piedras?
 Lo hacen bajo el aguacero
 Frente a la amenaza de un temporal
 O cuando la electricidad del cielo
 Las pulveriza
 Bajo en el viento
 La roca llora
 Cuando su duro espíritu se dobla
 Como el brote
 De la primera hoja
 En primavera
 Y hay rocas
 Marcadas por otras manos
 Que las hacen mirar al cielo
 Siendo su ruego eterno
 A los astros milenarios
 Para que la dejen ser
 La roca diseñada por la naturaleza
 Con su blando corazón de piedra

Mujer maya sin sombra

Parida hembra
 Sin sombra camino
 Al borde de una historia
 Que nunca fue mía
 Acarreo en mi espalda
 La sabiduría de todos los pueblos
 Y de los que en el relato
 Se han perdido
 El barro que envuelve
 La geografía de mi cuerpo
 Con sus territorios de paz
 Y otros
 No muy tranquilos
 Testifica que provengo
 De mujeres de alta estirpe
 Sin lágrimas de arena
 Y mi sombra histórica
 Protesta:
 Porque el huipil que me abraza
 Oculta por miles de años
 El abuso
 Y todas mis penas



FIGURA DE MUJER.
 Cerámica, Cultura Maya, 600-900 DC, Tierras Bajas
 del sur de México, Área Mesoamericana. Colección Neil
 Hughes, MChAP 2420 (240x133 mm).

Vecinos del cielo

La tierra de Colima
 No es mi cuna
 De mi estrella
 Fui arrancado por el kaleuche
 En su viaje
 Por aguas celestes
 Y mi cuerpo grita
 Que soy pariente del trauko
 Amante de la pinkolla
 Y amigo de algún buen diablo
 Que me habita
 No soy un Dios en cuerpo y alma
 Aunque mi imagen
 Tal vez
 A mi creador
 No es muy distinta
 Y si al nacer delinearón mi cuerpo
 No es suponer
 Que en algún lugar
 Debe haber una plantilla
 A mi imagen y semejanza
 Amaneciendo bajo los rayos
 De otro lejano
 Padre sol

FIGURILLA HUMANA CON DEFORMACIÓN CRANEANA. Cerámica. Cultura Colima (Jalisco), 500 AC-500 DC, noroeste de México, Área Mesoamericana. Colección François Piraud, MChAP 3486 (205x133 mm).



COLLAR. Concha marina y fibra vegetal. Pueblo Yagán, siglo XIX-XX, extremo sur de Chile, Área Fuego-Patagonia. Donación Fernando Pisano Fisher, MChAP 2335 (2070 mm, largo).

Semillas del mar

Al sur del sur
 Navegan canciones mitológicas
 Que cuentan la historia
 Del padre mar
 Fecundando sus hijos
 A la roca madre
 Con o sin luna
 Pequeñas caracolas nacen
 Que danzan en su orilla
 O sobre el calor
 De un corazón originario
 Hay otros cantos
 Que encallaron
 Al sur de la miseria
 De la tierra yagán
 Donde el trueque
 Se enhebra con el hambre
 Y las caracolas
 Precipitándose
 En el abismo
 De la historia

Soldado de la muerte

Por dos orillas
 Todo espíritu viviente
 Tiene que caminar:
 El de la vida y la muerte.
 Al borde de la más temida
 El hijo del barro y el sol
 Ataviado con armas milenarias
 Cumple el rito protector
 En esta lastimera travesía
 El soldado primitivo
 A la muerte
 Le vio el rostro
 Y sus líneas se quedaron
 Por siempre en guardia
 Imagen de estar presagiando
 La invasión
 Que se venía



GUERRERO. Cerámica. Cultura Nayarit, 200 AC-300/500 DC, noroeste de México, Área Mesoamericana. Colección Hugo Murialdo Laport, MChAP Ce-533 (590x240 mm).

En defensa propia

Las manos que desnudaron el metal
 Con ternura acariciaron
 Hasta encontrar
 El más fino cuerpo
 La vistió
 Con un suave brillo
 Y para no olvidarla
 Dibujó en su rostro
 La sonrisa de todos sus muertos
 Esas manos naturales
 Engendraron en el vientre
 Un secreto
 Que el terror
 En las mujeres
 Hizo descifrar
 Un arma para defenderse
 Ante la violación
 O la muerte



TÛPU: ALFILER-PRENDEDOR. Metal, plata y vidrio. Pueblo Aymara, siglo XX, norte de Chile, Área Sur Andina. Donación Sigfrido Moreno Vargas, MChAP 3979 (177x50 mm).



Presentación de la obra de Graciela Huinao en la exposición **40 AÑOS, 40 SIGLOS. COSAS QUE CUENTAN**, en el canal de Youtube del Museo Chileno de Arte Precolombino:

https://www.youtube.com/watch?v=mZIP_ZRHH90&t=22s



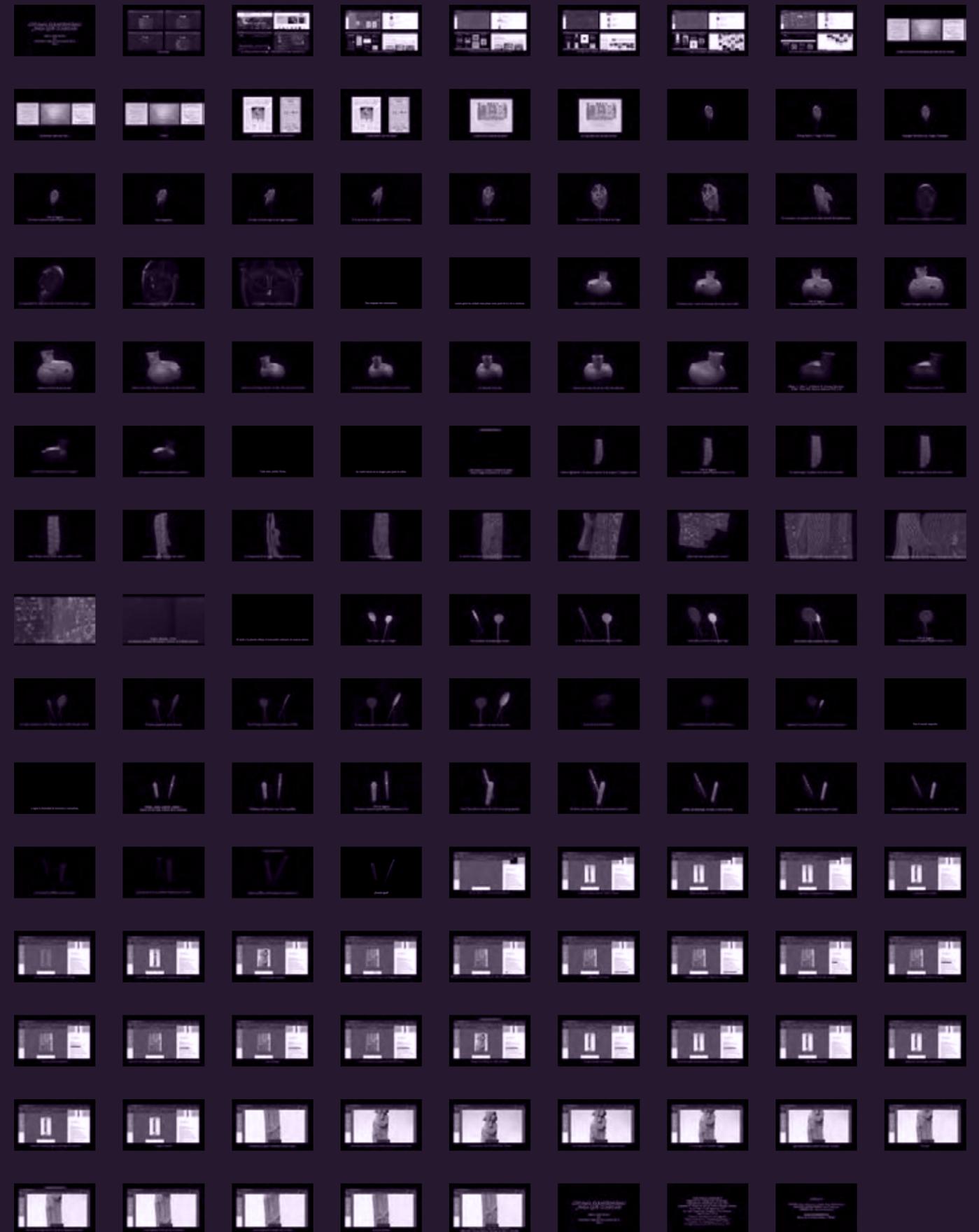
¿Chumal elkaniengeal? ¿Para qué guardar?

SEBA CALFUQUEO

Artista visual mapuche

CRISTIAN VARGAS
PAILLAHUEQUE

Historiador del arte mapuche



Nació (1991), vive y trabaja en Santiago de Chile. Curador en Espacio 218, es parte del colectivo mapuche Rangitulewfü y Yene revista. Su obra recurre a su herencia cultural como un punto de partida para proponer una reflexión crítica sobre el estatus social, cultural y político del sujeto Mapuche al interior de la sociedad chilena actual. Su trabajo incluye la instalación, la cerámica, performance y el video, con el objetivo de explorar tanto las similitudes y las diferencias culturales como los estereotipos que se producen en el cruce entre los modos de pensamiento indígenas y occidentalizados, y también visibilizar las problemáticas en torno al feminismo y disidencias sexuales. Su obra es parte de la colección KADIST (Francia), Museu de Arte Contemporânea do Rio Grande do Sul – MAC RS (Brasil), Museo Nacional de Bellas Artes (Chile) y MAC (Chile), entre otros. Exhibiciones recientes incluyen presentaciones individuales en Galería Patricia Ready (Chile), Galería 80m2 Livia Benavides (Perú), Galería Metropolitana (Chile), entre otros. Ganadore del Premio de la Municipalidad de Santiago en 2017 y del Premio de la Fundación FAVA en 2018. En 2021 ha sido reconocida con *The Democracy Machine: Artists and Self-governance in the Digital Age*, otorgado por Eyebeam, Nueva York.



SEBA CALFUQUEO
Artista visual mapuche

Nació en Chawrakawiñ / Osorno (1990), actualmente vive y trabaja en Santiago de Chile. Licenciado en Artes con mención en Teoría e Historia del Arte por la Universidad de Chile, Magíster en Estudios Latinoamericanos y doctorando en Estudios Latinoamericanos en la misma Universidad. Ha trabajado como investigador de la Colección Mapuche del Museo de Arte Popular Americano de la Universidad de Chile y se ha desempeñado como curador junto a los artistas Seba Calfuqueo y Paula Baeza Pailamilla en Galería Metropolitana y Centro Cultural de España, en Santiago y Sala de Arte de la Universidad Católica de Temuco. Sus líneas de investigación abordan la relación entre la imagen y el mundo mapuche a través de distintos soportes y lenguajes, tanto en la fotografía, el teatro, el arte contemporáneo, el cine y las prácticas tradicionales.



**CRISTIAN VARGAS
PAILLAHUEQUE**
Historiador del
arte mapuche

¿CHUMAL ELKANIENGEAL? ¿PARA QUÉ GUARDAR?

SEBA CALFUQUEO ALISTE
CRISTIAN VARGAS PAILLAHUEQUE

La obra ¿chumal elkaniengeal? / ¿para qué guardar? transita por distintos registros visuales y narrativas que invitan a pensar una historia crítica del coleccionismo y su vinculación con el mundo mapuche. A través de una selección de piezas que formaron parte de la exposición “40 años, 40 siglos. Cosas que cuentan” (2021-2022), del Museo Chileno de Arte Precolombino, nos propusimos ahondar en una memoria larga de estas mismas, pero como entidades que se interrogan, que proponen y que comparten. ¿Es posible una memoria de los objetos? ¿Qué surcos nos señalan sus trizaduras? Quisimos pensar este tipo de interrogantes como un punto de partida, del cual no se propone necesariamente un final, pero que demarcan una discusión abierta. Precisamente, nos motivó que la obra pudiera generar otras preguntas y que estas, a su vez, logran también vincularse con la diversidad de objetos presentes en el espacio de la exposición.

