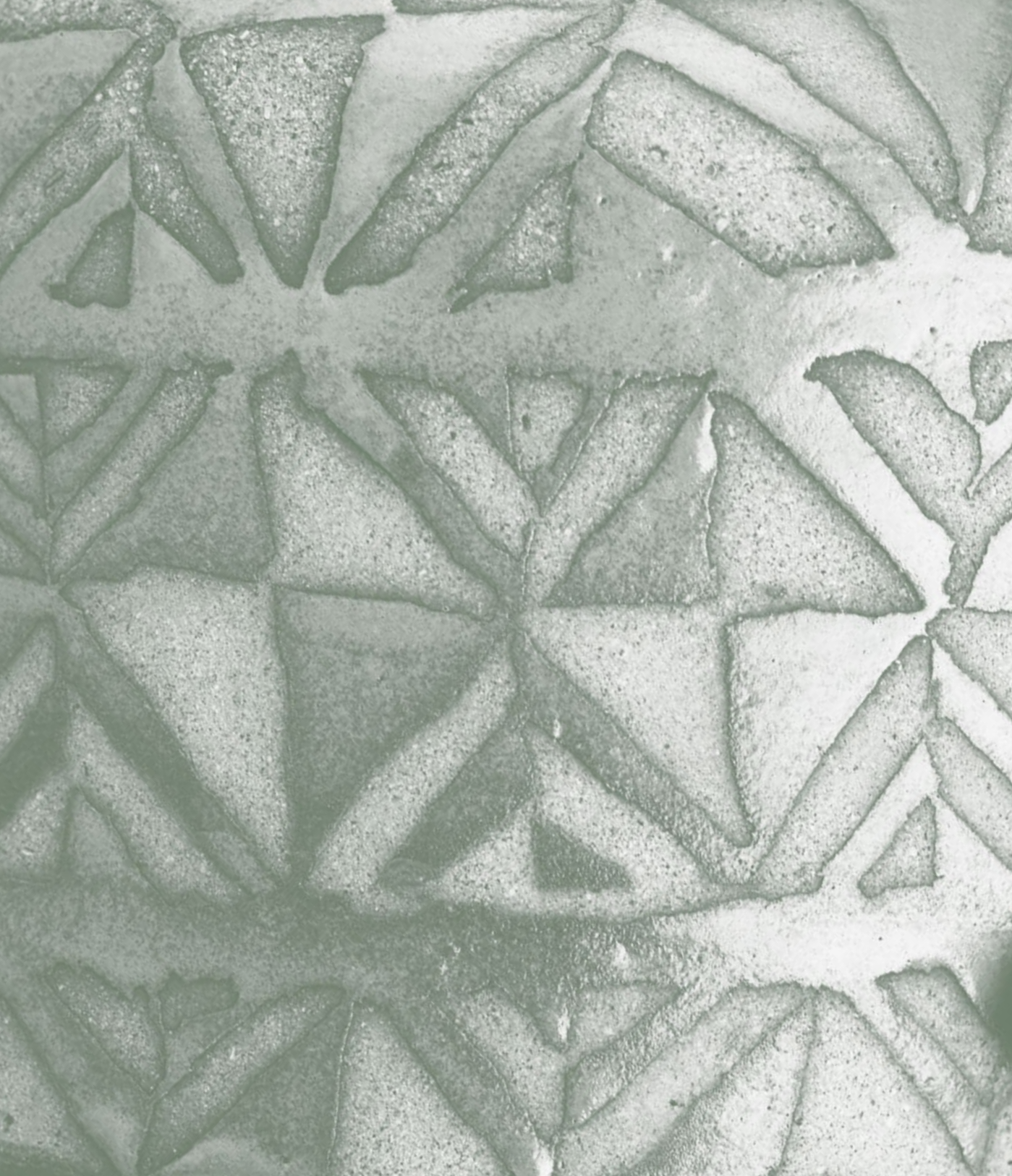




cantarino





*Escuchar aquí/
Listen here >>*





cantarino

Una exploración creativa de las botellas silbadoras prehispánicas
A Creative Inquiry into pre-Hispanic Whistling Vessels

Francisca Gili



Nominar, la ruta de cómo empezó la creación

Al nombrar se crea, al designar se inventa; así comienza a encarnarse esta deriva. Hace diez años atrás, nos adentramos en las profundidades de la selva peruana, en el río Ucayali, comunidad de San Francisco. Roger (q.e.p.d.) oficiaba con su canto. Dentro de la maloca, bajo su manto que nos envolvía con miles de verdes, nos cobijamos en este tránsito que enlazaba nuestros sentidos. La mareación comenzó: una serpiente me devoró y viajé unas cuantas capas más abajo, donde alguien o algo se adentró en mi cuerpo permeable, que ha acogido la piel de una serpiente. En mi mente, ese sabor amargo ha desplegado un caleidoscopio vegetal, y mi boca empezó intuitivamente a regalarle un poema a esa ensoñación:

*el canto que canta y encanta está en el cántaro con su agua cantarina...
cantarina es el agua y encanta con el canto del cántaro...
cantarino el cántaro con el agua encanta...*

Así voy jugando con las palabras, y sin entender mucho, empiezo a seguir la intuición de crear algo que comienza enunciándose poco a poco. Cuando finalmente se le nombró, existió. Comenzó a crecer como un rizoma dentro de mi cabeza, un impulso creativo que mis manos llevaron al barro. Así nace *Cantarino*, una deriva de investigación que busca conocer y aprender mediante la reinterpretación desde el arte contemporáneo acerca de una específica herencia tecnológica hidráulica sonora de la costa andina: la tradición de las botellas silbadoras prehispánicas.

En medio de la pandemia del COVID 19, creé en el año 2020 *Cantarino*: un conjunto de seres cerámicos que exploran estas antiguas tecnologías hidráulicas. Esta deriva se ha inspirado en numerosas aproximaciones que la antropología y la arqueología develan, tanto de las ontologías alfareras amerindias, como de las prácticas rituales en donde entran en acción las tecnologías sonoras. Este catálogo recoge algunas de estas ideas y busca compartirlas acompañadas de una inmersión sensorial. Les invito a la experiencia de escuchar, ver y sentir.

El disco de vinilo es una producción que hemos creado junto a La Chimuchina, una agrupación dedicada a investigar la herencia sonora y musical amerindia para la realización de propuestas de arte sonoro. La grabación, composición y masterización ha sido realizada con Tomás Pérez, Christopher Manhey y Chalo González de la productora La Salitrera.

Naming, the Beginning of the Creative Journey

When we give a name, we create.
When we denominate, we invent. This is how this drift began to take shape. Ten years ago, I ventured into the depths of the Peruvian jungle, by the Ucayali River, to the San Francisco community. Roger (may he rest in peace) guided us with his singing. Inside the longhouse, under the myriad green mantle enveloping us, we were sheltered in a movement that connected our senses. The dizziness began: a snake devoured me, and I traveled a few layers beneath where someone or something entered my permeable body, which took on the skin of a snake. In my mind, the bitter taste unfolded a vegetal kaleidoscope, and my mouth intuitively began to gift a poem to that reverie:

*the song that sings and charms is in the vessel with its singing water...
the water is singing and charms us with the song of the vessel...
the singing vessel charms with its water...*

I play with words, and without knowing what I'm doing, I begin to follow the intuition of creating something that starts to unfold, little by little. When it was finally named, it existed. It began to grow like a rhizome inside my head, a creative impulse that my hands brought to the clay. Thus *Cantarino* was born, a research project that seeks to understand and learn, through reinterpretation and contemporary art, about a specific technological heritage of hydraulic sound from the Andean coast: the tradition of pre-Hispanic whistling vessels.

In 2020, in the midst of the COVID-19 pandemic, I created *Cantarino*, a set of ceramic beings that explore these ancient hydraulic technologies. This drift was inspired by several perspectives from anthropology and archaeology, both from Amerindian pottery ontologies and from ritual practices where sound technologies come into play. This catalog compiles some of these ideas and seeks to share them, together with a sensorial immersion. Join this experience by listening, seeing, and feeling.

The LP is a production created with La Chimuchina, a group that explores Amerindian sound and musical heritage to create sound art. The recording, composition, and mastering were done with Tomás Pérez, Christopher Manhey, and Chalo González of the production company La Salitrera.

¹“Cantarino” is a wordplay in Spanish, combining “cántaro” (vessel) and “canto” (song).



























































Criar

Como todo proceso de investigación, esta experiencia, tiene un marco teórico. En complemento a las imágenes y sonidos, el objetivo de este catálogo es compartir las ideas que han servido como tierra basal para crear y conocer. Variadas lecturas provenientes de la arqueología, la antropología y el pensamiento crítico fueron confluyendo en propuestas que el barro fue modelando. Así, al momento de poner las manos en la arcilla se entramaron distintos pensamientos con nuestros sentidos y afectos. En esta confluencia se buscó generar lo que Elvira Espejo describe como *amta yarachh uywaña*, un espacio donde se conectan las ideas y la creatividad. Como artista y pensadora aymara, ella destaca que el conocimiento se genera desde la experiencia de sentipensar y compartir.¹ Espero con este escrito, compartir una experiencia de investigación-creación, trazando una ruta que aporte un grano de arena en la tarea de revitalizar los multiversos sensoriales que habitan el territorio amerindio desde hace milenios. Consciente de que hoy habitamos una realidad fragmentada y disciplinada por la colonia y la modernidad, mi intención ha sido contribuir a hacer sensible una cosmopolítica donde la naturaleza y la cultura se enlazan en una red de sentido.

Las botellas silbadoras y los inicios de esta deriva de creación– investigación

Las botellas silbadoras son una antigua tradición alfarera prehispánica que consiste en integrar silbatos en piezas de cerámica. Estos instrumentos pueden emitir una amplia variedad de sonidos al soplar por los golletes o, en otros casos, gracias a ingeniosos sistemas de hidráulicos, producir sonidos al mecer las botellas, generando un vaivén del agua en su interior. Estos silbatos muchas veces son imperceptibles a los ojos no expertos, y se esconden en medio de piezas que configuran impresionantes obras escultóricas en las que se plasma una amplia y variada gama tanto de elementos abstractos, como figuras de animales, vegetales, humanos y otros seres que se funden presentando atributos ambiguos.

¹ Espejo, E. . Yanak Uywaña. La crianza mutua de las Artes. La Paz, 10. Editorial PCP Programa Cultura Política: 2022.

La tradición de las botellas silbadoras comenzó a desarrollarse en la costa del actual Ecuador hace 3000 años, en un período que los arqueólogos han denominado cultura Chorrera. José Pérez de Arce,² arqueólogo y musicólogo, ha realizado un exhaustivo análisis y catastro de este tipo de objeto sonoro, revelando que en el seno de esta cultura se exploraron numerosas variables que permitieron el florecimiento de esta tecnología acústica.