Así, situada en un recorrido de materialidades de pueblos transfronterizos, la intervención audiovisual buscó emparentar dicho conjunto como piezas dialogantes, tanto con los demás acervos, como con el público. De este modo, a través de la peculiaridad narrativa que hemos propuesto desde distintas fuentes mapuche bilingües (mapudungun-español) para abordar las piezas seleccionadas –**kolong, kütru metawe, trarüwe, tüpu, pifüllka**– esperamos que surgiera un diálogo extrapolable a otras realidades emparentadas con el coleccionismo y con la relación de este fenómeno con otros pueblos. Son las obras que desde su singularidad activan un potencial crítico que no se agota en el espacio de lo exhibible, sino que busca concatenar tiempos y contextos que van más allá del museo como institución y como espacio donde estas se ubican. Tal gesto parte desde la subversión del registro fotográfico museal, impregnando las piezas de un azul que se impregna en la forma, y que amplía diversos campos de sentido, tanto por el dinamismo en la que estas piezas se presentan rotando en el video, como también por el paisaje sonoro que las acompaña en esta acción, cuidadosamente diseñado por Ññüm (violinista mapuche), y por el texto crítico y ensayístico que se va narrando.

Al promover un contraste de las obras como registro museístico con distintos ritmos, transiciones y con órdenes discursivos que atraviesan lo comunitario, lo político y lo histórico, las piezas mapuche dejan de lado su condición de letargo para situarse en una perspectiva que da cuenta de su condición de circulación y de emancipación como objetos vivos. Piezas como tesoro, piezas como reliquias, piezas como manifestación del poder social, piezas desancladas de la diversidad de propósitos asignados en un orden de exhibición, piezas que mantienen su potencial cultural y que aguardan diversas activaciones. De esta forma, avisos publicitarios, fuentes mapuche bilingües, fotografías intervenidas de sus posibles usos/desusos, junto con búsquedas de acervos mapuche en museos internacionales, permiten reflexionar, a modo general, qué nos cuentan estas piezas como objetos devenidos sujetos. Para ello, seleccionamos distintas tipologías aunándolas con una propuesta de lectura: un trarüwe desdibujado de su condición ornamental, y a la vez, un trarüwe como materialidad de la escritura mapuche; un kolong sostenido en una voz centenaria que recurre a un archivo sonoro y plasma la vivacidad de su genio. Una pifüllka que se erige como crítica al monocultivo. Un kütru metawe atravesando binarismos. Un tüpu narrando sus registros transfronterizos.

Finalmente, la pieza audiovisual exhibe una historia concreta, desde registros escritos y de imagen, que explicitan las formas de desposesión de piezas mapuches que, desancladas de su contexto espiritual y político, suspenden su curso de vida interrumpidos por la infamia colonial internacional de la circulación de objetos y que, por cierto, aguardan su regreso.

En suma, ¿chumal elkaniengeal / ¿para qué guardar? se ofrece como una intervención para situarnos desde el lugar de las piezas, desde la mirada ‘ante la vitrina’.

Link video: <https://vimeo.com/730263533>

Técnica: video, 9.40 min.

FRAGMENTOS DEL GUION QUE COMPONEN LA OBRA
“¿CHUMAL ELKANIENGEAL? / ¿PARA QUÉ GUARDAR?”

I



nuestras memorias del pasado y presente?

Fragmento de la obra audiovisual.

Coleccionar: 1. tr. Formar colección de algo.

En contextos de desposesión ¿Qué queda fuera del contrato compra/venta? ¿Antigüedad, reliquia, patrimonio, souvenir?
¿Cómo nombramos aquellas materialidades que entretejen nuestras memorias del pasado y presente?

II



Kolongün /kölönən/ intr. Pangui. Disfrazarse.

Fragmento de la obra audiovisual.

Kolong/ kölönən/s. Pangui. El disfrazado.

(Félix de Augusta, 1916. “Diccionario araucano/español-español/araucano”).

¿Cómo los territorios nos hablan de estas piezas?

La singularidad de estas mismas ha subsistido en la forma de un traspaso, de una herencia, palpable en el objeto que desenvuelve un cargo y en la imagen de quien activa su utilidad.
Para traspasar este conocimiento, nuestra gente ha cuidado estas piezas como partes de sí y de su territorio.

III



Fragmento de la obra audiovisual.

**Kütro metawe / kəʃʃ mətəwə/ El cántaro kütro.
Su forma es más o menos la del cuerpo de un pato con cuello.**

(Félix de Augusta, 1916. "Diccionario araucano/español-español/araucano").

Tradicionalmente, para su confección, muchos de estos objetos eran
y son encargados para que sean utilizados para alguien en específico.

Cada trazo, pulido, forma, los vuelve únicos en su imagen para quien la utilice.

¿Qué tránsitos y tiempos atraviesan las piezas
desde el hogar hacia dentro de las vitrinas?

IV



Fragmento de la obra audiovisual.

**Trarüwe / ʧʂəwə/ s. El cinturón (ancho) de las mujeres.
Cualquier ceñidor.**

(Félix de Augusta, 1916. "Diccionario araucano/español-español/araucano").

En mapudungun, la palabra wirin tiene varios sentidos:

trazar, dibujar, marcar, surcar,

rayar, y también, escribir. ¿Tenemos los medios para leer estos tejidos?

La recuperación de los trazos, la reivindicación de formas,

la aprehensión de signos,

un trarüwe como soporte anticolonial de las escrituras remotas.

Los hilos surcan caminos de memorias hasta nuestro presente.

¿Qué otras cosas nos quedan por re-zurcir?

El tejido y la platería reflejan el intercambio milenario de nuestros saberes.

V



Fragmento de la obra audiovisual.

Tüpu / tɛpʊ / rupu. S. Pangui. Pieza de adorno de mujeres que consiste en un disco de plata ahuecado algo en el medio como plato, y provisto de una aguja larga para clavarlo como prendedor sobre el pecho.

(Félix de Augusta, 1916. "Diccionario araucano/español-español/araucano").

El tüpu se erige como herencia e intercambio milenario de pueblos transfronterizos.

Lágrimas de luna que se transforman en protección personal.

Para el mundo mapuche, y según la diversidad de territorios y costumbres, el rütran convoca y protege.

VI



Fragmento de la obra audiovisual.

Pifüllka, pifülka / pifɛʎkɛ, pifɛʎkɛ / s. Especie de pito largo, la flauta de los mapuches. Pillkatun / pifɛʎkɛtɔn / intr. Tocar la pufüllka.

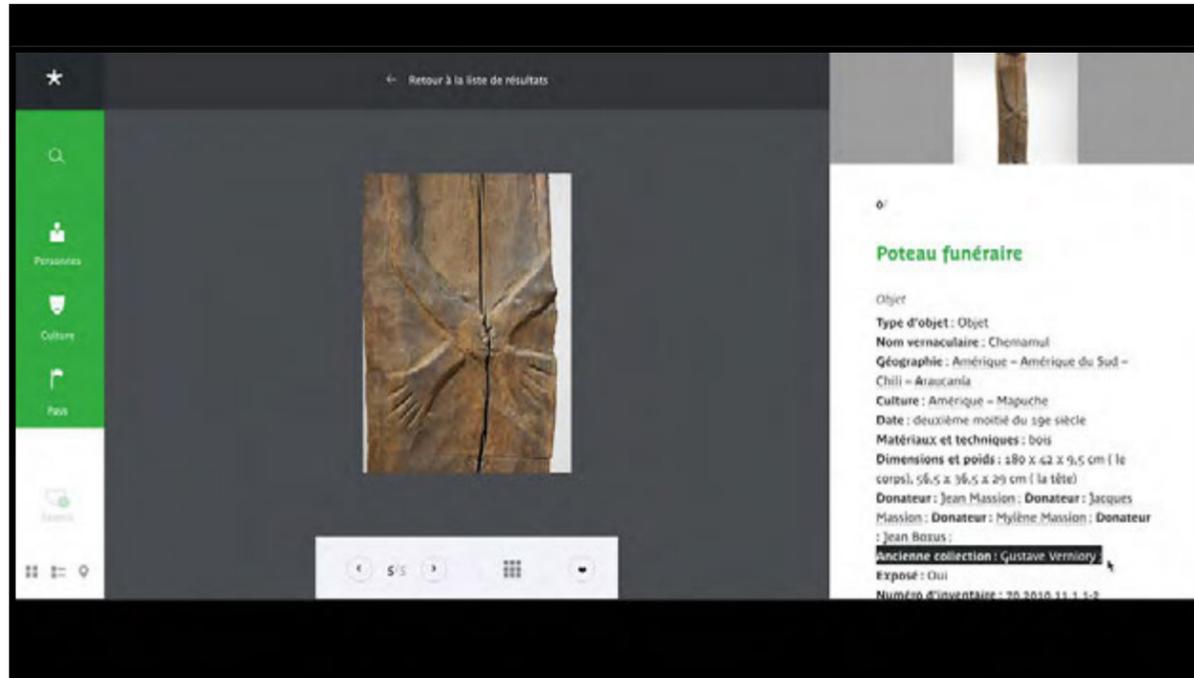
(Félix de Augusta, 1916. "Diccionario araucano/español-español/araucano").

¿Qué pasa si la pifüllka no transmite su sonido?

¿Qué pasa si ya no hay árboles endémicos para hacerlas?

¿Existen pifüllka confeccionadas de monocultivos? ¿Sonaría igual?

VII



Fragmento de la obra audiovisual.

“En un ‘eltun’, o cementerio abandonado, a medio camino entre el Cautín y Quepe, había notado yo una especie de ídolo, más bien un monumento funerario, cuya posesión codiciaba (...) me encuentro solo, a cien metros del lugar y resuelvo aprovechar la ocasión para satisfacer mi deseo.

Llevamos palas y picotas. Dejamos el vehículo en la línea y nos dirigimos al cementerio.

El ídolo es un enorme bloque de madera de roble pellín groseramente esculpido y plantado en la tierra. Representa vagamente la figura de un hombre cuya gran cabeza redonda está coronada por una especie de sombrero de copa. Esta obra de arte primitivo nada tiene que recuerde las reglas armoniosas del canon escultural griego y, sin embargo, son precisamente sus proporciones defectuosas las que le confieren un valor particular (...) El claro de luna nos traicionó.

Nos deben haber divisado mientras cometíamos la profanación, pues, repentinamente, desde una ruca situada a cierta distancia, resuena la trutruca, el gran cuerno que da la alarma y llama a reunión.

Felizmente ya hemos terminado nuestro trabajo. Acarreamos rápidamente la estatua monumental hasta el carro y arrancamos a toda velocidad hacia Temuco. Los matorrales han debido disimular nuestra retirada y el enemigo no ha podido imaginar que transportamos nuestro botín por vía férrea.

Pero ¡ay! Este robo sacrílego costó la vida de un desgraciado chileno.

(...) Pienso algunas veces con remordimiento en ese desgraciado cuando miro el ídolo, ahora en Bruselas”

(Gustave Verniory, 2001. “Diez años en Araucanía. 1889-1899”. Pehuén Editores: Santiago de Chile, p. 393-394).

Las piezas, destellando su vida, aguardan un retorno a su ciclo milenario.

CRÉDITOS

Dirección, Seba Calfuqueo

Guión, Cristian Vargas Paillahueque y Seba Calfuqueo

Composición original y diseño sonoro, VÑVM

Diseño 3D, Valentina Riquelme

Agradecimientos,
Museo Chileno de Arte Precolombino

Piezas pertenecientes a la Colección Mapuche del Museo Chileno de Arte Precolombino y que fueron parte de la exposición “40 años, 40 siglos. Cosas que cuentan”, Santiago de Chile, 2021-2022, instancia en la que participamos activando e interviniendo la muestra con esta pieza audiovisual para el programa de extensión de la exposición, “Voces que cuentan”. Para ello, escogimos estos objetos que estuvieron expuestos, realizando un modelado 3D y cubriendo con azul, de gran importancia para el pueblo mapuche, cada uno de ellos.



MÁSCARA-KOLLONG. Madera y fibra textil. Pueblo Mapuche, siglo XX. Centro sur de Chile. Donación Horacio Bocardo Zapata, MChAP 1829 (260×168 mm).



ÑIMIN-TRARÜWE: FAJA DE MUJER. Tejido a telar, lana de oveja. Pueblo Mapuche, siglo XX. Centro sur de Chile. Donación Aldo Girardelli, MChAP 1692 (3130×93 mm).



TÚPU: ALFILERES-PRENDEDOR. Metal, plata. Pueblo Mapuche, siglo XX. Centro sur de Chile. Colección Walter Reccius, Donación Jacobo Furman en memoria de Noy Furman, MChAP 1249 y 1251 (350×154 mm; 249×70 mm).



PIFILCA: SILBATO DE UN TUBO. Madera, textil y plata. Pueblo Mapuche, Siglo XX. Centro sur de Chile. Donación Héctor Mora Oliveira, MChAP 1724 (342×43 mm).



PILOILO: SILBATO DE DOS TUBOS. Piedra combarbalita. Período Prehispánico, 1000-1400 DC. Centro sur de Chile. Colección Walter Reccius, Donación Jacobo Furman en memoria de Noy Furman, MChAP 1356 (249×70 mm).



JARRO-PATO. Cerámica. Período Prehispánico. Centro sur de Chile. Colección Santa Cruz-Yaconi, MChAP-CSCY 2979 (164×139 mm).



Presentación de la obra audiovisual por sus autores en la sala de exposición 40 AÑOS, 40 SIGLOS. COSAS QUE CUENTAN y en el canal de Youtube del Museo Chileno de Arte Precolombino:

https://www.youtube.com/watch?v=eiMnKgUnf_k&t=2s



LLAMADO ANCESTRAL

NOTAS PARA LLAMAR A LAS ABUELAS Y LOS ABUELOS



MARILYN BOROR BOR
Artista visual maya-kaqchikel

Nació en Guatemala (1984), donde vive y trabaja.

Reconocida por su amplio manejo de diversos materiales y una práctica artística social comprometida.

Es Licenciada en Arte (Universidad de San Carlos de Guatemala, 2012). Ha participado en diversas residencias de arte y su obra se ha expuesto en museos y galerías de Latinoamérica, Europa y Estados Unidos. Su obra forma parte de la colección 1881-2021 -Vasos Comunicantes- del Museo Reina Sofía, Madrid, España.

<https://marilynboror.com/bio/>

LLAMADO ANCESTRAL

Notas para llamar a las abuelas y los abuelos

MARILYN BOROR BOR

MEMORIA DESCRIPTIVA

En idioma Maya-Kaqchiquel de Guatemala -Xul- es un pequeño silbato de barro en forma de pájaro.

96 Xules de diversos tamaños y colores fabricados por artesanos mayas de Guatemala se encuentran en Chile. Los 96 Xules ven hacia la pared narrando el encierro, pero también siguen los ritmos de una partitura que narra el vuelo, el viento, el movimiento de las montañas, el sonido y la memoria del paisaje y los ancestros.

100 xilografías (grabados) impresas en rojo maya inspirado en el silbato zoomorfo con engobe rojo del Periodo Preclásico Tardío (250 AC-250 DC), procedente de El Tejar, Chimaltenango, Guatemala, que pertenece al listado de bienes culturales guatemaltecos en peligro del Museo de Arqueología y Etnología de Guatemala. Estas xilografías narran la ancestralidad de Xul y su presencia en un mundo maya contemporáneo.

ACCIÓN: Se activa la pieza sonando a Xul por tiempo aproximado de 20 minutos que pueden ser intermitentes, tomando la conciencia del llamado que se realiza.

MEMORIA CONCEPTUAL

Para las diferentes culturas que habitaron el área conocida como Mesoamérica, la música era un arte concebido como un don otorgado por los dioses a la humanidad.¹

Una característica destacada del instrumental mesoamericano es el predominio del barro como materia prima; esta cualidad permitió a los antiguos alfareros la creación de formas complejas en donde el sonido se integró a obras excepcionales que hoy en día pueden ser apreciadas no sólo en términos de la técnica, sino también de sus cualidades sonoras.

Para aproximarnos al fenómeno de la música en Mesoamérica debemos tomar en cuenta que se trata de un conjunto de expresiones con especificidades en cuanto a sus códigos culturales y lenguaje musical, los cuales no necesariamente tienen equivalentes en la cultura musical europea.

Las fuentes lexicográficas del período Colonial temprano sugieren que en la época prehispánica no existía un concepto equivalente al de música, sino más bien se referían a la música como el arte de cantar, pero también al arte de danzar.²

Por lo tanto, para los mesoamericanos el campo de la música no se limitaba exclusivamente a los aspectos sonoros, sino también incluía a aquellos relacionados con la expresión corporal y posiblemente también con la palabra.

Podemos decir, en términos generales, que la música formaba parte del conjunto de estimulaciones sensoriales que ocurrían en los actos performativos, cuya finalidad principal era establecer la comunicación con las divinidades.

¹ Miguel León Portilla, 2007. "La música en el universo de la cultura náhuatl"; *Estudios de cultura náhuatl* 38: 131-132. Para una síntesis sobre el origen divino de la música y los instrumentos musicales en Mesoamérica y en particular entre los nahuas, véase Arnd Adje Both, 2005. "Music and Religion in Mesoamerica"; en *Encyclopedia of Religion*, 2a ed., vol. 9, ed. Lindsay Jones, Nueva York: Thomson Gale, pp. 6269-6270.

² Arnd Adje Both, 2007. Aztec Music Culture. En *The World of Music* 49 (2): 294.

De esta manera, la música estaba presente en diversos ámbitos como el religioso, el militar y en la vida cotidiana en general. Además, guardaba una estrecha relación con otras manifestaciones artísticas como la literatura, el teatro y la danza, que en la práctica no se trataba de simples escenificaciones de narrativas mitológicas, sino que eran rituales.

El dios Tezcatlipoca, Espejo humeante, llamó a Ehécatl, Dios del viento y le dijo:
Vete a la Casa del Sol, el cual tiene mucha gente con sus instrumentos como los de las trompetas con que le sirven y cantan. Y una vez llegado a la orilla del agua, llamarás a mis criados Acapachtli, Acíhuatl y Atlicipactli y les dirás que hagan un puente para que tú puedas pasar, para traerme de la Casa del Sol a los que tocan con sus instrumentos.

Y esto dicho, Tezcatlipoca se fue sin ser más visto. Entonces Ehécatl, Dios del viento, se acercó a la orilla del mar y llamó por sus nombres a los criados de Tezcatlipoca. Ellos vinieron luego e hicieron un puente por el que pasó.³

Los silbatos son aerófonos de filo que no cuentan con orificios para modificar la altura tonal; la cámara resonadora o cuerpo del instrumento puede ser de forma globular o tubular. A pesar de no contar con orificios de digitación, en los silbatos es posible producir más de un tono dependiendo del ataque y la cantidad de aire suministrado durante la ejecución. En Mesoamérica, los silbatos son los instrumentos más abundantes en el registro arqueológico. En la mayoría de los casos, la cámara del silbato es una efigie antropomorfa, zoomorfa o fantástica. En otros, el silbato se encuentra adherido al dorso de la figura.

Xul en el diccionario maya-Kaqchikel , Guatemala.

XUL [sul] || s. Flauta. Ocarina. Chirimía. Pito. Instrumento pequeño y hueco que produce un sonido agudo cuando se sopla por él. Forma Poseída: Ruxul. Xulöq kan jun ruxul ri ti ruk'ajol ri ma Xwan pa nimaq'ij. "Don Juan le compró una ocarina a su hijo en la feria".

Hoy en día, en Guatemala, los guías espirituales o Aj'quij hacen en las ceremonias mayas el llamado al nahual Tz'ikin que significa pájaro. Tz'ikin es el intermediario entre Dios y el hombre, entre el cielo y la tierra. Significa pájaro guardián de todas las tierras del área maya. Es la libertad, el mensajero, el tesoro, la suerte y el dinero, la conciencia global. Representa la visión sagrada y también la bonanza material. Por lo tanto, también simboliza la plena realización humana.

Es el llamado a las abuelas y abuelos pues permiten que las personas se conecten con la energía del universo.

El proyecto es una invitación al viaje, al llamado de nuestros ancestros.

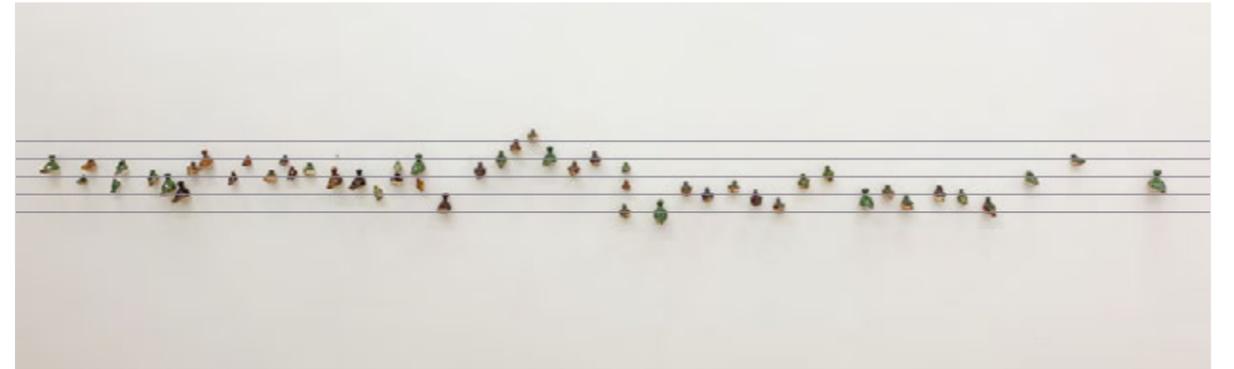
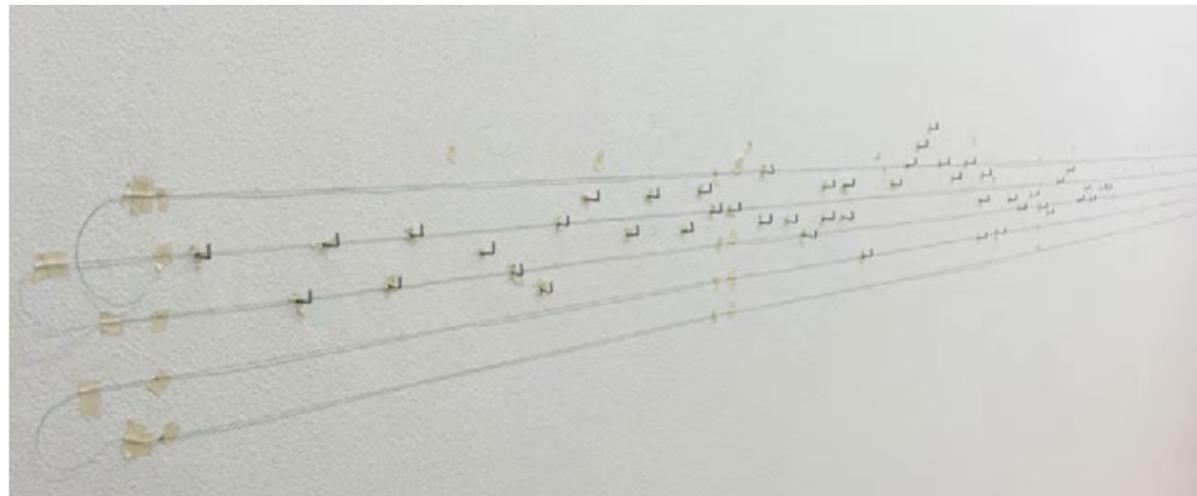
Hoy, XUL continúa siendo un símbolo en la cultura maya contemporánea y una forma de comunicarnos con los otros a través del sonido y la memoria.