Existe una gran diversidad de formas y diseños externos, y también de las estructuras internas de las botellas silbadoras. Pueden tener, por ejemplo, uno, dos y hasta tres cuerpos, con silbatos simples, dobles, y/o con resonadores que los cubren. En el caso de las piezas que tenían más de un cuerpo cerámico, sus partes eran conectadas mediante tubos, produciendo un sistema de vasos comunicantes y reservas de aire. Estos les permiten producir sonido gracias al vaivén del agua, cuando ésta se desplaza entre estos cuerpos. Cada una de estas partes puede tener variantes en sus posiciones, en sus tamaños, largos, anchos y espacios de intersección. Así se va generando un universo amplio y vasto de posibilidades que otorgan una voz a los recorridos del agua, y también al aire que atraviesa esos conductos, activando estos silbatos.

Esta tradición se expandió en el tiempo y el espacio a lo largo de la costa andina de lo que hoy es Ecuador y Perú, por lo cual la misma tecnología desarrollada por la cultura Chorrera fue explorando diferentes variantes estéticas externas que le permiten ser atribuidas a otras culturas determinadas por la arqueología. Estas serían las culturas Bahía, Jama Coaque, Vicus, Moche, Nazca, Wari, Chancay y Lambayeque.

Tras ello, en tiempos coloniales se encuentran escasos ejemplares de botellas silbadoras. José Pérez de Arce destaca que no existe en este período la presencia de los grandes despliegues acústicos realizados por sus antecesores. Podríamos decir, entonces, que esta tradición encontró su fin en la época de la Colonia, como muchas otras prácticas y creencias culturales que se vieron afectadas por los dictados de la Corona Española. Las campañas de extirpación de idolatrías y la imposición de una nueva forma de estar en el mundo regida por cánones eurocéntricos socavaron severamente las culturas locales, dejando en un espacio de olvido a estas artes y tecnologías que acompañaron durante milenios a los habitantes de la costa andina.

Hoy en día la arqueología y la permanencia de algunas creencias y prácticas que sí pudieron sobrevivir a estos últimos quinientos años de

² Pérez de Arce, J. "Análisis de las cualidades sonoras de las botellas silbadoras prehispánicas de los Andes", *Boletín del Museo Chileno de Arte Precolombino* n.º 9 (2004): 9-33.

imposición epistémica, son clave para poder acercarnos y aprender de estos antiguos objetos silbantes. La arqueología se ha nutrido principalmente de las colecciones para indagar sobre esta tecnología sonora andina. Cabe destacar que, por lo general, los cántaros cerámicos milenarios completos que están hoy en los museos fueron encontrados en contextos funerarios. Son objetos que fueron depositados como ofrendas junto a personas que murieron. Desde la época colonial hasta nuestros días, estas piezas han



llamado el interés de personas que han promovido la exhumación de estas tumbas para realizar lo que se ha conocido comúnmente como huaqueo. Así, estas piezas han sido transadas en el mercado pasando a tener la categoría occidental de arte precolombino. Muchas de ellas se encuentran en colecciones de privados, otras están en colecciones de naciones que constituyen o fundaron imperios, resguardando piezas de los lugares que han colonizado. Otras están en museos nacionales o regionales de las latitudes en donde estos ejemplares se han encontrado.

Uno de los problemas de las piezas huaqueadas es que muy pocas veces se conoce su contexto o lugar específico de origen, y, en estos casos, no se puede realizar la red de relaciones que permite a la arqueología contarnos un relato. Es sorprendente todo lo que se puede saber del pasado mediante técnicas desarrolladas por esta disciplina. Por ejemplo, analizando los restos de microfósiles vegetales almacenados en las botellas, podemos averiguar qué tipo de líquidos se vertían dentro de ellas.

Esta última aproximación analítica sí se podría realizar con las piezas huaqueadas, pero hasta la fecha no se han llevado a cabo investigaciones de este tipo.

Sin embargo, lo que sí se ha realizado después de centurias en silencio, en las últimas cuatro décadas, es el trabajo mancomunado de arqueólogos y artesanos que han contribuido a investigar y divulgar las tecnologías hidráulicas de esas piezas. Un aspecto que me inquietó es que en los procesos de revisión de estas colecciones, muchas veces es difícil poder conocer los sonidos de las botellas silbadoras porque el agua es un agente de degradación que las puede afectar, debido a procesos relacionados con la cristalización de sales que rompen los poros de la cerámica. Es por esto que sólo en contadas ocasiones los sonidos de estas piezas milenarias se han podido activar, pero siempre bajo estrictas medidas de conservación. El trabajo de maestros artesanos ha permitido replicar estas piezas, permitiéndonos conocer sus cualidades sonoras y también explorar con más soltura su ejecución prolongada, experimentando así los mundos audibles que pueden emanar de improvisaciones musicales.

A este respecto, una iniciativa de gran relevancia que se ha llevado a cabo a nivel regional es el proyecto Waylla Kepa, propuesta realizada en el Museo de Arqueología, Antropología e Historia del Perú. En éste, un equipo interdisciplinario de investigadores³ trabajó registrando uno a uno los instrumentos musicales de una cuantiosa colección. De este modo, generaron lazos con artesanos actuales para replicar los instrumentos que se estudiaban, entre los cuales destaca el trabajo de Alfredo Walter Najarro, quien ha logrado similares afinaciones a las de los ejemplares prehispánicos. Así, el barro ha sido modelado por sus manos para replicar antaras, trompetas, tambores, silbatos y botellas silbadoras.

En 2017 tuve la oportunidad de viajar al valle de Urubamba, donde se encuentra el taller de Alfredo Walter Najarro, para aprender esta milenaria tecnología de las botellas silbadoras. Esta experiencia constituyó un importante hito de esta deriva de investigación. En esta instancia logré crear cinco botellas silbadoras, explorando las diferentes tecnologías con las que Alfredo había trabajado. Tras adquirir estos saberes del maestro alfarero Najarro, pensé en crear una nueva serie de botellas silbadoras. Para este desafío tenía ganas de explorar el espectro más amplio posible de variantes organológicas (tecnologías para producir sonido) con el fin de conocer las posibilidades de sus sonidos y explorar los mundos audibles que se podían generar con ellas. Para poder dar curso a esta experiencia, invité a José Pérez de Arce a colaborar en la propuesta. Él me dio acceso a una gran base de datos que ha generado durante más de tres décadas de investigación, en la que fue registrando ejemplares de distintos museos. Las piezas estaban organizadas según las cualidades tecnológicas que tenían para producir sonido y ahí se abrió un gran abanico de formas, de sistemas de relación entre los vasos comunicantes, y de cualidades asociadas a los silbatos que marcaron la ruta para el proceso de creación. En este camino, con José tuvimos fructíferas conversaciones y también impartimos charlas y talleres. Una hermosa reflexión que él solía compartir es que estos instrumentos, en su versión de vasos comunicantes, no estaban hechos para ser interpretados por los seres humanos, si no “para que el agua pudiese cantar”.

Desde ahí, las intenciones del proceso de crear se fueron impregnando de numerosas lecturas derivadas de la antropología, la arqueología y la musicología, que daban cuenta de las ontologías, las formas de estar y conocer el mundo de nuestro territorio. Desde una perspectiva más amplia, y por mis intereses personales, indagué e investigué en numerosos aspectos de las concepciones de mundo, de las ideas tras las creaciones alfareras, de las estéticas, de las nociones de arte, de la música, y de las tecnologías

³ Carlos Mancilla, Dimitri Manga, Milano Trejo, Chalena Vargas.

conceptualizadas desde las herencias epistemológicas de nuestras tierras. Se generó una intersección extraña entre investigación y creación, en donde la oralidad y la socialización de este universo de información a través de los Cantarinos fue abriendo puertas e ideas. Así se fue configurando el marco teórico que expongo en este libro.

En el espíritu de este proceso como una deriva de investigación, no había hipótesis ni destinos finales claros. La ruta se fue trazando sola y surgieron numerosas experiencias que, de una u otra forma, fueron generando conocimiento.

Después de muchos ires y venires puedo enunciar algunas ideas que toman cuerpo en este escrito. La primera idea, hipótesis o conjetura es que esta tecnología para producir sonido es una estrategia para animar a estos objetos; es decir, gracias a ésta, ellos pasan a ser sujetos vivos, por lo que de ahora en adelante los llamaré “seres”. La segunda, surge de la experiencia de escuchar a todos los cantarinos sonando juntos; todas estas variantes tecnológicas de las botellas silbadoras al unísono generan el sonido de un ambiente natural. Por eso, postulo que se trataría de una tecnología humana para generar un diálogo Inter especie. No es mi interés en esta deriva el corroborar estas hipótesis o enunciaciones, ellas simplemente acompañan la ruta y siempre son planteadas como propuestas interpretativas, que abren nuevas ideas a quién quiera escuchar o aprender de esta experiencia.

Lo que viene a continuación es el marco teórico que ha ido acompañando a estos seres cerámicos y que me ha permitido asumir un rol de cuentacuentos, de abre mentes. Son ideas que derivan de una mirada amplia sobre el territorio amerindio y sus saberes, las cuales tomaron cuerpo en la cerámica y en los seres creados tras este proceso creativo. Como enuncié anteriormente, las prácticas que sí pudieron sobrevivir a estos últimos quinientos años de una imposición epistémica, son pautas clave para poder acercarnos y aprender de estos antiguos objetos silbantes, y en parte ello es lo que se detalla en las siguientes páginas.

La imperecedera alfarería y sus memorias

Dicen los arqueólogos que hace cinco mil años, en una latitud de nuestra cordillera andina cercana al eje que cruza la mitad del globo terráqueo, empezó la alfarería. En Ecuador, en un territorio que hoy se denomina Valdivia, la tierra con el agua se amasaron y modelaron para luego fundirse con el calor del fuego y generar este material noble

e imperecedero que nos narra historias de nuestro pasado y define rutas para nuestro presente. Son millares los fragmentos de cerámicas que desde

entonces, en distintas serranías de esta larga cordillera andina brotan del subsuelo para contarnos un relato. Se trata de una versión de la vida de personas que muchas veces no está consignada en los libros de historia que han cultivado y promovido los estados nacionales. Ello, tanto porque se ha tendido a omitir el pasado que precede a la llegada de Colón, como porque en estos fragmentos se plasma una forma de ser y estar en el mundo que es muy distinta al modelo de pensamiento eurocéntrico que se ha enseñado de forma oficial en estos valles del fin del mundo.

“Hacer cerámica es una forma de resistencia”, me dijo una vez la alfarera de la Caleta de Camarones en Arica, Coral Concha. En el vértigo de una sociedad de consumo, detenemos el tiempo para hacer algo que en cada una de sus etapas nos invita al reposo, al descanso, y a conectarnos con un tiempo más profundo y con sentidos más plenos. El éxito de crear un cacharro sentir su encanto tras la salida del horno, es fruto de un proceso de crianza mutua entre la arcilla y las manos de quien modela.⁴

En nuestras latitudes, la cerámica trae consigo memorias que desde épocas coloniales se han buscado extirpar. Miles de seres modelados en cerámica fueron destruidos y despojados de sus contextos tradicionales. Ya decía en 1575 el Virrey Francisco de Toledo que los ídolos y las figuras de demonios que los indios veneran debían prohibirse. Nadie más podría seguir haciendo dichas representaciones, o sufriría serias penas, como la ejecución.⁵ Es así como una fracción bastante menor de tiempo, 500 años de colonia y de imposición de una forma de pensamiento euro centrada, fue sobrepuesta a cinco mil años de otros saberes, formas de conocer y de estar en el mundo. Sin embargo, en los contextos rurales, de campesinos e indígenas, estas formas de entender el quehacer alfarero han sobrevivido. Estos saberes inevitablemente permean a las urbes. Quien quiera puede verlos, leer de ellos y conocer otros relatos. Así, yo me he imbuido en un universo de infinitas lecturas, que me han permitido acercarme a esta otredad.

⁴ La “crianza mutua” es un concepto que acuñó de *Espejo, Yanak uywaña: la crianza mutua de las artes*.

⁵ En Castro, Victoria, y Gallardo Francisco, “El Poder De Los Gentiles, Arte Rupestre En El Río Salado (Desierto De Atacama)”, *Revista Chilena de Antropología*, n.º 13 (1995), 79-80

Un lugar de enunciación, el arte y perspectivismo, situarse en el tiempo

“...la historia se escenifica especialmente bajo tensiones y conflictos siempre movedizos. No se trata de temporalidades lineales, con principio y fin, sino de tiempos densos contradictorios superpuestos conflictivamente”

Claudio Alvarado Lincopi⁶

Me gusta mucho todo lo que interpele lo establecido como verdad. En la realidad urbana donde yo crecí, me criaron con una verdad heredada de la modernidad, de su método científico y de la razón. Sin embargo, de la tierra burbujeante siempre se asomaban otras verdades, donde las plantas curaban, donde las piedras crecían, donde había cueros en los lagos que se comían a la gente, donde penaba la llorona, donde había seres luminosos extraños en los bosques, donde se podía volar en sueños. Esos fenómenos, a los cuales García Márquez asoció con el concepto de “realismo mágico”, me cautivaron hasta la médula de los huesos, porque de alguna manera en esos saberes encontraba una luz que me encandilaba, que me hacía mucho más sentido que los perros de Pávlov, que la gravedad de Newton o que la evolución de Darwin.

En este contexto, la antropología se ha transformado en un espacio fecundo del cual nutrirme para encontrar sentido a estas otras formas de pensar. Como enuncia Tim Ingold⁷ la antropología da un espacio a las personas que han sobrevivido en lugares disidentes de la modernidad. Es fundamental entonces tomar en serio sus voces y los desafíos que sus conceptualizaciones de mundo brindan sobre nuestra concepción de cómo son las cosas, el tipo de mundo que habitamos y también cómo nos relacionamos con él.

⁶ Alvarado Lincopi Claudio, *Mapurbekistán, ciudad, cuerpo y racismo: diáspora mapuche en Santiago, siglo XX*, 1ª ed. (Santiago de Chile: Pehuén, 2021), p. 31.

⁷ Ingold Tim, *Antropología: ¿por qué importa?* (Madrid: Alianza, 2020).

Hace una década conocí las teorías perspectivistas de Tania Stolze Lima⁸ y Eduardo Viveiros de Castro⁹ que se convirtieron en un terreno fértil desde donde pensar con mayor amplitud las formas de ser en el mundo tradicionales de donde nací. Esto permitió que mis intuiciones se articularan en una teoría antropológica: el *perspectivismo amerindio*. Se trata de una teoría que propone la existencia de una matriz ontológica -modos de ser y estar en el mundo- común en Los Andes y en las tierras bajas de la Amazonía. Dentro de las complejidades e infinitas aristas que tienen estas ideas, hay algunas que siempre me gusta evocar, cuando creo y cuando narro historias.

Una de las cualidades del perspectivismo es que no existe en nuestro territorio la división entre la naturaleza y la cultura que ha sido establecida en el Occidente moderno. Lo que existe es una red de relaciones donde lo natural puede tener aspectos culturales. Así se entiende que hay una sola cultura (la capacidad de tener humanidad) y múltiples naturalezas (multinaturalismo), donde se considera que la humanidad es "... el fondo universal del cosmos".¹⁰ De este modo, los elementos del paisaje y de la naturaleza, como los hitos geográficos, eventos meteorológicos, vegetales y animales pueden tener una perspectiva humana: "... todo sujeto que esté ocupando el punto de vista de referencia se verá a sí mismo como humano".¹¹ En esta aproximación, todos estos actantes se conciben como seres pensantes, con capacidad de acción -agencia- y con cualidades afectivas. Es más, las cosas también pueden ser entendidas como personas. Tal como enuncia una idea de Viveiros De Castro que plantea la existencia de una epistemología amerindia de cualidad estética, que opera por la atribución de personalidad a las llamadas cosas. En esta forma de pensar, al contrario de la teoría de la evolución darwiniana que plantea que el homo sapiens deviene de los animales, muchos elementos vegetales, geográficos y animales antes habrían sido humanos.

Me fascina ir comprobando cómo estas ideas encajan con las historias que personalmente puedo recopilar en los lugares donde viajo, como por ejemplo en el Salar de Atacama. Allí existe el mito de tres Volcanes el Licancabur, Juriques y Kimal, los cuales antes habrían sido humanos, pero tras una trágica historia romántica fueron transformados en cerros. O por ejemplo, en la zona central del Chile, es costumbre saludar a un árbol llamado Litre, diciéndole: "Buenos días señor Litre, Buenos días señor Litre, Buenos días señor Litre".¹² Cuenta la historia que antes él era una persona

¹⁰ Viveiros de Castro, *La mirada del jaguar...*, 57.

¹¹ Viveiros de Castro, *La mirada del jaguar...*, 23.

¹² Barría, Patricio. "Buenos días señor litre, buenas tardes Señor Quebracho", *Cuadernos Supay Wasi* (2017), 7-14.

muy agresiva que fue castigada y transformada en árbol, por ello, si no se le trata como persona, él se enoja lanzando flechas que se manifiestan como manchas alérgicas y ampollas en el cuerpo. En las derivas de Cantarino en la Patagonia, conversando con las alfareras de Puerto Ibáñez, recopilé otra maravillosa historia que narra un amor prohibido entre una joven llamada Calafate y un hombre de una tribu con quienes no se podían relacionar. El castigo es que ella es transformada en un arbusto que da un dulce y sabroso fruto. Dicen que quien quiera volver a esas tierras no puede abandonar el lugar sin comer alguna receta con dicho fruto.

Ideas de una humanidad expandidas también son propuestas por Descola quien entre los Shuar en la Amazonía, logra identificar que “la categoría de persona engloba a espíritus, plantas y animales, todos dotados de alma”.¹⁵ Los animales tienen atributos culturales, y vida social, las personas se entienden como una ampliación de la naturaleza. Él afirma que existe una cosmología que no discrimina entre humanos y no humanos, existiendo un continuum social donde ambos se entretajan.

Otra arista que me gusta destacar de las ideas perspectivistas, es que estas interpelan la noción del individuo al aludir a conceptos como el de la permeabilidad corporal. Se trata de la idea de que existen esencias animadas que pueden habitar y transitar entre cuerpos. Es así como, por ejemplo, una entidad que está dentro mío luego puede estar en las aguas de un río y luego en una planta. Es más, existen tecnologías para estos tránsitos y transformaciones corporales, las cuales muchas veces están relacionadas con los estados extáticos propios de las prácticas terapéuticas y devocionales. Es muy interesante observar las colecciones de lo que se ha denominado desde Occidente como arte precolombino, porque hay muchos seres que representan estos tránsitos, pues tienen atributos ambiguos donde cualidades animales, vegetales y humanas se funden y se integran.

Después de repasar algunas de las nociones del perspectivismo que son medulares para esta deriva de investigación mediante la exploración creativa, me gustaría abordar en los próximos párrafos una reflexión sobre las nociones del tiempo. Esta iniciativa persigue instalar una noción del tiempo diferente, que diluya aquella tan rígida establecida en los libros de historia y arqueología.

La evolución darwiniana nos ha situado en un tiempo-espacio donde habitamos el vértice final de una larga línea temporal, en la cual las distintas formas de ser y estar en el mundo no coexisten. Estas se se-

¹⁵ Descola, Philippe, *Las lanzas del crepúsculo: relatos jíbaros, alta amazonia*, trans. Lucía Castelló-Jobert and Ricardo Ibarlucía (Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2005), p. 29.

paran en periodos, quedando muy atrás las formas indígenas de estar en el mundo. En esta concepción, la modernidad se instala sobre ellas y hoy habitamos una suerte de posmodernidad tardía, donde supuestamente los estados nación y las transnacionales capitalistas han superado a estos antiguos modos de estar. Sin embargo, creo que tenemos que trascender la línea del tiempo para comprender que existen capas de modos de estar en el mundo en un mismo presente. Ello lamentablemente está constreñido en un sistema jerárquico donde la verdad eurocéntrica se encuentra en la punta de la pirámide.

En nuestras latitudes periféricas del Sur existen importantes pensadores que han contribuido a ampliar las nociones del tiempo-espacio para conceptualizar nuestro presente. Así, por ejemplo, Silvia Rivera Cusicanqui nos invita a pensarnos en una cadena sintagmática donde constantemente estamos revisitando prácticas que provienen de este supuesto pasado. En este contexto existen modismos, preparaciones culinarias, melodías y, por qué no decirlo, múltiples tecnologías que vienen de este pasado y siguen utilizándose en el presente. Habitamos una realidad mixta, mezclada, abigarrada. Como dice Cusicanqui, múltiples formas de conocer y hacer se entrelazan en nuestro presente, en lo que esta autora ha denominado como *Chi'ixi*.¹⁴

Claudio Alvarado Lincopi, historiador mapuche, ha generado una definición para una palabra que circula en el mundo popular: champurria, que también hace alusión a esta realidad entremezclada que habitamos en estas latitudes periféricas. Él propone una descripción que me encanta: "... es una mezcla, mixtura de diversas formas y estéticas, un proyecto cultural que promueve la yuxtaposición de biografías, trayectorias y posibilidades. Todo esto, en un reconocimiento mutuo de humanidad con el otro, aquella alteridad que permite la propia expansión, en definitiva, una colectiva, permanente y manchada búsqueda de nuestra universalidad enmarañada".¹⁵

En este contexto el pensador mexicano Rolando Vázquez Melken¹⁶ nos explica que la noción del tiempo de la contemporaneidad excluye a los tiempos de las sociedades premodernas. Estas, si bien, tras la campaña colonizadora europea han sido afectadas, no han abandonado del todo sus modos de concebir el estar en el mundo y en el tiempo espacio. Así, propone un sistema de capas donde el pensamiento moderno está en un estrato

¹⁴ Cusicanqui, Silvia. *Sociología de la imagen: miradas chi'xi desde la historia andina*. (Buenos Aires: Tinta y limón, 2020).

¹⁵ Alvarado Lincopi, Claudio "Champurria", Post. *Instagram museoprecolombino*, s. f.