³ Ángel María Garibay, 2007. Teogonía e historia de los mexicanos. En Miguel León Portilla, *Música en el universo*, pp.129-163.

MONTAJE (PARTE 1)



Elaboración de líneas de partitura y ubicación de puntos de notas musicales donde se colocarán los Xules. 2.5 x 1.80 pulg.



XUL

DOS XUL

7

UN ZUL

13

Partitura (sonido adjunto al documento).

MONTAJE (PARTE 2)

100 XILOGRAFÍAS DE LA IMAGEN DEL SILBATO ZOOMORFO CON LA CÉDULA:
 Título: Abuelo Xul
 Técnica: Xilografía
 Medidas: 8.5x14 pulgadas c/u.



SILBATO ZOOMORFO CON ENGOBE ROJO
 8x10,5x7,2 cm. Periodo Preclásico Tardío
 (250 AC-250 DC). Procedencia: El Tejar, Chimaltenango,
 Guatemala (c) MCD, MUNAE.



MONTAJE (PARTE 3)

INVITAR AL PÚBLICO A EJECUTARLOS.



PIEZAS DE LA EXPOSICIÓN 40 SIGLOS, 40 AÑOS. COSAS QUE CUENTAN QUE INSPIRAN LA OBRA.



SILBATO. AVE (VENCEJO).
Cerámica. Cultura Nasca, 100-700 DC.
Costa sur de Perú. Donación Ana María Soldi,
MChAP 2535 (67×29 mm).



SILBATO. PELÍCANO Y SU CRÍA.
Metal. Cultura Chimú, 900-1400 DC.
Costa norte de Perú. Colección Norbert Mayrock,
MChAP 3269 (37×17 mm).



OCARINA. AVE.
Cerámica. Cultura Colima, 500 AC-500 DC.
Noroeste de México. Colección François Piraud,
MChAP 3499 (96×82 mm).



FLAUTA. AVE.
Cerámica. Cultura Nasca, 100-700 DC. Costa sur de
Perú. Colección Sergio Larrain García-Moreno, MChAP
0462 (47×66 mm).



OCARINA. AVE.
Cerámica. Cultura Tairona, 1300-1550 DC. Costa Caribe
de Colombia. Colección Sergio Larrain García-Moreno,
MChAP 0199 (68×25 mm).



La artista Marilyn Boror Bor y su obra "Llamado ancestral" para el programa de extensión **Voces que cuentan** en el Museo Chileno de Arte Precolombino.



Presentación de la obra de Marilyn Boror Bor en el canal de Youtube del Museo Chileno de Arte Precolombino:
<https://www.youtube.com/watch?v=3z55UDLdN1Y&t=12s>



TIEMPOS DE FLACURA



JIMENA CRUZ MAMANI

Investigadora
atacameña likanantay

Nació, vive y trabaja en San Pedro de Atacama. Es administradora de la Unidad de Colecciones y Conservación del Instituto de Investigaciones Arqueológicas y Museo de la Universidad Católica del Norte (UCN) en San Pedro de Atacama. Su vida junto a su comunidad estimuló su pasión por el quehacer patrimonial, donde realiza su trabajo con el patrimonio arqueológico desde sus tradiciones indígenas, poniendo en valor y difundiendo el legado de las comunidades que habitan el norte de Chile, con especial énfasis en el pueblo atacameño. Labor y compromiso que ha sido reconocido en varias distinciones, especialmente lo relacionado con el estudio y recreación del arte prehispánico. Actualmente es estudiante del doctorado en antropología UCN-UTA y ha sido nombrada directora-asesora de la Fundación de Cultura y Turismo de San Pedro de Atacama.

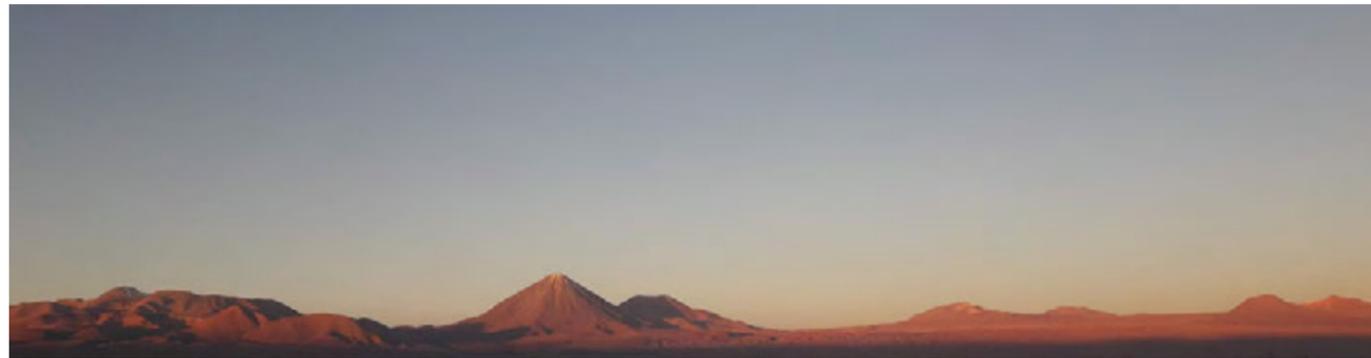
TIEMPOS DE FLACURA

JIMENA CRUZ MAMANI

La intervención realizada en la exposición *40 años, 40 siglos. Cosas que cuentan*, estuvo relacionada al periodo denominado “Flacura”, temporada caracterizada por la escasez de lluvia y, por consiguiente, la falta de pasto para los animales que causa la flacura de estos y la muerte.

La obra fue inspirada en las piezas que ilustran este texto. Es una invitación a comprender la relación entre los pastores de Puna con su medio ambiente, cada uno de los rituales está asociado a llamar la abundancia, tener suerte con sus rebaños. Para esto es importante acordarse de los Tata cerros, la madre Puri, los ancestros y la Madre Tierra.

Para los pastores de la Puna, sus sistemas económicos están basados en el ganado, intercambios de productos (charqui, tejidos, quesos), con otras localidades y las siembras en quebradas. Por sus condiciones climáticas, los pastores se establecen de manera temporal en las zonas de forraje. Estos lugares se llaman “estancias”, son residencias para pasar un determinado tiempo, mientras que en las quebradas establecen sus casas de manera más definitiva.



Cerros y volcanes en el salar de Atacama. Al centro, el volcán Licancabur (foto, Jimena Cruz).

RITUALES Y ROGATIVAS

El sistema económico en la Puna está basado mayoritariamente en los rebaños, por esta razón los rituales al agua y a la suerte en la cría de animales son de vital importancia.

Las ofrendas están dedicadas a las montañas, a los *malkus* mayores, ya que ellos serán los proveedores de agua, para los campos que alimentan a los rebaños. Los cerros y montañas son seres vivos y corresponden a las antiguas generaciones.

“Los cerros, eran como personas, eran gigantes y esos gigantes se han convertido en tierra decían, los volcanes, esos eran los fuegos que hacían ellos”: (Leonor Mamani, 2017. *Proyecto Navegantes del desierto: cuando el cielo se inscribe en el camino*).

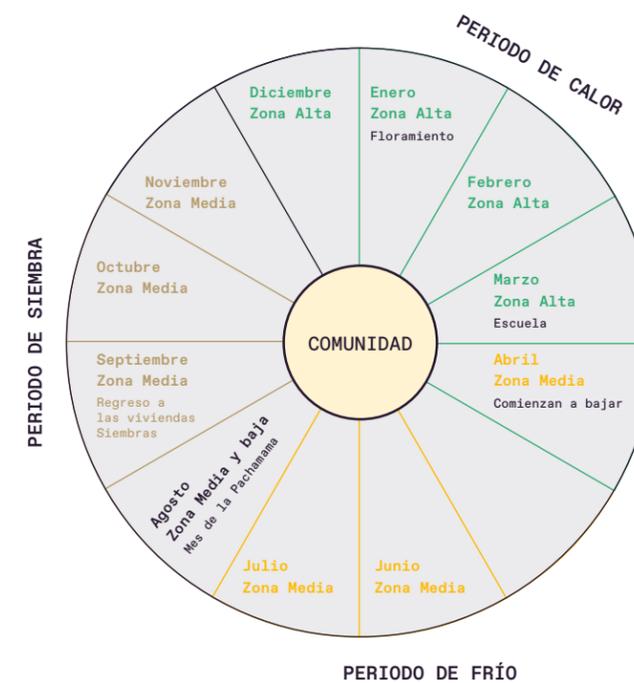


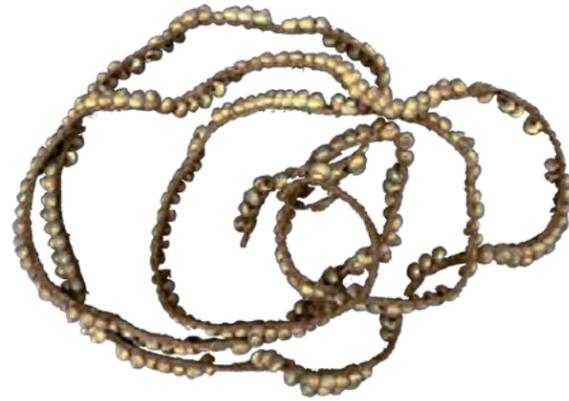
Diagrama. Calendario mensual del pastoreo en la Puna atacameña.



BOTELLA: Escena “Sacrificio en la montaña”. Cerámica. Cultura Moche, 1-700 DC. Costa norte de Perú. Colección Norbert Mayrock, MChAP 3377 (234x176 mm).

LLAMANDO A LA LLUVIA

Los rituales al agua son importantes y se realizan utilizando varios elementos. La ofrenda a la madre Puri se hace con agua de mar, se cree que el agua de mar provee de nubes cargadas de agua, que por medio de la lluvia riega los campos de pastos. Estos rituales se desarrollan en los ojos de agua y en los nacimientos de los ríos, y se acostumbra a usar conchas de mar para ofrendar el agua. Los rituales además serán acompañados de lana Conti, Panty de alpaca, también se challará con hojas de coca y chichas.



COLLAR DE CONCHAS MARINAS. Pueblo Yagán, siglo XIX-XX. Extremo sur de Chile. Donación Hernán Pisano Fisher, MChAP 2335 (2070 mm, largo).



OCARINAS: CARACOLES MÚSICOS. Cerámica. Cultura Cuasmal, 500-1550 DC. Sierra norte de Ecuador. Museo Chileno de Arte Precolombino, MChAP 0627, 0628 y 0629. (187×80 mm; 189×87 mm y 190×85 mm).



VASO: TLALOC, DIOS DE LA LLUVIA. Cerámica. Cultura Tolteca, 800-1100 DC. Altiplano central de México. Colección Neil Hughes, MChAP 2424 (160×103 mm).

LAS MINIATURAS COMO LLAMADORAS DE SUERTES

A los pies de las montañas, se realizan ofrendas, rogativas para llamar a la suerte. Para augurar la suerte y la lluvia, se ofrendarán miniaturas de los rebaños, especialmente llamas, las que son confeccionadas con harina de maíz. Se acompañan de otras miniaturas como textiles, cerámicas y comidas. Estas miniaturas son illas, muchas de las illas corresponden además a cosas de gran antigüedad, que se guardan para la suerte. Estas miniaturas son ofrendadas en conjunto a hojas de coca, agua, chichas, y comidas llamando a la lluvia

y la suerte del rebaño. Las miniaturas para llamar a la suerte son tan importantes que perduran hasta la actualidad, en conjunto con las illas de ofrendas, para ceremonias dedicadas al ganado. Durante los rituales ganaderos, los niños realizan corrales donde sacarán la suerte que el rebaño tendrá en el año que viene: estos corrales serán dejados de un día para otro, al otro día se verá si se mantuvieron intactos o si fueron alterados, dependiendo de su estado indicarán la suerte del año.