¹⁶ Vázquez Melken Rolando, "Escucha profunda: poéticas hacia el mundo al revés", charla en línea, YouTube: Laboratorio Arte Alameda, 26 de enero 2006.

superior, bajo el cual se encuentran las ontologías indígenas, ancestrales o premodernas. Buscando alternativas para abordar la colonialidad, este autor nos explica que en la artes hay que trascender la estética que separa los sentidos y la experiencia corporal, para dar paso a la Aiesthesis decolonial. Esta última sería una instancia donde se integran los sentidos y se pasa del mostrar y el enunciar (propio de las estéticas modernas) a abrir un paradigma de la escucha y la recepción. De esta forma, el manifiesto de Aiesthesis decolonial convoca a la liberación de los sentidos y sensibilidades que estaban cooptadas por el lado más oscuro de la modernidad: la colonialidad, reduciendo así las posibilidades creativas y los potenciales imaginativos. El objetivo de las prácticas decoloniales sería entonces revisitarse, encarnar y dignificar las formas de estar en el mundo que fueron denostadas y demonizadas por las agendas coloniales de la modernidad.¹⁷

Amarrando estas ideas, pienso que es importante hacer el ejercicio de abandonar la noción de línea del tiempo para comprender que estamos en un sistema complejo de múltiples epistemes. Propongo entonces que existen varias capas que se pueden entretrejer, indexar y mezclar. Una forma de atravesarlas y de transitar desde la capa “moderna-colonial-capitalista” hacia aquellas que nos heredan los territorios periféricos a ese mapa que tiene a Europa como centro, es a través de las prácticas incorporadas. De este modo, el lugar de enunciación de esta propuesta funde diversos conocimientos, buscando abrir espacio a experiencias situadas en esta realidad confusa, abigarrada y mestiza propia del habitar un espacio del hemisferio sur.

De las ontologías indígenas, las tecnologías, las cadenas operativas y la alfarería.

Al abordar el proceso de creación de esta serie de botellas silbadoras, fui encontrando muchas ideas que surgían en torno al proceso de modelar. Distintas historias, recopiladas por diversos antropólogos, iban develando formas de entender la tecnología y de cómo se interrelacionan

¹⁷ Lockward, Alana, Rolando Vázquez, Díaz, Marina Grzinic, Tania Ostojic, María Dalida, Raúl Ferrera, et al. «Decolonial Aesthetics (I)», (Cluj, 2011).

materiales y técnicas desde las perspectivas amerindias, las cuales van develando una forma muy distinta de crear. Estas inquietudes se fueron entrecruzando en mis dedos mientras modelaba. Ahora les propongo una inmersión en estas verdades que nutrieron el proceso.

Cuando hablamos de tecnología, muchas veces convocamos un imaginario lleno de microchips y cables que se enlazan en complejos sistemas, los cuales en una vertiginosa e inagotable carrera nunca terminan de progresar en una nueva versión de ellos mismos que supera a la anterior. Sin embargo, cabe recordar que la palabra tecnología viene del griego *téchne*, término que se refiere al arte, a un oficio o destreza. En este contexto, por ejemplo, desde la arqueología se entiende que el desarrollo de una punta de flecha es una tecnología sumamente compleja. También sucede con la creación de un contenedor de cerámica o un textil, elementos que muchas veces distan de las preconcepciones de lo que puede ser entendido como “tecnológico”.

Van Kessel y Condori, ya en la década de los noventa resaltan las nociones de la tecnología en el mundo andino. Ellos destacan que para estos pueblos el mundo es un todo embebido de vitalidad que encuentra en su entorno una red interdependiente de entidades vivas, donde la tecnología es fruto de un proceso de crianza efectuado con cariño cuidado y respeto. La tecnología es entonces saber criar y dejarse criar por estas entidades que animan las materias del entorno, las cuales se crían (procesan) para obtener un desarrollo tecnológico.¹⁸

En este contexto, la tecnología se puede entender como una crianza simbiótica donde lo que creamos nos cría, dando vida y haciendo florecer a las personas. La tecnología andina, según estos autores, es bi-dimensional. Ella no aborda sólo un aspecto económico y productivo, como lo establecería la uni-dimensionalidad occidental, sino que también integra aspectos simbólicos y religiosos, ya que todo proceso productivo está concatenado con actividades rituales que buscan establecer estos lazos de reciprocidad con el entorno que se cría para desarrollar un proceso tecnológico.

Al respecto, existe una palabra en aymara que es clave: *uywaña*, un término que Elvira Espejo define como la “crianza mutua”. Lejana de la idea de la domesticación, que define un dominio del ser humano sobre la naturaleza o las materias primas, *uywaña* refiere a la crianza mutua, a brindarse unos a otros cuidados máximos. Este término, con el prefijo *Yanak*, alude a la crianza mutua de las artes o de los objetos que son sujetos. Estos últimos al entenderse como algo vivo, se crean y necesitan

¹⁸ Van Kessel, Juan, y Dionisio Condori Cruz. *Criar la vida: trabajo y tecnología en el mundo andino*. Vivarium, 1992.

cuidados a lo largo de sus vidas. También la autora destaca el concepto del *amuy'tanakax uywaña*, que refiere a la crianza de los pensamientos y de las sensibilidades. Al hacer cerámica se está pensando con las yemas de los dedos, siendo un oficio que nos propone “abrir los ojos de los dedos”,¹⁹ fundiendo y entremezclando los sentidos .



Desde una perspectiva situada, la tecnología alfarera, es entonces el resultado de una serie de procesos de interacción con la humanidad que está en la arcilla y en los seres cerámicos que se crían en la manufactura. En el campo de la arqueología existe un concepto denominado “cadena operativa”, que responde a todas las etapas de fabricación, uso y mantenimiento de los objetos y/o herramientas. Se trata de un sistema de análisis que permite comprender e interpretar los procesos tecnológicos. La etnografía amerindia nos muestra que las cadenas operativas de la producción alfarera, en cada una de sus etapas, van develando las ontologías propias del territorio en donde la humanidad es el sustrato de todo. Por ejemplo, ya en las primeras etapas de recolección vemos lo importantes que son los actos de ofrenda. Muchas veces estos son entendidos como una acción de *comensalidad* -compartir alimento- con las entidades que Occidente ha definido como no humanas, a quienes se les pide la posibilidad de extraer las arcillas. Es así como entre los *Tacanas*, en los Andes Bolivianos, las mujeres

alfareras van acompañadas de un curandero que ofrece hojas de coca a la madre de las arcillas para poder realizar su extracción. Ofrendas similares realizan los *Shuar* en la Amazonía para apaciguar a la dueña de la arcilla.²⁰ En Recuay, un pueblo alfarero en Los Andes peruanos, existen relatos de una *capacocha* (sacrificio humano), para garantizar buena arcilla y una buena producción alfarera.²¹ Entre los *Tamikas*, en Bolivia, la tierra llamada Namantu es la dueña de todos los cacharros y se debe contar con su apoyo para poder crearlos, por lo que se realizan ofrendas con hojas de coca. Entre los mapuches, *Reicuse* es el dueño de *üku* -la arcilla-, y para poder recolectarla hay que realizar un *nguillatún* y dejar ofrendas de hilados amarrados a un árbol o arbusto cercano. De lo contrario, se puede hundir la tierra o se pueden quebrar las piezas creadas.²²

¹⁹ Espejo, *Yanak uywaña*, 11.

²⁰ Montecinos Sonia. *Voces de la tierra, modelando el barro: mitos, sueños y celos de la alfarería*. (Santiago: SERNAM, 1985), 52 p.

²¹ Sillar Bill. “The Dead and the Drying: Techniques for Transforming People and Things in the Andes”, *Journal of Material Culture* 1, n.º 3 (noviembre de 1996): 259-89.

²² Montecinos, *Voces de la tierra...*

Cuando la arcilla ya está recolectada y se empiezan a preparar los materiales, también se realiza con el cariño y cuidado propio de la crianza. Por ejemplo, Feliciano Tito de San Pedro de Atacama, cuenta que “primero la arcilla debe ser despertada. Hay que desarmar los trozos de arcilla lentamente y con amor, sin dejar que ningún pedacito se caiga de nuestra batea, para que nada se pierda. La tierra está siendo despertada de un sueño muy profundo y por ello se hace con respeto”.²³ Una etapa muy importante de la preparación de la arcilla, para empezar a modelar, es el amasado. También en el amasado vemos cómo se develan las ontologías indígenas; hay un término quechua, *tinkuir*, que se utiliza para referirse a esta acción,²⁴ teniendo su raíz en el término *tinku*. Esta palabra se refiere a la unión o mediación de dos opuestos, como la arcilla seca que se integra con el agua, o el espacio de unión entre dos brazos de un río. También alude a batallas rituales que se realizan entre comunidades complementarias con la finalidad de propiciar la fertilidad. Se trata entonces de opuestos complementarios que sólo encuentran sentido en su relación mutua.²⁵

Elvira Espejo nos narra lo importante que es efectuar la ofrenda al extraer la cerámica, sólo así se puede realizar bien el amasado, cuando la arcilla fluye por nuestros pies. Nos relata que estos últimos tienen la sensibilidad de los ojos al pisar la textura de las arcillas. De esta forma, las arcillas se alimentan a través de nuestros pies, y luego de los dedos al modelar. “Entonces los pies están sintiendo y contribuyendo, y luego tus manos y al final tus ojos. Ahí se puede ver que toda esa sensibilidad genera conectividad”.²⁶

En el modelado también se van develando aspectos que vinculan las tecnologías alfareras con los modos de ser y estar en el mundo amerindios. Por ejemplo, la técnica del levantamiento de piezas con lulos, rodetes o sorucos, que es la de mayor uso en el territorio, tiene conmovedoras historias. En las sierras australes de la cordillera de la costa chilena, en *Pilén*, encontramos un relato que nos muestra cómo las personas forman parte de un entramado socio-natural. En este contexto, son los seres de la naturaleza como vegetales, insectos y animales, quienes poseen el conocimiento tecnológico, el cual es transmitido a los seres humanos. Así, Basilia Alarcón, alfarera, cuenta que la tradición en esa localidad comenzó cuando

²³ Comunicación personal de la alfarera Romina González, de Chiu Chiu (Norte de Chile).

²⁴ Sillar, *The dead and the dying...*, 259-289.

²⁵ Tantalean, H. “Andean Ontologies: An introduction to the substance”, en: Lozada, María Cecilia y Tantalean, Henry. *Andean Ontologies*. (Florida: University Press of Florida, 2019), 1- 48.

²⁶ Espejo, Yanak uywaña..., 12.

una niña miraba los camarones en una vega mientras su padre llevaba al ganado a tomar agua. Ahí, ella vio cómo ellos construían sus viviendas con espirales de barro que apilaban con sus tenazas, decidió entonces imitarlos y tomó el barro modelando pequeños cacharros. Surgió de esta forma el oficio de locera en esta localidad. Una tecnología que, sin duda, revolucionó el habitar en este espacio y que aprendieron de los maestros camarones.²⁷

Ahora, si viajamos miles de kilómetros a la Amazonía Peruana, vemos cómo esta misma técnica de lulos, rodetes o sorucos tiene otra reveladora historia tras ella. En la tradición de las mujeres alfareras del pueblo Shipibo Konibo, se piensa que cuando forman un cacharro mediante esta técnica están recreando la bóveda cósmica. Mediante esta acción tecnológica se cuenta y recrea un mito basal de su cosmovisión, donde una anaconda llamada Ronin descansa enrollada sujetando la bóveda cósmica: “Los rollos de barro rodean la esfera de la vasija del mismo modo en que Ronin rodea el cosmos (...) sirve como parábola de la gran bóveda cósmica”.²⁸ Así, podemos ver cómo el desarrollo de una tecnología no sólo resuelve una necesidad práctica, sino que también condensa y conmemora mitos fundamentales.

Cuando las piezas ya están modeladas viene lo que se conoce como las fases secundarias de la producción alfarera, que consisten en todos los procesos de acabado, las terminaciones de las piezas. Muchas veces se alisan las superficies en diferentes niveles, con menor insistencia en la búsqueda de darles homogeneidad y en otros casos insistentemente, logrando superficies bruñidas y brillantes. Aquí es donde encontramos otro ejemplo hermoso de la humanidad transferida, en este caso, a seres cerámicos que están en proceso de crianza. Nos cuenta Verónica Cereceda²⁹ del término polisémico aymara *thupata lluncutha haque*, que alude tanto a un hombre bien hecho, hermoso, proporcionado; como a las últimas etapas de la creación de una cerámica: el pulido y el bruñido. En este contexto *thupata* se refiere al acto de limar o pulir y *lluncutha* significa lo mismo pero agregando la idea de bruñir. Así, la belleza es comparada al trabajo bien terminado, al trabajo perfecto.³⁰ Siempre cuando cuento esta historia pongo el ejemplo de una mujer conversando con una amiga de algún hombre buenmozo,

²⁷ Montecinos, *Voces de la tierra...*, Op. cit.

²⁸ Gebhart-Sayer, 1986, en González, P. “La tradición de arte chamánico shipibonibo (Amazonía peruana) y su relación con la cultura Diaguita chilena”, *Boletín del Museo Chileno de Arte Precolombino* n.º 21 (2016): 27-47.

²⁹ Cereceda, Verónica. *De los ojos hacia el alma*. 1ª ed. (La Paz, Bolivia: Plural Editores, 2017), 115.

³⁰ Cereceda, V. “Aproximaciones a una estética andina: de la belleza al T’inku”. En *Tres Reflexiones sobre el Pensamiento Andino*, ed. Bouysse-Cassagne, T., Harris, O.; Platt, T. y Cereceda, V. (La Paz: Hisbol 1987), 133-231.

que diría algo como “mira que pulidito o bruñidito esta ese ‘mijito rico’ (término que se usaba en mi juventud en Chile para referirse a un hombre buenmozo)”. Como vemos, los términos para referirse a las cualidades en las personas se trasladan también a las creaciones de la alfarería y viceversa, ello sostenido desde la idea basal de la humanidad compartida.

La humanidad transferida al entorno y a las cosas es una de las principales ideas que nacen después de este sucinto recorrido que busca sensibilizarnos a otras formas de comprender el estar en el mundo. La permanencia de algunas creencias y prácticas en estos últimos quinientos años, son pautas clave. Estos son algunos ejemplos que nos permiten tener nuevas ideas de la tecnología y la humanidad, o refrescar antiguas, que cuestionan los límites entre sujetos y objetos, entre naturaleza y cultura.

Estas ideas son solo un pequeño atisbo de un gran universo que se puede encontrar recorriendo recuerdos del sur global en el cual habitamos. Son también estas ideas las que me permitieron soñar posibilidades y abrir imaginarios en los cuales las botellas silbadoras son las protagonistas. Desde aquí, nació una conjetura y también una intención: la creación de esta familia de cántaros. Y lo más importante, entonces, era la idea de que esta compleja tecnología hidráulica sonora escondida en estos milenarios cacharros era una estrategia para darles a ellos una voz, una tecnología para darles humanidad.

De las pieles y sus afectos

Además de alisar y pulir las paredes de los cacharros, en muchas tradiciones amerindias se inscriben diseños sobre éstas. Para ejemplificar lo importantes que pueden ser los diseños sobre los cuerpos de las cerámicas, partiré contándoles de una propuesta interpretativa de los diseños en la cerámica Inca de la arqueóloga Tamara Bray. Al llegar los españoles se encontraron en las serranías andinas con un imperio que había integrado a muchas comunidades de diversos territorios a un sistema ideológico, político y económico. En la arqueología una de las principales fuentes para conocer esta dispersión de ideas del Inca es mediante las estéticas que les eran características. Éstas, en muchos territorios se fueron acoplando a las arquitecturas, diseños de caminos y también a la cerámica. Partiendo del concepto de que las cerámicas son seres, esta arqueóloga nos propone una hermosa idea: los cacharros Incas serían vestidos. Mediante un exhaustivo trabajo de comparación entre las fuentes coloniales pintadas de modo más naturalista, ella va comparando cómo las mismas características de los atuendos de los incas, los diseños de las fajas y cuellos de su indumentaria, están también en las cerámicas. “La correspondencia entre diseños y motivos decorativos en vestuario y

cerámica sugiere que los alfareros estaban intencionalmente vinculando el cuerpo cerámico con el personaje Incaico (...) vinculado a un conjunto heterogéneo de actores humanos y no humanos dentro de un universo material estéticamente coherente”.⁵¹ De este modo, los cacharros no solo estaban vestidos como el Inca sino que eran el cuerpo del Inca que viajaba a los territorios que se anexaron al imperio. Para entender esto, es interesante conocer el concepto de *persona transferida* propuesto por Catherine Allen,⁵² el cual dialoga mucho con el cuestionamiento de las fronteras corporales y con la noción de individuo que relataba anteriormente al explicar el perspectivismo amerindio. Desde este punto de vista, el Inca no era solo su cuerpo físico sino que su persona se transfiere o diluye hacia todo lo que estaba vestido como él. Es increíble pensar que un cacharro de cerámica pueda encarnar a una personalidad líder de un sistema social, lo que contraría la relación sujeto objeto que la ciencia moderna nos ha querido imponer.

Otra arista muy interesante de los diseños sobre las cerámicas es la que devela la arqueóloga Paola González,⁵³ quien propone la existencia de una tradición de “arte simétrico abstracto sudamericano”. Indagando fuentes etnográficas para comprender los diseños de las cerámicas arqueológicas diaguitas chilenas, ella logró dar con muchos relatos que abren una perspectiva para entender estos diseños. En ésta, la integración de diseños sobre los cuerpos otorga el estatus de humanidad al ser investido. Además los mismos diseños pueden ser comprendidos como seres con capacidad de acción. Su trabajo también apunta a la calidad cinestésica de estos diseños, los cuales además tienen la capacidad de transitar las distintas modalidades sensoriales que Occidente ha establecido. Entonces, cada diseño, además de ser comprendido como una entidad viva y afectiva, puede a su vez ser pintado, dibujado, tejido, bordado, cantado y danzado.

A estos aportes se suman etnografías muy interesantes realizadas en la Amazonía por Els Lagrou.⁵⁴ Ella nos cuenta que los diseños simétricos abstractos constituyen una tecnología que, además de animar a las superficies mediante efectos kinestésicos que transforman la percepción, tienen

⁵¹ Bray, Tamara L. “Partnering with Pots: The Work of Objects in the Imperial Inca Project”. *Cambridge Archaeological Journal* 28, n.º 2 (2018): 243-57.

⁵² “El animismo en Los Andes”. En *encuentro Internacional Arqueología y Etnohistoria en Los Andes y Tierras Bajas. Dilemas y miradas complementarias*. Cochabamba, Bolivia 2015.

⁵³ González, “La tradición de arte chamánico shipibo-conibo (Amazonía peruana) y su relación con la cultura Diaguita chilena”...

⁵⁴ Lagrou, Els. 2012. “Perspectivismo, animismo y quimeras: una reflexión sobre el grafismo amerindio como técnica de alteración de la percepción”, *Mundo Amazónico* n.º 3 (2012): 95-122.

la cualidad de permitir que las pieles de los cuerpos que visten se hagan permeables. Es decir, es una técnica cultural para permitir el tránsito de sustancias entre cuerpos, la permeabilidad corporal, cualidad que destacamos del pensamiento amerindio.

Otro aspecto que merece ser destacado, respecto de los diseños simétricos abstractos, fue puesto en valor hace unas cuantas décadas por Reichel Dolmatoff, quien vincula este tipo de representaciones a las experiencias visuales que suceden tras el consumo de plantas psicotrópicas. Este autor nos relata que existen ciertos patrones geométricos denominados *fosfenos*, que son visualizados en experiencias extáticas. Él propone que estos tienen un origen neurofisiológico y que son un elemento representado en diferentes tradiciones culturales. Al entrevistar a los indios *Tucanos*, con quienes hace su investigación, nos cuenta que ellos conciben estos fenómenos como energías, fuerzas cósmicas que están el universo y la naturaleza.⁵⁵

Así, los diseños sobre los cuerpos no serían sólo decoraciones, como se ha estipulado en el pensamiento eurocéntrico moderno, sino verdaderas tecnologías que se relacionan con la capacidad de dar vida y propiciar afectividad en las cosas. En el proceso de criar a estos seres silbantes de *Cantarino*, entendí que las pieles sobre sus cuerpos eran un elemento tecnológico clave. Los vestí para darles humanidad y también con la ilusión de que sus pieles fueran permeables y pudieran ser habitadas por energías o fuerzas de los distintos entornos donde ellos desplegarán sus sonidos.

De la agencia y la humanidad de los objetos

Desde distintas aristas hemos ido disolviendo la aparentemente insoslayable frontera que el pensamiento moderno occidental ha pretendido establecer entre los objetos y los sujetos. Eso que parecía ser objetivo comienza a ser subjetivo, y los binarismos absolutos comienzan a hacer aguas.

En resonancia con las reflexiones que venimos abordando, que nos han mostrado distintas facetas del pensamiento amerindio, en las últimas décadas en Europa también han surgido ideas dentro de lo que se conoce como el “nuevo materialismo” que están revolucionando la manera

⁵⁵ Reichel-Dolmatoff, Gerard. “Aspectos chamanísticos y neuro-fisiológicos del arte indígena”. En *Estudios en Arte Rupestre*, Aldunate, C. ; Berenguer, J., & Castro, V. , ed.,. (Santiago, Chile: Museo Chileno de Arte Precolombino: 1985): 291-307.

en que comprendemos a las cosas. Entre las corrientes críticas que han nacido cuestionando las verdades definidas por el pensamiento moderno, podemos destacar el trabajo de Bruno Latour.³⁶ Él plantea que la sociedad y su poder está compuesta por un entramado de actores humanos y otros que no son humanos. Propone que las habilidades humanas, en muchas instancias, dependen de cosas que las facultan. Gracias a su planteamiento se han empezado a considerar como actores de la “sociedad”, a las cosas que pueden autorizar, permitir, alentar, sugerir, influenciar, bloquear, hacer posible, prohibir, etc. “Los objetos, por la naturaleza misma de sus conexiones con los humanos, rápidamente pasan de ser mediadores a ser intermediarios (...) es la razón por la que hay que inventar trucos específicos para hacerlos hablar, es decir, ofrecerles descripciones de sí mismos para producir guiones de lo que están haciendo que otros, humanos o no humanos, hagan”.³⁷

Es así como los objetos tienen la llamada agencia o capacidad de acción. Contrariamente a las ontologías relacionales andinas, el pensamiento occidental tiene una fuerte tendencia a oponer palabras y cosas, como nos cuenta el antropólogo hindú Arjun Appadurai: “...el mundo de las cosas (se entiende) como inerte y mudo; el cual es puesto en movimiento y animado, y en verdad conocible, sólo mediante las personas y sus palabras. Sin embargo, en muchas sociedades históricas las cosas no han estado tan divorciadas de la capacidad de actuar de las personas y del poder comunicativo de las palabras”.³⁸ Muchas veces las materialidades vistas desde una perspectiva arqueológica demandan empatía con otras ontologías. Por ello se torna necesario hacer construcciones y deconstrucciones conceptuales que generen empatía con la eventual capacidad de ser persona que pueden tener o que puede emanar de los objetos.³⁹

Destacando entonces la capacidad de acción que pueden tener las cosas, volvemos a las latitudes americanas para conocer cómo se entienden los objetos desde las visiones de mundo locales. Catherine Allen resalta que las nociones andinas desafían las categorías cartesianas, permitiendo acceder a una epistemología relacional que considera la interacción entre el medio ambiente humano y el no humano, en donde todos los actantes

³⁶ Latour, Bruno. *Reassembling the Social: An Introduction to Actor-Network-Theory*. (Oxford: Oxford Univ. Press: 2007).