MINIATURAS DE CULTIVOS. Papa olluco, vaina de legumbre y maíces. Piedra. Cultura Inka, 1200-1532 DC. Perú. Colección Museo Chileno de Arte Precolombino, MChAP 3334, MChAP 3335, MChAP 3336, MChAP 0201 y 0204. (77×32 mm aprox.).



OFRENDAS FUNERARIAS MINIATURA: JARROS, VASOS Y CÁNTARO. Cerámica. Cultura Arica, 1000-1400 DC y Cultura Diaguita, 900-1400 DC. Norte de Chile. Colección Santa Cruz-Yaconi, MChAP-CSCY 1618, MChAP-CSCY 2114, MChAP-CSCY 1943, 3044, 2319, 1619, 1615 (60x40 mm aprox.).

ESPANTANDO A LOS TIEMPOS DE FLACURA

Todas las ofrendas, “convidos” y pagos ofrecidos a la Madre Puri, a la Pachamama, la Pata Hoiri, a los Tatas Malkus, serán retribuidas con la lluvia, los pastos del campo, las cosechas y aumento de los rebaños. Al llegar la lluvia también vendrán los arcoíris, dependiendo de cómo se instale en los pozos de agua el arcoíris, se podrá saber si será un año de lluvias o, si por el contrario, lloverá poco. El arcoíris como hijo del sol y la lluvia, también es respetado, ya que para algunos tiene el poder de proveer la lluvia.



VASO-*QERO* CON ESCENA DE MUJER NOBLE INKA BAJO UN ARCOÍRIS. Madera lacada y policromada. Periodo Histórico, siglos XVI-XVIII. Andes Centrales, Perú. Donación Federico Schwab Ritter, MChAP 2323 (195x170).

“Pero cuando llegaba la flacura que decían ello, ahí era terrible, es que hay veces que no llovía po’, como te digo, había año que llovía se veían tan lindo los campos que se veía pasto, se veían flores blancas, otras amarillas, otras rojas, una el conti, conti, se perdía azulcito el campo, la paja verdecita, pero hay tiempo que no llovía nada, nada, nada, nada el campo pelao, mis abuelos iban al agua, donde caían los chorros de agua, a pagar” (Leonor Mamani, 2017. Proyecto Navegantes del desierto: cuando el cielo se inscribe en el camino).



Jimena Cruz Mamani en su intervención en la exposición 40 AÑOS, 40 SIGLOS. COSAS QUE CUENTAN, con su obra "Tiempos de flacura" del programa de extensión [Voces que cuentan](#).

Presentación de la obra de Jimena Cruz Mamani, en el canal de Youtube del Museo Chileno de Arte Precolombino:
<https://www.youtube.com/watch?v=IWY5wCyyTHs&t=7s>



PACHAKUTI. YATYIRI ARUNAKA. VOCES QUE CUENTAN



**CARLOS
CHOQUE MARIÑO**
Etnohistoriador aymara

Nacido en Socoroma, es académico del Departamento de Ciencias Históricas y Geográficas de la Universidad de Tarapacá (UTA), en Arica. Sus investigaciones versan sobre la identidad, interacción sociocultural, economías y redes viales en el mundo andino desde la etnohistoria. Es profesor de Historia y Geografía y magíster en Educación Intercultural (UTA), además de Doctor en Antropología (Pontificia Universidad Católica del Perú). Ha sido distinguido con diversos premios y publicado numerosos artículos académicos en revistas nacionales e internacionales. Asimismo, ejecutó el proyecto Fondecyt Iniciación N° 11130024 y en la actualidad desarrolla el Fondecyt Regular N° 1191817, ANID, Chile.

PACHAKUTI. YATIYIRI ARUNAKA

Voces que Cuentan. La transformación de la cosmovisión, del tiempo y el espacio en el mundo andino ¹

CARLOS CHOQUE MARIÑO ²

En noviembre del año 2021, el Museo de Chileno de Arte Precolombino me convocó a participar de la exposición 40 Años, 40 Siglos: Cosas que cuentan. Una exhibición de 188 piezas de arte precolombino de toda América y, en particular, del mundo andino. En este contexto, se invitó a especialistas de los pueblos originarios de distintos ámbitos profesionales para realizar lecturas desde las culturas vivas y complementarias a las voces institucionales y académicas en el programa de extensión de esta exposición, denominada “Voces que Cuentan”.

En este sentido, ha sido un grato desafío reflexionar acerca de las piezas que se exhiben en dicha exposición, dado que ha generado un Tinku conceptual que tiene sus raíces en la discusión Geertziana del ‘estar aquí y estar allí’, que en ocasiones inquietan e iluminan mis trabajos de campo. Desde la perspectiva campesina e indígena, se concibe que las lecturas académicas sobre su realidad es fría o sin sentimiento, el Alala ³, y en oposición están los propios significados que se generan al interior de las comunidades donde el sentir o chuymani ⁴ tiene un rol más significativo y profundo. Por tanto, ha sido complejo transitar y cabalgar entre estos dos mundos, dado mi rol en la academia y como mayordomo de Santa Lucía de Socoroma, pues, es fácil caer en el Alala de los

conceptos y sus significados o en el subjetivismo axiológico del Chuymani. Entonces, ¿cómo podemos escuchar y sentir a las cosas que cuentan?

Los pueblos andinos construyeron una idea de tecnología a partir de su mitología y cosmovisión, llegando a establecer una relación entre los rituales de producción (Kessel 1993, Kessel y Cutipa 1998) con los atributos simbólicos y funcionales de los artefactos creados (Plaffenberger 1992). Este tipo de concepciones fue acompañado de una relación técnica, simbólica y ética de los sujetos con el entorno cultural y natural, donde los conocimientos y los artefactos tecnológicos son parte de la totalidad orgánica de la cosmovisión andina. Esta relación según Kusch (1970), Berg (1989) y Kessel (1993), se explica por la influencia del pensamiento seminal, que expone la existencia de una actitud contemplativa de todas las ‘cosas y objetos’, siendo dinámicas y activas, y por lo tanto, pueden ser consideradas como seres vivos. Esta visión ha permitido a los pueblos indígenas aceptar e incorporar en su vida cotidiana y ritual, las diversas técnicas y artefactos, generando un fenómeno cultural dinámico, donde las acciones, visiones del mundo y actividades socioculturales coexistieron en un espacio y temporalidad definida, pudiendo ser alterada o modificada a través de los despliegues rituales (Dobres y Hoffman 1994).

La tecnología es un fenómeno que liga lo material, lo social y lo simbólico, definiéndose como una red de asociaciones y tejidos socio-técnicos que adquieren una dimensión biológica y por tanto, forman parte del espacio de interacción ritual. En síntesis, los objetos diseñados y creados por hombres y mujeres de tiempos lejanos aún están vivos y sienten, pues tienen almas y ese es el enfoque que posee el presente artículo.

Finalmente, agradecer a la Directora del Museo Chileno de Arte Precolombino, Cecilia Puga, por su invitación a participar de la exposición 40 Años, 40 Siglos: Cosas que Cuentan. A Gloria Cabello, Carole Sinclair y Benjamín Ballester, curadores del museo y el equipo profesional y técnico que ha hecho posible esta actividad.

Hacia un contexto de los espacios de hierofanías andinas

Las poblaciones andinas, desde el año 1532, se vieron afectadas por cambios socioculturales, económicos y políticos, además de la incorporación de nuevas ideologías y tecnologías que permitieron la elaboración de bienes para un amplio mercado, respondiendo así a los nuevos paradigmas

impuestos por el orden colonial. Igualmente, las comunidades andinas fueron influenciadas por discursos, acciones y estrategias ideológicas que buscaron establecer no solo un dominio político y religioso, sino también productivo de acuerdo con las necesidades imperiales. Las poblaciones indígenas de la zona de Arica y Tacna, de acuerdo con los datos arqueológicos y documentos coloniales, han compartido los efectos de las interacciones, continuidades y rupturas en su cultura a partir de las sucesivas influencias socioculturales y tecnológicas de Tiwanaku, los señoríos y reinos altiplánicos, los inkas y, finalmente, la cultura hispana. En este sentido, los hechos más significativos del contacto hispano-indígena se produjeron entre los siglos XVI y XVIII. Primero, con la instalación de la Encomienda de Indios ⁵—que benefició en la región a Lucas Martínez Vegazo, Pedro Pizarro y Hernando de Torres, entre otros—, la aplicación de las reformas toledanas, desde 1570, y el inicio de la segunda evangelización realizada por los jesuitas. En segundo lugar, con la aplicación de la legislación borbónica en el siglo XVIII. Los efectos de tales interacciones permitieron innovaciones, adaptaciones y dinamismo en las formas de vida, los sistemas productivos y organizativos, además de otros aspectos. Esta situación fue evidente desde el siglo XVI en el área Centro Sur Andina.

¹ El presente artículo es producto del proyecto FONDECYT N° 1191817 y UTA MAYOR 5772-19.

² Académico del Departamento de Ciencias Históricas y Geográficas, Facultad de Educación y Humanidades, Universidad de Tarapacá, Arica-Chile, cochoquem@academicos.uta.cl, zapainka.choque@gmail.com

³ En castellano, “Frigido. Frívolo, persona sin sentimientos”.

⁴ En castellano, “Que tiene corazón. Persona de edad, anciano”.

⁵ En recompensa por los servicios militares y financieros proporcionados durante la Conquista, la Corona concedió encomiendas a los conquistadores. Estas correspondían a Repartimientos de Indios, es decir, un conjunto de población nativa organizada a través de caciques o *curacas*. Cada encomendero estaba autorizado a percibir tributos de los indios asignados.

En este contexto, al llegar los primeros conquistadores a los Andes se enfrentaron a una serie de conflictos y desconciertos. Tal como lo expresan las historiadoras Thérèse Bouysse-Cassagne y Olivia Harris:

“Los europeos se enfrentaron a la vez a una tierra desconocida y con una concepción de mundo ajena y nueva. Como todos los vencedores y antes de los españoles ya lo habían intentado los inkas, quienes procuraron destruir las creencias del vencido para sustituirlas por su propia religión y forma de pensar. Así, en un periodo relativamente breve, menos de un siglo, la figura del dios cristiano encubrió al Sol, la cual en tiempos anteriores ya había reemplazado a la de Wiracocha, sucesor a su vez de Thunupa” (Bouysse-Cassagne y Harris, 1987: 11).

De esta manera, tras el desembarco de Francisco Pizarro y fray Vicente de Valverde en las cercanías de Tumbes, no solo se inició la conquista del antiguo Perú, sino también la destrucción de las religiones andinas, como explicó, de manera magistral, el historiador Pierre Duviols (1977). A la desaparición de la religión imperial, le siguieron luego los grandes cultos regionales en los diversos confines del mundo andino y, con ello, un cúmulo de cosmovisiones, conocimientos, imaginarios y formas de vida dejaron de existir. Como resultado, hoy solo conocemos registros mnemotécnicos⁶ e inscripciones gráficas en objetos alfareros, textiles y metales, entre otros. Paralelamente, existen registros e interpretaciones confusas de

los primeros cronistas y religiosos que recorrieron los Andes e impregnaron dichos conocimientos e imaginarios con la ideología cristiana y nos los transmitieron en sus manuscritos. Entonces, es pertinente plantear interrogantes para la reflexión y el propósito del presente escrito: ¿cómo se expresa el espacio sagrado en el mundo andino? y ¿qué importancia posee el concepto de Pacha en la cosmovisión andina?

Pacha, el espacio sagrado de armonía, oposición y alternancia

Las antiguas civilizaciones andinas –como Wari, Tiwanaku, Nasca y Moche– estudiaron con prolijidad el tiempo, espacio y movimiento de los cuerpos celestes y las constelaciones oscuras del Río Celestial o Vía Láctea. Por tanto, los inkas heredaron una mixtura de cosmovisiones y calendarios complejos. Estos últimos, consistieron en mecanismos que entrelazaban el año solar, de 365 días, y el año lunar sideral, de 328 días. Asimismo, los inkas lo vincularon al sistema de 41 ceques⁷, que partían desde el sagrado templo del Coricancha en el Cuzco y se dirigían a las distintas regiones del Imperio o Tawantinsuyu. En consecuencia, existió un alto grado de especialización en el estudio y culto religioso de las cosmovisiones en todos los confines del Imperio, incluyendo en ello a los diversos grupos o sociedades indígenas que habitaron la antigua provincia Inka del Colesuyo, de la cual fue parte la región de Arica y Parinacota.