³⁷ Latour, *Reassembling the Social...*, 79.

³⁸ Appadurai, Arjun, “Las Mercancías, la política y el valor”. En *La vida social de las cosas: perspectiva cultural de las mercancías*, ed. Arjun Appadurai. Los noventa 79 (México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 1991): 79-110.

³⁹ Leighton, Mary, “Personifying Objects/Objectifying People: Handling Questions of Mortality and Materiality through the Archaeological Body”, *Ethnos* 75, n.º 1 (2010): 78-101.

que Occidente ha definido como no humanos son capaces de tener una perspectiva humana. “Las cosas (...) son consideradas subjetividades que tienen una vida social”.⁴⁰

También, es importante destacar el concepto de ciertos objetos denominados *wak'a*. Tamara Bray nos cuenta que éstos tienen la capacidad de interactuar personalmente, de propiciar acciones y de comunicar. Se trata de un fenómeno material y concreto que dista de las connotaciones abstractas de lo sagrado que se definen en Occidente. Más que representar (como lo hacen las figuras en Europa), éstas son corporeizaciones que encarnan poder y vida. Numerosos estudios en varias culturas de Los Andes sugieren que todas las cosas materiales (incluso aquellas que podemos conceptualizar como inanimadas desde el pensamiento racional), son potenciales agentes activos en las relaciones humanas. Se trata entonces de un fenómeno vital andino que desdibuja los límites entre personas-cosas-conceptos.⁴¹

Otro concepto que me interesa destacar es el de *ánimo*, abordado por Denise Arnold⁴² el cual constituye una suerte de energía vital intrínseca de la vida de los seres, que se agrega a los elementos de la vida mediante el rito y otras acciones, para hacer animados a los actores sociales que Occidente ha definido como no humanos: “...los objetos se entienden como seres vivos, al crearlos se los está criando, con afecto se les anima, se les da el Aliento de la vida”.⁴³ Desde esta perspectiva, el *ánimo* o la agencialidad serían claves para entender el concepto de tecnología en nuestras latitudes, donde existen técnicas especializadas para dar vida a los objetos: al producir una cosa, se está criando a una persona. Entonces, cuando los artífices procesan materias primas del territorio para conducir un proceso tecnológico de elaboración de un artefacto, introducen fuerza vital en la materia para transformarla en persona. Otro concepto de interés que dan cuenta de estas ontologías vitalistas andinas es *camay*, que se refiere a la acción de infundir el espíritu de vida a los objetos.⁴⁴ Otro término interesante

⁴⁰ Allen, Catherine, “El animismo en Los Andes”. Encuentro Internacional *Arqueología y Etnohistoria en Los Andes y Tierras Bajas. Dilemas y miradas complementarias*. Cochabamba, Bolivia (24- 29 de Agosto 2015), 7.

⁴¹ Bray, Tamara, “Andean Wak’as as an Alternative Configuration of Persons Power and Things”, en *Archaeology of wak’as: Explorations of the Sacred in the Pre-Columbian Andes*. S.l.: Univ. Prof. Colorado 2019): 3-19.

⁴² Arnold, Denise, “Hacia una antropología de la vida en Los Andes”. En *El desarrollo y lo sagrado en los Andes: resignificaciones, interpretaciones y propuestas en la cosmo-praxis*, ed. Heydi Tatiana Galarza Mendoza, 1ª ed., . serie estudios socio religiosos, n.º 2. (La Paz, Bolivia: ISEAT-Instituto Superior Ecuéménico Andino de Teología: 2017): 11-40.

⁴³ *Idem*.

⁴⁴ Sillar, *The Dead and the Drying...*

es *sami* o *samire*, que comparte algunas similitudes con el *ánimo*, por cuanto se refiere a la fuerza, energía vital o esencia animada que tienen las cosas.⁴⁵

De este modo, sumando y articulando estas ideas podemos entonces afirmar que existe una ontología indígena que comprende a los objetos hechos de cerámica como sujetos. Tras estas ideas vemos cómo esas inertes cosas que Occidente ha conceptualizado se pueden entender, desde una perspectiva situada en nuestro territorio, como un fenómeno relacional y distribuido, en el cual se desdibujan los límites entre personas-cosas-conceptos. Estas ideas fueron acompañando los procesos de creación y también los momentos en que *Cantarino* se desplegó como un soporte narrativo.

Las tecnologías sónicas amerindias: despertar memorias desde las prácticas incorporadas, el sonido, la comunicación Inter especie y ciertas estéticas prehispánicas.

En las tradiciones euro centradas impuestas sobre nuestro territorio en las últimas centurias existe una separación de las prácticas artísticas conforme a los diferentes sentidos establecidos por Occidente. Así, se ha definido a la música como algo más bien inerte, diseñado para el deleite de los oídos. Si bien puede producir emociones estéticas, estaría desconectada de las demás experiencias artísticas, como las artes visuales, la danza, el teatro, etc. Sin embargo, han surgido reflexiones como la teoría de la performance, la que, según nos explica Diana Taylor,⁴⁶ busca justamente entender el arte desde los repertorios culturales, es decir, donde estas manifestaciones se articulan e indexan en espacios devocionales o festivos. En los contextos tradicionales americanos, muchas veces los sonidos emanados de múltiples instrumentos musicales, más que deleitar a los sentidos, cumplen roles socio-culturales muy importantes.

⁴⁵ Allen, Catherine, "When Utensils Revolt: Mind, Matter, and Modes of Being in the Pre-Columbian Andes". *Anthropology and Aesthetics*, n.º 33 (1998): 18-27.

⁴⁶ Taylor, D. *El archivo y el repertorio: La memoria cultural performática en las Américas*. Colección Antropología (Santiago, Ediciones Universidad Alberto Hurtado: 2015).

Cuando la serie *Cantarino* ya había nacido, tuvimos la increíble oportunidad de poder escuchar a todos estos seres de cerámica juntos, al unísono. Hice una experiencia en el Museo de Artes Visuales de Santiago, en una sala de exhibición icónica de la museografía chilena llamada *Wenu Pelón*. Curada por Francisco Huichaqueo, esta muestra generó un encuentro de epistemes artísticas occidentales y rituales indígenas que consistió en la exhibición de piezas de la cultura Mapuche que semejan volar, envolviendo a quienes visitaban el espacio. El lugar fue diseñado con la asesoría de una *machi*, una mujer curandera, y develado a Huichaqueo en sus sueños. Lo que a mi parecer ahí sucedió, fue un encuentro de energías animadoras donde los objetos pasaban a ser sujetos.

Con las piezas recién salidas del horno, no tenía mayores expectativas preconcebidas de lo que podría sonar en este encuentro. Fue una experiencia que realizamos en el contexto de un taller/performance donde había una gran diversidad de personas, hombres y mujeres de múltiples oficios, desde ceramistas, a cocineros, artistas y algunos músicos. No había entonces una predisposición académica en cuanto a la música que emanaría de las piezas. Para mi sorpresa, lo que sucedió fue una polifonía de silbatos y sonidos de agua que en su conjunto generaban un sonido muy parecido al de la naturaleza. Al escuchar a toda la familia de *Cantarinos*, todos juntos, nos sumergimos en el espacio de un bosque o una selva. Fue así como a partir de la puesta en práctica de tocar colectivamente estas piezas surgió la conjetura o hipótesis de que estos seres silbantes podrían ser un medio para entrar en diálogo con la naturaleza, promoviendo una conversación Inter especie. La experiencia de modelar la arcilla y luego performar estos instrumentos me hizo ver que se trataba de una tecnología cultural para crear un sonido natural. Fue fascinante descubrir que estos silbatos resonando dentro de los cuerpos cerámicos y animados por el vaivén del agua disuelven la insoslayable barrera entre la naturaleza y la cultura que Occidente ha erigido en nuestras mentes.

A modo de contexto y con la intención de abrir nuestras mentes a otros escenarios sociales de los sonidos, daré algunos ejemplos que he leído en etnografías Inter especie y que han iluminado nuevas ideas en esta deriva creativa.

Parto con el trabajo del musicólogo Henry Stobart,⁴⁷ quien tras efectuar estudios etnográficos en comunidades rurales andinas de Bolivia, revela que existen ciertos instrumentos como los *pinkillu* que se vincu-

⁴⁷ Stobart, Henry, “Tara y q’iwa: Mundos de sonidos y significados”. En *Diablos tentadores y pinkillus embriagadores ... en la fiesta de Anata/Phujllay: estudios de antropología musical del carnaval en los Andes de Bolivia. T. 1*, ed. Arnaud Gérard. (La Paz: Plural 2009): 25-40.

lan al ciclo agrícola y al calendario festivo, los cuales afectan directamente los eventos meteorológicos y las condiciones del clima. Así, existen ciertas fechas para su ejecución, instancia en la que se puede dialogar con la lluvia o las heladas. En cuanto a las tierras bajas sudamericanas, Jean Pierre Chaumeil⁴⁸ nos dice que los sonidos de las flautas en este territorio se entienden como voces de entidades. De los sonidos que emanan de los instrumentos se detecta lo que dicen los seres que moran en el entorno, que no son humanos. Otro cautivador ejemplo es el que da a conocer Descola,⁴⁹ respecto al pueblo *Shuar*. Él cuenta que en las aldeas, donde el entorno vegetal, que para un ser urbano puede ser considerado totalmente salvaje, hay una cautelosa crianza de especies vegetales. Por lo general, son las mujeres quienes custodian estos espacios, y el canto es una tecnología para propiciar que los vegetales crezcan. Existe una forma de cantar llamada *anent*, en la que se va recitando una especie de encantamiento que va envolviendo a los vegetales que se cultivan logrando que crezcan, sanos, fuertes y nutritivos. Otro caso, que guarda relación con las cualidades del perspectivismo que comentamos en el acápite anterior, describe cómo el canto puede servir para conducir las esencias animadas que se trasladan entre cuerpos. Townsley,⁵⁰ revela que en el pueblo *Yaminahua*, en la Amazonía peruana, existe algo que llaman *yoshi*, una esencia animada con la cual se entra en diálogo en estados modificados de conciencia por consumo de especies vegetales. Esta entidad se envuelve mediante cantos que tienen lenguajes metafóricos torcidos, tras lo cual se pueden guiar esencias en sus tránsitos entre cuerpos. Un último ejemplo, es el de los *serenos* o *sirinus*, quienes serían esencias animadas que habitan lugares donde brotan aguas en distintas latitudes de las serranías andinas. Se trata de entidades que pueden ser femeninas o masculinas, y pueden tanto bendecir como enajenar a quien se cruce en su camino. Cuentan variados relatos que son ellas quienes afinan los nuevos instrumentos musicales, y al hacerlo entonan melodías que están cargadas de poder. De ellas deben aflorar las músicas que se interpretarán en el ciclo agrícola venidero. Estas melodías vienen cargadas de un poder genésico que satisfará el apetito de las *huacas* a las que están dedicadas las festividades, asegurando el buen augurio para propiciar una buena cosecha.

⁴⁸ Chaumeil, Jean-Pierre, “Un ‘método de asimilación’. Sobre la noción de transformación en unas culturas sudamericanas”. En *Chamanismo y sacrificio Perspectivas arqueológicas y etnológicas en sociedades indígenas en América del Sur*, ed. Bouchard, Jean-François; Chaumeil, Jean-Pierre; y Pineda Camacho, Roberto. (Lima: Institut français d’études andines 2015): 165-76.

⁴⁹ Descola, *Las lanzas del crepúsculo...*

⁵⁰ Townsley, Graham. “Song paths the ways and means of yaminahua shamanic knowledge”. *L’Homme* 33, n.º 126 (1993): 449-68.

Todos estos ejemplos aluden a la música como un sistema de comunicación Inter especie. Desde una perspectiva situada en nuestro territorio amerindio, se podría entender como un lenguaje que permite a las personas comunicarse con este entorno que, lejos de ser pasivo, está embebido de humanidad.

En las latitudes sur andinas que habito, las investigaciones de la arqueología musical de este territorio me han permeado mucho. En este contexto existe un universo sonoro muy interesante que está presente, tanto en evidencias de la arqueología, como en festividades actuales. Se trata de una estética sónica muy distinta a la que trajo la colonia, en la cual hay una permanente búsqueda de generación de frecuencias multifónicas y con batimento. En comunidades contemporáneas Aymara y Quechua de los Andes bolivianos, esta búsqueda sonora es denominada *Tara*. El musicólogo boliviano Gérard⁵¹ revela que se trata de fenómenos físicos que producen pulsaciones acústicas con un origen dual. Se trata de una cualidad que está presente en piezas arqueológicas, como algunas flautas, silbatos dobles y *antaras* arqueológicas, y en conformaciones orquestales actuales, como las *tarcas*, *pinkillus* y los bailes de *chino* (zona centro y norte chico chileno).

Tara es un concepto vernáculo polisémico que tiene también otras acepciones, además de referirse a un sonido doble, denso/mezclado, energizado y vibrante (entre otras cualidades). Se ocupa también para designar objetos que ostentan dos partes unidas, o vasijas de cerámica de doble cántaro unidas por un tubo que permiten el efecto de vasos comunicantes.⁵² Me gusta destacar que, justamente, muchas botellas silbadoras tienen esta condición. Además, el musicólogo Henry Stobart, explica que este término, *Tara*, tiende también a disolver las divisiones sensoriales establecidas por Occidente y puede ser aplicado a los sonidos vibrantes y fuertes, pero también a la liberación total e irrestricta de energías que se despliegan en las festividades del calendario agrícola y se asocia con nociones de armonía social y equilibrio, conduciendo a la recirculación y el intercambio.

Cuando estaba haciendo las piezas de *Cantarino*, indagué en una cualidad tecnológica específica de las botellas silbadoras, en la cual se incorporaba el silbato dentro de un cuerpo cerámico con agujeros. Explorando sus sonidos, me llamó la atención que este cuerpo cerámico con una cierta cantidad de agujeros permitía la generación de nuevas sonoridades ante la exposición del silbato a distintas intensidades de aire. En el proceso de

⁵¹ Gérard, Arnaud. "La Estética Del Sonido Pulsante- Una Síntesis", en *Flower World: Music Archaeology of the Americas = Mundo Florido : Arqueomusicología de Las Americas*, ed. Arnd Adje Both y Matthias Stöckli, (Berlin: Ekho, 2012): 43-64.

⁵² Stobart, "Tara y q'iwa: Mundos de sonidos y significados"...

indagar y explorar, le comenté esto a la artista medial Nicole L’Huillier, con quien nos propusimos investigar estas cualidades sonoras. Así, creé una serie de apéndices con silbatos dentro de estas cámaras resonadoras de cerámica. Nicole diseñó en laboratorio un sistema para que estos recibieran un flujo constante de aire, cuya intensidad podría ser controlada mediante unas válvulas. Pudimos constatar entonces que ante la exposición de un flujo constante de aire, lo que hacía este resonador era articular la generación de un sonido con cualidades vibrantes similares a las estudiadas por Gérard. Podríamos afirmar entonces que también en ciertas botellas silbadoras existen tecnologías sonoras destinadas a la producción de sonidos pulsantes, pudiendo inscribir a estas piezas en el universo estético y conceptual de *Tara*.

De este modo, en el ámbito sónico, como comenté anteriormente, tras el proceso de crear y explorar, llegué a dos hipótesis o conjeturas de las botellas silbadoras prehispánicas: la primera, es que se trata de una tecnología cultural para generar paisajes sonoros naturales, siendo, además, un probable vehículo de comunicación Inter especie. La segunda, es que en algunos de sus diseños y variantes tecnológicas para producir sonido, ellas remiten a la estética dual/vibrante de *Tara*, caracterizada por ser parte de otras tecnologías sonoras, tanto arqueológicas como contemporáneas, y por evocar energías animadoras asociadas a espacios festivos de ofrenda.

De la representación a la encarnación, biografía e historias de vida de una familia de seres cerámicos

En las tradiciones que han replegado al arte a espacios inocuos como la galería de arte, el teatro o la sala de conciertos, el arte se ha caracterizado por su cualidad representativa. Sin embargo, en la herencia de nuestro territorio las obras de arte no representan sino que presentan.⁵³ Existe, por ejemplo, en diferentes territorios andinos, la tradición de las alasitas. Se trata de los más variados elementos en miniatura, entendiéndolo que la miniatura encarna objetos o cosas que deseamos. Así pequeñas casas, maletas, cofres con tesoros, herramientas y vehículos (entre otros) son mode-

⁵³ Allen, Catherine. “*El animismo en Los Andes*”...

lados en los más variados materiales, asumiendo que el objeto en miniatura condensa una fuerza creadora y propiciadora. Como anécdota, en la deriva de criar a los seres de *Cantarino*, realicé una pieza que presenta a una casa, modelada con la intención de poder tener un hogar propio. Este proceso no ha estado exento de magia y mi familia logró cumplir este sueño. Un anhelo que se encarnó en esta pieza de alfarería, la que con sus silbidos llamó a este bien venidero.

Así, desde que estos cacharros fueron creados, han tenido una biografía o historia de vida. Han sonado en diferentes lugares, generando afectos y propiciando eventos en esta deriva de investigación. En la arqueología, la historia de vida de un objeto, es entendida como la secuencia de interacciones y actividades que se generan en torno de estos.⁵⁴ En los tránsitos de sus vidas, las cosas se envuelven de significados mediante las relaciones sociales en las cuales se ven inmersos.⁵⁵ De este modo, como anuncia Kopytoff, se genera una actitud hacia los objetos que está constituida por una compleja red de juicios estéticos, históricos y políticos, existiendo convicciones y valores que modelan nuestra actitud hacia ellos.⁵⁶

Esta familia de seres de cerámica ha ido teniendo una experiencia de vida; la recopilación de narrativas y referentes teóricos que he compartido con ustedes en estas páginas les han acompañado. *Cantarino* ha ido teniendo la función social de articularse como un dispositivo para contar historias que se han desmarcado de los conocimientos oficiales, aportando nuevas y poniendo en valor antiguas ideas para entender la tecnología, cuestionar cómo nos relacionamos con la cultura material, conocer nuevas y antiguas formas de vincularnos en red con el entorno y con las especies con las cuales compartimos el entramado socio natural que habitamos.

En esta deriva de investigación, hemos podido indagar, conjeturar y soñar en torno a las botellas silbadoras y sus complejas tecnologías sonoras e hidráulicas milenarias. Sin lugar a duda, cumplieron un rol muy importante en los despliegues performáticos para los cuales fueron diseñadas. La permanencia de algunas creencias y prácticas han sido cruciales para intentar un ejercicio de empatía ontológica que nos permita

⁵⁴ LaMotta, Vincent M., y Schiffer Michael B., “Behavioral archaeology: toward a new synthesis”, en *Archaeological theory today*, ed. Ian Hodder, Blackwell (2001): 14-64.

⁵⁵ Gosden, Chris, y Marshall, Yvonne. “The Cultural Biography of Objects”. *World Archaeology* 31, n.º 2 (1999): 169-78.

⁵⁶ Kopytoff, Igor, “La biografía cultural de las cosas. La mercantilización como proceso”. En *La vida social de las cosas: perspectiva cultural de las mercancías*, ed. Arjun Appadurai, *Los noventa* 79, (México: Consejo Nal. para la Cultura y las Artes 1991): 17-88.

quizás acercarnos a las tramas que envolvieron a estas piezas en sus entornos del pasado.

Algo que partió de la enunciación terminó en derivas de la escucha profunda. Pasaron las manos por el barro, pasó la arcilla por el fuego y empezaron a producirse muchas e imprevistas anécdotas. Cuando me propuse crear desde esta antigua y nueva mirada, nunca pensé en la afectividad que podrían llegar a albergar y despertar estos seres de cerámica, lo que se proyecta desde sus sonidos y desde las narrativas que evocaron e inspiraron su creación. Pasaron muchas cosas: exhibiciones, talleres y charlas en las cuales hubo conversación, espacio para reflexionar y compartir. Dos importantes hitos para estas instancias de divulgación fueron: la creación del videoarte *Cantarino Taypi*, realizado con la cineasta Emilia Simonetti, mediante el registro de las piezas interpretadas por La Chimuchina y la creación de una obra sonora inmersiva con la colaboración de los productores musicales Tomás Pérez y Christopher Manhey.

En la cuenca del río Mapocho, donde habito, han pasado muchas cosas en torno a *Cantarino*. La primera, que fue una semilla inicial para hacer que esta propuesta dialogue con los soportes del arte contemporáneo, fue curada por Carolina Arévalo en el año 2022. En esta instancia hicimos una instalación inmersiva en el Centro Cultural Monte Carmelo, donde dos grandes retroproyecciones de los *Cantarinos* interpretados por La Chimuchina, acompañaban a las piezas en la sala de exhibición. Esta muestra, además tuvo asociadas performances en el río y también una intervención de sitio específico en la Casa Colorada, espacio donde se encuentra la Fundación de Artesanías de Chile. Luego, el año 2024, *Cantarino* fue parte del Proyecto *Ayni*, curado por Jocelyn Rodríguez y María Elena Retamal, en Sala Ana Cortés, del Departamento de Artes Visuales de la Universidad Metropolitana de Ciencias de la Educación, donde diferentes mujeres expusimos propuestas artísticas en un contexto pedagógico.