Para entender, estudiar y analizar la cosmovisión andina es imprescindible hacerlo desde enfoques epistemológicos del propio mundo andino. De esta manera, la teoría del conocimiento en los Andes ocupa un lugar en el espacio y adopta una forma ordenada en su composición “sustentada en una concepción filosófica de la ley universal a manera de arquetipo de logos cósmico” (San Martín 1992:12). Refiriéndose a la cosmovisión, Augusto Kusch, señaló que está formada por la experiencia y percepción del universo como una “totalidad orgánica como algo orgánico total” (Kusch 1973:101), pues es un universo así, tomado como algo orgánico, sin distinciones entre sus componentes, donde vale, ante todo, su equilibrio interno. La búsqueda de equilibrio interno implica la noción de armonía⁸, a nivel familiar y comunal, ya que la totalidad orgánica incluye todo y todos en un único proceso vital, que se cimienta en los

espacios rituales con ofrendas de dones a las fuerzas antinómicas: sociedad humana, sociedad extrahumana y naturaleza (Figura 1). En el mundo andino, no hay nada ni nadie aislado o separado (Paxi 1987), como si fuese una forma de urdimbre que vincula cada uno de los hilos de un tari o paño ceremonial.⁹

El Tãypi en el mundo aymara, es el punto de encuentro, de reunión o seducción, de dos elementos antagónicos –como lo masculino y lo femenino, las tierras frías y áridas y, en oposición, las cálidas y húmedas–, que algunos han identificado como el eje simbólico de la dualidad andina. Al ejercer de centro primordial de movimientos de concentración y difusión, genera la construcción del cosmos en el mundo andino para convertirse en el punto de “encuentro de las fuerzas positivas y negativas del universo, y donde pueden convivir las diferencias” (Bouysse-Cassagne y Harris 1987:29-30).

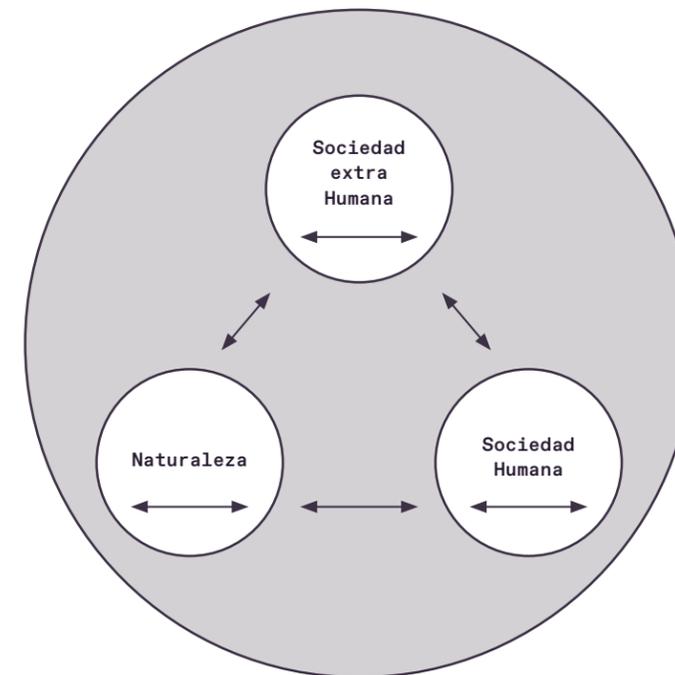


FIGURA 1
Diagrama. Las fuerzas antinómicas en el espacio andino (Berg 1989).

⁶ La RAE define la mnemotecnia como un procedimiento de asociación mental para facilitar el recuerdo de algo.
⁷ Los **ceques** eran líneas que, partiendo desde la ciudad del Cuzco, servían para organizar los santuarios o **huacas** de los alrededores. Constituyeron un complejo sistema espacial religioso, que otorgaba a la capital del Tawantinsuyu un carácter eminentemente sagrado.

⁸ La armonía es un valor importante, no solo en las familias individuales o comunidades, sino también en la sociedad humana y lo sobrenatural que gobierna la naturaleza. Para Van der Berg (1991), la visión cósmica es social, en el sentido que incluye todo y todos en un único proceso vital.
⁹ **Tari**, que es un paño ritual, es la denominación aymara para este tejido de forma rectangular, a veces casi cuadrada.

En otras palabras, la cosmovisión en los Andes es como un mundo sensible e inmediato de tres grandes espacios superpuestos, donde uno de ellos es un centro primordial intermedio –o Taypi– y los otros se encuentran distribuidos arriba y abajo, respectivamente. Es un lugar del equilibrio entre lo positivo y lo negativo, “el lugar donde confluyen las distintas fuerzas que componen el espacio universal” (Berg 2005: 182). En las representaciones textiles, cada forma geométrica, antropomorfa y zoomorfa, se encuentra expresada en el espacio dual opuesto y solo separada por un centro armónico irreplicable (Figura 2).



FIGURA 2
Paño ceremonial: Mantel-altar, *inkuña* o *tari*. Tejido a telar, fibra de camélido. Cultura Arica, 1000-1400 DC. Norte de Chile. Colección Santa Cruz-Yaconi, MChAP-CSCY s/n228 (860x690 mm).



FIGURA 3
Fragmento de túnica-*unku*: Seres humano-felino. Tejido a telar, tapicería, fibra de camélido y algodón. Cultura Wari, 550-950 DC. Costa sur de Perú. Colección Norbert Mayrock, MChAP 3431 (540x465 mm).

El Taypi es una zona de concentración de fuerzas y multiplicidad, donde los contrarios realizan el encuentro o igualación, conocido como Tinku y Kuti o alternancia. En el Tinku, las dos fuerzas opuestas se juntan y enfrentan intentando establecer un intercambio de fuerzas y llegar a un equilibrio o igualación. Para alcanzar dicho equilibrio, dos comunidades –o parcialidades– poseen combatientes que portan armas y trajes que asemejan animales mitológicos y sus guerreros poseen la capacidad de transformarse en seres sobrenaturales que son invencibles (Figura 3).

En el Kuti, cada elemento se va alternando con su opuesto y puede ser entendido como el retorno de las cosas al orden primigenio, a la armonía inicial, tal como alterna el día con la noche en cada jornada diaria. Los cronistas indígenas Guamán Poma de Ayala y Juan Pachakuti, identificaron, por ejemplo, a las criaturas opuestas al orden y armonía y los definieron como seres monstruosos, gigantes, duendes y humanos carentes de cultura, que se hallan plasmados en textiles, alfarerías, esculturas

o murales. También debe ser entendido como el intento de la deidad incontrollable, anti oficial y opuesta al Sol, que contiene el caos y la muerte, pero con capacidad creadora de otras formas de vida. Fue habitual que sus representaciones unieran aspectos humanos con rasgos de animales poderosos y peligrosos, como felinos, caimanes, serpientes o aves. Las figuras de los dioses opuestos al orden celestial poseyeron significados y diversas interpretaciones (Figuras 4 y 5).



FIGURA 4
Fragmento de atuendo: Ser mono-humano. Tejido a telar y bordado, fibra de camélido. Cultura Parakas, 200 AC-100 DC. Costa sur de Perú. Colección Norbert Mayrock, MChAP 3445 (130x50 mm).



FIGURA 5
Fragmento de atuendo: Ser mítico. Tejido a telar y bordado, fibra de camélido. Cultura Parakas, 200 AC-100 DC. Costa sur de Perú. Colección Norbert Mayrock, MChAP 3440 (225x105 mm).

Además, el Taypi representado en el eje acuático que separa la zona Urqu y Uma, también posee una expresión dual interna. Es decir, ambas se subdividen en dos, agregándose una zona Cole y una Maca, tal como sugirió María Rostworowski (1986). Por ello, la subdivisión interna también tendría su propio Taypi, que en el caso de las regiones de Arica-Parinacota y Tarapacá en el norte de Chile, se expresa geográficamente en la precordillera o sierra de Huaylillas, separando el altiplano frío y agreste de los valles fértiles y cálidos de las costas de Arica y Tarapacá (Figura 6).

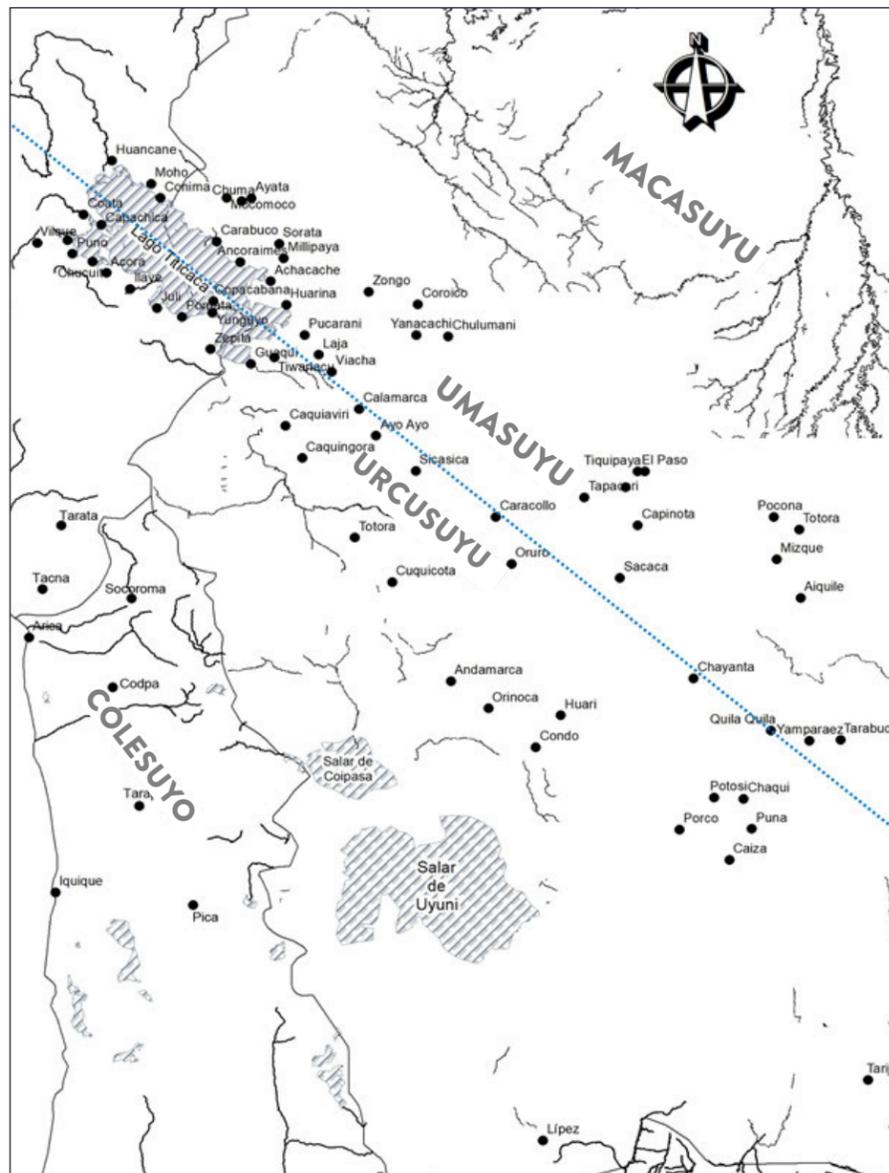


FIGURA 6
Diagrama.
Dualismo de Urcusuyu
y Umasuyu.

Pacha, espacio y tiempo

La concepción epistemológica central de la cosmovisión andina, es el Pacha, que constituye la connotación polisémica del espacio-tiempo. Así, la conceptualización Pacha es multidimensional, pues es el catalizador del mundo y todas las formas de vida, que interrelaciona en una misma realidad ordenada y que se expresa, por ejemplo, en planos horizontales con cuatro cuadrantes –o cuatripartición– que permiten la complementariedad, oposición y reciprocidad (Figura 7).

Pacha es todo lo que es; todo lo que existe y consiste; todo lo que es de manera dinámica y que se va recreando una y otra vez (CONADI 2008). Asimismo, es invisible, sagrado y profano. En otras palabras, es todo el universo, expresado en arriba/abajo, atrás/adelante, interior/exterior y pasado/futuro. Todo está incluido en el Pacha, nada es separado o individual, todo es inseparable (Layme 2003). También, Pacha es una noción de tiempo, espacio y totalidad e integridad de una cosa y la probabilidad de que algo ocurra (Cotari et al. 1978).

La consistencia del tiempo está ligada al espacio, en dualidad de ser/estar y haber/tener, es decir, todo ello que rodea al ser humano, la naturaleza y al propio universo. Del mismo modo, se debe considerar la existencia de los tres ciclos esenciales del Pacha temporal que se expresan en: pasado o Nayra Pacha; el presente, o el ahora y aquí, o Jichha Pacha y el futuro, o Qhipa Pacha (Choque 2010). Por lo tanto, la dimensión temporal de Pacha es cíclica, pues es una combinación de pasado, presente y futuro, que favorece el destino del ser humano o, por el contrario, lo fataliza, ya que es una fuerza activa manifestada en todos los planos de la existencia y con la cual se debe coexistir en equilibrio y armonía (Choque y Díaz 2017). Por ello, la abstracción implícita europea occidental de tiempo lineal y espacio no se encuentra en la metafísica andina “cuyos conceptos parten de la clasificación concreta” (Bouysse-Cassagne y Harris 1987: 18). Dichas concepciones, que se encuentran expresadas en el tari, no solo incorporan el universo religioso, sino también la idea central del Pacha.



FIGURA 7
Paño ceremonial: Mantel-altar, *inkuña* o *tari*. Tejido a telar, doble tela, tapicería y brocado, fibra de camélido y algodón. Cultura Wari (influencia Moche), 550-950 DC. Sierra central de Perú. Museo Chileno de Arte Precolombino, MChAP 0205 (880x790 mm).

La conjugación del Tinku y Kuti (alternancia e igualación) dan paso al fin de una etapa y el comienzo de otra, y al vuelco de una Era o Pacha. Es decir, un Pachakuti¹⁰. Esta inversión de un estado a su contrario se efectúa por turnos, o sea, de forma alternada.

El tiempo para los pueblos andinos está señalado por un calendario de celebraciones rituales y religiosas, dirigidas al trabajo, naturaleza, espíritus protectores, difuntos, los dioses y seres humanos. De igual manera, en el dominio del espacio temporal posee una expresión dual, que se presenta a través de una oposición entre sus mitades constitutivas. Por lo cual, la cosmovisión es cambiante y se expresa de manera diferente a la percepción de los humanos por ser distinta a la Era anterior. En consecuencia, en la concepción andina del tiempo, la humanidad ha vivido cinco grandes edades de mil años cada una y el cambio de cada Era se ha manifestado por un cataclismo cósmico (Montes 1999). El cronista Martín de Murúa, a fines del siglo XVI, registró el siguiente relato para referirse a las edades del mundo:

“Desde la creación del mundo hasta este tiempo habían pasado cuatro soles, sin este que el presente nos alumbra. El primero se perdió por agua, el segundo cayendo el cielo sobre la tierra, y que entonces mató a los gigantes que había y que los huesos que los españoles han hallado cavando en diferentes partes son dellos. El tercer sol dicen que saltó por el fuego. El cuarto que por aire, de este quinto sol tenían gran cuenta y lo tenían pintado y señalado en el templo de Coricancha, y puesto en sus quipos hasta el año de 1554” (Murúa 1922: 69).

Cada una de las edades o eras citadas estuvo iluminada por un sol, que se moría cada mil años y en esas ocasiones ocurrían grandes cambios. Cada Era de mil años se divide en dos mitades de quinientos años. En la actualidad, aún vivimos en la edad del Quinto Sol, año 530, que coincide con los inkas y la conquista hispana.

¹⁰ El pachakuti es la vuelta, inversión o transformación renovadora del mundo, del tiempo y del espacio.

El espacio sagrado y cosmovisión de los pueblos andinos

La clasificación de los distintos Pacha posee una diferenciación espacial, ‘arriba-abajo’ que posee un punto de convergencia en el centro, es decir, en este mundo. La evangelización compulsiva de la población indígena trajo consigo la introducción de elementos de la cosmovisión cristiana al espacio religioso andino y, de esta manera, mercedarios, agustinos y dominicos, entre otros, imaginaron el espacio de arriba como celestial/positivo y el mundo de abajo, en el arquetipo del mal/negativo. El mundo andino concibe a los tres espacios sagrados en una permanente interacción, que tiene por finalidad alcanzar una relación de equilibrio y armonía.

Si bien Hans van den Berg consideró que los espacios sagrados del mundo andino en los últimos siglos están fuertemente infectados por motivos cristianos, siendo el mundo de arriba –o Alax/Hanan Pacha– habitado por los ‘númenes’ y el espacio de abajo –o Manqha/Ukhu Pacha– ocupado por ‘diablos’, cuyo espacio de mediación es el Aka/Kay Pacha, donde transitan los seres vivos y humanos, sobre los cuales intentan ejercer sus respectivas influencias los dos: Pacha de arriba y abajo. Gracias a este encuentro, el Pacha de arriba y el de abajo se acercan hasta igualarse en el Taypi, que es la tierra de los vivientes (Berg 1989). El siguiente cuadro, ejemplifica cómo se integra el espacio sagrado en el mundo andino de acuerdo con diversos investigadores (Tabla 1).

Autores	Alax / Hanan	Aka / Kay	Manqha / Urku
Kessel (1986)	Wiracocha, Dios, Rayo, Luna y Santos	Mallku, Pachamama y Amaru	Diablos y Condenados
Berg (1989)	Achachilas y Mallkus	Pachamama y Espíritus Protectores	Fuerzas Amenazantes
Bouysse y Harris (1987)	Sol, Luna, Dios y Santos	Humanos	Muertos (Chullpas), Diablos, Anchanchus, Rayo, Pachamama y Poderes del Paisaje
Montes (1999)	Dios Creador, Wiracocha, Sol/Santísimo, Luna, Achachilas, Rayo e Inca	Pachamama, Mamacota y Paqarina	Genio Maligno, Pachamama, Amaru, Wari, Anchanchu, Supaya y Tío
Sánchez (2006)	Sol, Luna, Estrellas y Planetas	Mundo Humano	Inframundo y Muertos (Chullpas)
Choque (2010)	Wiracocha, Dios, Rayo, Luna, Nubes, Vientos, Achachilas, Awichas, Cristo, Virgen María y Santos	Humanos, Animales, Espíritus Protectores, Pachamama, Pachatata y Apachetas	Amaru, Wari, Diablos, Duendes, Gentiles, Condenados, Vertientes y Paisajes

TABLA 1
Composición del espacio sagrado de la cosmovisión andina contemporánea.

Alax/Hanan Pacha

Es la esfera celeste. Todos sus integrantes están asociados a la luz, el fuego y el calor. Se trata de un principio energético y vital, que crea, anima y ordena el cosmos. No es una fuerza desbocada y devastadora como los terremotos. Al ponerse en movimiento este principio energético crea el mundo, las estrellas y la humanidad.

Esta dimensión del Pacha está integrada por: Wiracocha o Thunupa, Willka Tata (Sol), Phaxsi Mama (Luna), Illapa (rayo) y los Achachilas (antepasados). Se debe precisar que tanto Willka Tata, Wiracocha, Thunupa y el héroe civilizador corresponden a la misma entidad sagrada que se encuentra desdoblada (Figura 8).

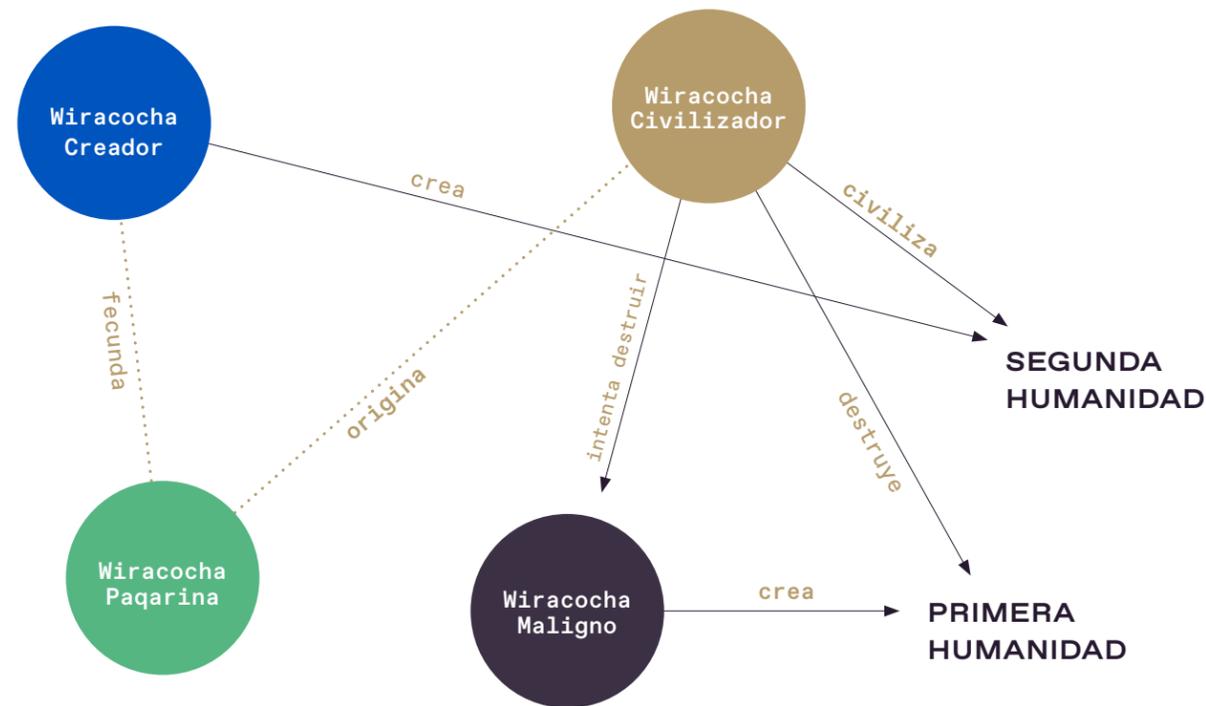


FIGURA 8 Diagrama. Las visiones andinas de Wiracocha y sus opuestos complementarios (Montes 1999).

Al simbolizar el orden vigente, los dioses de este Pacha se convierten en exponentes de los valores y virtudes de la sociedad andina, pues constituyen parte esencial del discurso ideológico de la élite y la población indígena prehispánica, la cual continuó expresándose en la Colonia y ha sobrevivido en algunas regiones de los Andes. El máximo exponente de este espacio es Wiracocha¹¹, ya que contiene todas las divinidades andinas y fue el

creador del mundo, las estrellas, la humanidad, las plantas y animales (Figura 9). Igualmente, destruyó la primera humanidad y la forma monstruosa de vida existente, creando luego a los humanos, dotándolos de cultura, orden y preceptos morales. Las cualidades de creador y héroe civilizador lo dotan de un principio energético y generador que anima, causa, da origen y fundamenta la cosmovisión andina.



FIGURA 9 Fragmento de paño: Personaje mítico. Tejido a telar y brocado, fibra de camélido. Cultura Chimú, 900-1400 DC. Costa norte de Perú. Donación Patricia Velasco de Antúnez, MChAP 3029 (505x480 mm).

¹¹ Su nombre en diversos documentos del siglo XVI es *Apu Qun Illa Tiqsi Wiraquchan Pachayachachiq Pachakamaq*, su traducción sería "Gran Señor, resplandor eterno, fuente de vida, conocimiento y hacedor del mundo", también llamado el Dios de los Báculos o de las Varas, es una divinidad del cielo que abarca la idea andina de un general dios creador.

Manqha/Ukhu Pacha

El Manqha Pacha es la oposición al espacio celeste, que es abierto, luminoso y manifiesto. Este mundo de abajo es el estrato inferior, interno, oscuro, cerrado, oculto, secreto y encubierto (Montes 1999). Fernando Montes, analizando los textos de los primeros evangelizadores, sostuvo que en este espacio habitan los seres tenebrosos y malignos que gobernaron la tierra en la edad de las tinieblas y cuya potestad se ejerce sobre las fuerzas destructivas de la naturaleza, como los terremotos, plagas y enfermedades. En otras palabras, representan la energía caótica e incontrolable, que originan la transformación del mundo, es decir, la generación de un Pachakuti.



El Manqha Pacha representa el pasado oscuro y remoto de la humanidad: lo salvaje y lo indómito; el mundo silvestre y no domesticado. Es decir, encarna los arquetipos negativos del Alax Pacha y del mundo andino, con los cuales debe lidiar el ser humano. Los integrantes de este espacio sagrado son: el genio maligno o Tawapaka Wiracocha, la serpiente, Supaya y Wari. El Amaru o Katari es una enorme serpiente subterránea que ocasiona catástrofes en el Aka/Kay Pacha. Es una divinidad ctónica temible que se expresa por medio de terremotos y cataclismos, destruye el orden social y lo creado por los humanos y Wiracocha. Igualmente, Amaru es una divinidad subversiva, anti oficial y representa a las sociedades periféricas que son opuestas al orden cósmico generado por el Inka. Su culto fue generalizado en todo el mundo andino y estuvo representado en textiles, cerámicas, metalurgias, murales y esculturas (Figura 10). En la actualidad, esta divinidad está presente en la iconografía de los atuendos de bailes folklóricos y en las coreografías de bailes rituales al interior de Arica.

FIGURA 10
Calero: Recipiente para *llipta*. Hueso. Cultura Chimú o Chancay, 1000-1400 DC. Costa central de Perú. Colección Norbert Mayrock, MChAP 3415 a y b (144x48 mm).

Aka Pacha

El Aka Pacha es el nivel intermedio entre el Alax y el Manqha Pacha. En otras palabras, ejerce de Taypi en el espacio sagrado. Allí, las fuerzas contrapuestas de arriba y abajo se encuentran y libran sus batallas o se complementan en una síntesis generadora. El Aka Pacha es un mundo completo y acabado; sin cielo ni infierno, sin edén original ni paraíso final restaurado en el más allá del final de los tiempos. De esta manera, la mujer madre ejerce el rol de principio “energético femenino”, pues es el núcleo mediador o centro Taypi de la creación, recibiendo las acciones del ‘Dios creador y el genio maligno’. En su seno convergen estos principios opuestos para dar origen a la humanidad y a la civilización. Este espacio está integrado por: Pachamama, Pachatata, Mamaquta y la Pakarina. Si bien el componente femenino corresponde a la Pachamama –simbolizado por un círculo dentro del cual hay tres cerros (elemento femenino,

masculino y andrógino)–, el elemento femenino es la propia Pachamama (Madre tierra) y su esposo es el Pachatata (Padre tierra). El nexos entre ambos elementos es el arcoíris, de signo andrógino, que corona el conjunto (Arguedas 1975).

La Pachamama, es una deidad agrícola benigna. Es la madre que nutre, protege y sustenta a los seres humanos, aunque también puede castigar severamente. También se comprende como la síntesis entre la naturaleza silvestre del Manqha Pacha y el principio civilizador del Alax Pacha. Su espacio es la tierra fértil que alimenta a los hombres, domesticado por el trabajo y el ingenio humano. Los terrenos no cultivados, las punas áridas y los desiertos son dominios de otras divinidades salvajes, como el Pacha Tata o Tawapaka Wiracocha (Figura 11).



FIGURA 11
Miniaturas. Papa olluco, vaina de legumbre y maíces. Piedra. Cultura Inka, 1200-1532 DC. Perú. Museo Chileno de Arte Precolombino, MChAP 3334, MChAP 3335, MChAP 3336, MChAP 0201 y 0204. (77x32 mm aprox.).

Los mensajeros sagrados

Q'ente/Luli. En las culturas andinas, los colibríes son consideradas aves sagradas, que comunican a la humanidad con los dioses del Alax/Hanan Pacha. El colibrí es símbolo de alegría, fertilidad y prosperidad. Además, es una ave de buena

suerte y tenerlos en las chacras y casas jugando o alimentándose genera la alegría de los humanos, pues ellos llevan nuestras plegarias por lluvias a Illapa y los Achachilas (Figura 12).



FIGURA 12
Botella: Colibríes y flores. Cerámica. Cultura Nasca, 100-700 DC. Costa sur de Perú. Colección Sergio Larrain García-Moreno, MChAP 0288 (200x175 mm).

Llama/Qawra. Desde tiempos inmemoriales, la llama no solo ha sido fuente de alimento, transporte, textiles o fertilizante, sino también parte de la familia de pastores. Algunas poseen nombres que son otorgados por su color, lana o comportamiento. Otras, cuentan con nombres de personajes de películas asiáticas, americanas o africanas. Es un animal dócil y tranquilo, pero también altivo y temerario. Puede escupir, patear o atropellar a su adversario. La llama fue tenida en gran estima por el Inka, quien, en ciertas ceremonias, hablaba su lengua en las fiestas de Uaricza, cantando Puca Llama diciendo “yn”, “yn” y “yn” (Figura 13).

Paco/Allpachu. La alpaca se caracteriza por su altivez, belleza y utilidad. Hoy posee gran valor simbólico en los ritos sacrificiales, pues su vida equivale a un ser humano. Por ello son agasajadas y tratadas con las dignidades y ofrendas de chicha, coca y ‘mesas’ rituales. Las alpacas son vehículos de fe que viajan hacia el otro mundo, portando las súplicas humanas. Las conopas, representaciones idénticas a los animales, permiten la interacción con el espacio sagrado habitado por dioses y espíritus, que traen bienestar, fertilidad y abundancia a los campos y rebaños (Figura 14).



FIGURA 13
Conopa llama: Recipiente ceremonial. Piedra. Cultura Inka, 1200-1532 DC. Perú. Donación Federico Schwab Ritter, MChAP 2321 (43x25 mm).



FIGURA 14
Conopa alpaca: Recipiente ceremonial. Piedra. Cultura Inka, 1200-1532 DC. Perú. Colección Norbert Mayrock, MChAP 3333 (102x43 mm).

Consideraciones finales

El sacerdote jesuita y antropólogo, Manuel Marzal, señaló que la conquista hispana difería de cualquier otra conquista precedente a la que los pueblos andinos hubiesen sido sometidos. Si bien los inkas habían intentado establecer una religión para todo el conjunto del Tawantinsuyu –difundiendo el culto solar y llevando al Cuzco, el santuario universal de todo el reino, las diversas huacas regionales–, siguieron tolerando y permitiendo los otros cultos y cosmovisiones, ampliándose, de esta manera, el panteón andino en las diversas sociedades indígenas. En consecuencia, el mundo andino ha configurado una visión estructurada de

su universo, canonizada y sacralizada en su culto religioso. Esta se expresa ritualmente en el conjunto más antiguo de sus celebraciones religiosas, llamadas ‘Costumbres’. Sobre ello, Hans van den Berg consideró que los pueblos andinos no han sido nunca fatalistas o resignados ante realidades negativas o dolorosas. Por el contrario, han buscado respuestas a las preguntas formuladas que les motivan a esforzarse cada año, con ánimos renovados, para alcanzar sus objetivos. Asimismo, han ordenado mentalmente el mundo que los rodea y no solo el mundo material, sino también el espiritual, lo cual les permite construir un universo cosmológico más complejo, dinámico y activo.

Referencias bibliográficas

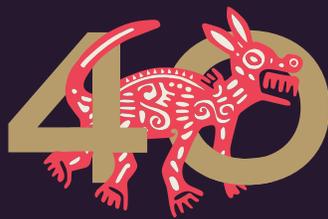
- Arguedas, J., 1975. Dioses y hombres de Huarochirí. México D.F.: Editorial siglo XXI.
- Berg, H., 1989. La tierra no da así nomás. Los ritos agrícolas en la religión de los aymara-cristianos de los Andes. Amsterdam: Centrum voor Studie en documentatie van Latijns Amerika.
- 2005. La tierra no da así nomás. Revista Ciencia y Cultura, 9 (15-16): 149-178.
- Bouysson-Beyssac, T. y O. Harris, 1987. Pacha: en torno al pensamiento aymara. En, Tres reflexiones sobre el pensamiento andino.
- Choque, C., 2010. Pacha: Bases para la construcción de nuestra identidad regional andina. Arica: Gobierno Regional de Arica y Paríacota.
- Choque, C., y A. Díaz, 2017. ¡Ahora sí que es Pachallampe!: Simbolismo, tecnología y memoria en la siembra de papa en Socoroma, norte de Chile. Revista Chungará, 49(3): 411-426, Arica.
- Corporación Nacional de Desarrollo Indígena (CONADI), 2008. Herencia y tradición de un pueblo ancestral. Cultura aymara. Arica: Mideplan.
- Cotari, D., J. Mejía y V. Carrasco, 1978. Diccionario Aymara-Castellano. Castellano-Aymara. Cochabamba: Instituto de Idiomas.
- Dobres, M. y C. Hoffman, 1994. Social Agency and the Dynamics of Prehistoric Technology. Journal of Archaeological Method and Theory, 1: 211-258.
- Duviols, P., 1977. La destrucción de las religiones andinas (durante la Conquista y la Colonia). Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú.
- Kessel, J. van, 1986. Lucero del Desierto. Iquique: Centro de Investigación de la Realidad del Norte / Universidad Libre de Ámsterdam / El Jote Errante.
- 1993. Rituales de producción y discurso tecnológico andino. Cultura y Tecnología Andina, 5: 1-40.
- Kessel, J. van y G. Cutipa, 1998. El Marani de Chipukuni. Tocopilla: Arte Serigráfico.
- Kusch, R., 1970. El pensamiento indígena americano. Puebla: Editorial Cajica.
- 1973. El pensamiento indígena y popular en América. Buenos Aires: ICA.
- Layme, F., 2003. Esbozo histórico de la lengua aymara. En, E. Ticona (Comp.), Los Andes desde los Andes. La Paz: Ediciones Yachaywasi.
- Montes, F., 1999. La Máscara de Piedra. Simbolismo y personalidad aymara en la historia. La Paz: Editorial Armonía.
- Murúa, M., 1922. Historia del Origen y Genealogía de los Reyes Incas del Perú. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas-Instituto Santo Toribio de Mogrovejo.
- Ortner, S., 1994. Theory in Anthropology since the Sixties. En, Dirks, N., Eley, G. y S. Ortner (Eds.), A reader in contemporary social theory: Culture, power and history. Princeton: Princeton University Press.
- Paxi, R., 1987. Religión aymara y cristianismo. Fey Pueblo, N° 13: 6-13.
- Plaffenberger, B., 1992. Social Anthropology of Technology. Annual Review of Anthropology, 21: 491-516.
- San Martín, J., 1992. Tecnologías Andinas. Cochabamba: Agroecología Universidad de Cochabamba.
- Rostworowski, M., 1986. La región del Colesuyo. Revista Chungará, 16-17: 127-135.



Presentación en el Museo de la charla de Carlos Choque en el programa de extensión Voces que Cuentan de la exposición temporal 40 AÑOS, 40 SIGLOS. COSAS QUE CUENTAN.

Sitio web, <https://museo.precolombino.cl/40-siglos-cosas-que-cuentan/>
Canal de YouTube, <https://www.youtube.com/watch?v=2cpA8bwrAaQ>





ArtEncuentro
Nº5 | 2023