En la Patagonia, *Cantarino* fue parte de *Canto de Barro (2023)*, una propuesta curatorial de Carolina Arévalo, donde establecimos un diálogo con las alfareras de Puerto Ibáñez del colectivo *Chëwachëkena*. En esta experiencia llevamos a cabo, una residencia donde creamos una serie de botellas silbadoras con las técnicas y materiales que desde hace décadas las alfareras han trabajado. Luego, la propuesta fue parte de una instalación inmersiva que presentó la obra del colectivo acompañada de un documental de Rafael Guendelmann, las obras creadas de modo conjunto, y también la serie *Cantarino* acompañada del video *Cantarino Taypi*.

En el Medio Oriente, en las riberas del río Yarkon, *Cantarino* fue invitado a ser parte de la Bienal de Diseño y Artesanía del Eretz Museum,

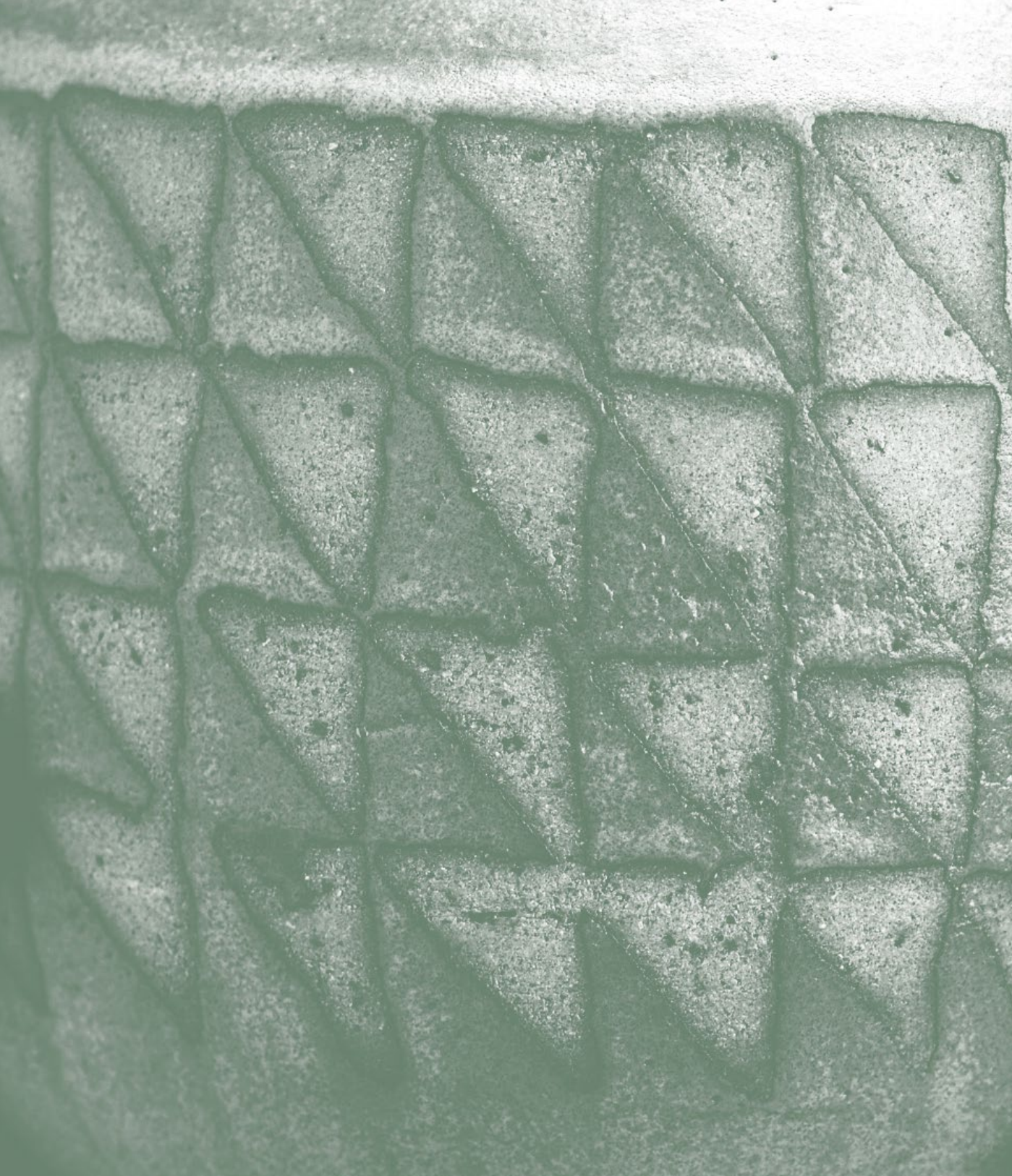
en una propuesta curatorial de Kevin Murray llamada *Nuevas tradiciones* (2023). Allí estos seres silbantes se exhibieron junto con el videoarte *Cantarino Taypi*. En esta ocasión la curadora del Museo, Henrietta Eliezer, propuso que *Cantarino* fuera exhibido con diferentes piezas cerámicas andinas arqueológicas que se resguardaban en los depósitos de este museo. Así, estos seres cerámicos contemporáneos entraron en diálogo con una decena de antiguas piezas, dentro de las cuales había dos botellas silbadoras que tuve la oportunidad de registrar.

Gracias a la Bienal Chilena de Artes Mediales TRUENO, *Cantarino* fue invitado a ser parte de un espacio satélite en la Galería IFA, en Stuttgart, en el valle cruzado por las aguas del río Nekar. Bajo la curaduría de Bettina Korintenberg y Carolina Arévalo, las piezas de *Cantarino* entraron en diálogo con antiguas botellas silbadoras Moche de la costa norte del Perú pertenecientes al Stuttgart Linden Museum. Tras hacer una mesa -ofrenda tradicional andina para los seres que Occidente ha definido que no son humanos- a orillas del río Nekar, guiada por Karen Urcia, curandera y activista *Moche*, realizamos una revisión experimental de colecciones junto con la artista medial Nicole L'Huiller. En esta experiencia pudimos conocer y explorar a estas antiguas piezas que habían cruzado el Atlántico, a principios del siglo pasado, en manos de un comerciante alemán. Con respeto y cariño nos aproximamos a conocer sus historias de vida y sonidos. Una experiencia destacable fue que, con una antena para transformar las frecuencias electromagnéticas al espectro audible, una de las integrantes del equipo pudo escuchar los latidos del corazón de uno de estos seres silbantes. En esta experiencia experimental, las fronteras ontológicas se diluyeron y los seres que eran aparentemente inertes develaron las ontologías vitalistas andinas. Esta experiencia de revisión de colecciones generó un cuerpo de obras que fue exhibido en la exposición *Resonancias: Un abrazo para despertar*, en donde se exhibieron distintas obras tanto de Nicole como mías, inspiradas en la aventura de conocer a los antiguos seres silbantes Moche.

En las Europas, *Cantarino* también tuvo la oportunidad de participar en el Seminario de Arqueología Sudamericana en University College. En esta ocasión se generó un taller para los alumnos y una ponencia en el encuentro. En ambas instancias se presentó la obra *Cantarino Binaural*, y pude conocer a otra botella silbadora de la cultura Moche. Estaba exhibida en el Museo Británico, y supimos que esta pieza también cruzó el Atlántico a principios del siglo pasado.

Desde el barro así surgió un proceso de investigación y creación donde pude aprender y navegar por una deriva de experiencias que fueron nutriendo mis ideas e inquietudes. Al crear unos seres de barro nutri-

dos desde las perspectivas de mundo que el territorio que habito hereda, surgieron muchísimas experiencias inesperadas donde estos seres de cerámica empezaron a gobernar mis pasos y tránsitos. Ellos con su vitalidad abrieron espacios sonoros y resonaron embebidos con aguas de diferentes territorios. Estos tránsitos me permitieron también conocer y activar antiguas botellas silbadoras que en los museos de distintas latitudes llevaban centurias y decenas de años sin sonar. En estos caminos, los *Cantarinos* fueron teniendo biografías: abrasiones, marcas, golpes y quiebres que quedaron en sus cuerpos y pieles. Sus historias de vida.



Nurturing

Like any research process, this experience has a theoretical framework. In addition to images and sounds, the aim of this catalog is to share the ideas that have served as the foundation for creation and learning. Various texts from archaeology, anthropology, and critical thinking converged into proposals that were shaped by the clay. Thus, when I put my hands in the clay, different thoughts intertwined with my senses and emotions. This convergence was looking for what Elvira Espejo describes as *amta yarachh uywaña*, a space where ideas and creativity connect. The Aymara artist and thinker emphasizes that knowledge is generated from the experience of thinking-feeling, and sharing.² I hope, with this text, to share an experience of research and creation, charting a path that contributes a grain of sand to the task of revitalizing the sensorial multiverses that have inhabited the Amerindian territory for millennia. Being aware that we currently live a fragmented reality disciplined by colonialism and modernity, my intention is to contribute in discerning a cosmopolitics where nature and culture are intertwined in a web of meaning.

The Whistling Vessels and the Beginnings of this Creative— Research Drift

Whistling vessels are an ancient pre-Hispanic pottery tradition that involves integrating whistles into pottery pieces. These instruments can emit a wide variety of sounds when blown through the necks or, in other cases, produce sounds by rocking the vessels and swaying the water inside and activating ingenious hydraulic systems. These whistles are often imperceptible to the untrained eye and are hidden in impressive sculptural works that capture a wide and varied range of abstract elements, such as animals, plants, humans, and other beings that are combined to display ambiguous attributes.

² Espejo, E. . Yanak Uywaña. La crianza mutua de las Artes. La Paz, 10. Editorial PCP Programa Cultura Política: 2022.

The tradition of whistling vessels was developed on the coast of present-day Ecuador 3,000 years ago, during a period archaeologists have named the Chorrera culture. Archaeologist and musicologist José Pérez de Arce² has conducted an exhaustive analysis and inventory of this type of sound object, revealing that numerous variables were explored within this culture, allowing this acoustic technology to flourish.

There is a great diversity in shapes and external designs, as well as in the internal structures of whistling vessels. They can have, for example, one, two, or even three bodies, with single or double whistles, and/or resonators covering them. In the case of pieces with more than one ceramic body, their parts are connected by tubes, creating a system of communicating vessels and air reservoirs. These allow them to produce sound thanks to the movement of water as it moves between these bodies. Each of these parts can vary in position, size, length, width, and intersection spaces. Thus, a broad and vast universe of possibilities is generated, giving voice to moving waters, and also to the air that passes through these conduits, activating the whistles.

This tradition spread over time and space along the Andean coast of what is now Ecuador and Peru, pushing the Chorrera culture technology to explore different external aesthetic variations attributed by archaeology to other cultures, such as the Bahía, Jama Coaque, Vicus, Moche, Nazca, Wari, Chancay, and Lambayeque cultures.

Subsequently, few examples of whistling vessels can be found in colonial times. José Pérez de Arce emphasizes that the great acoustic expressions performed by their predecessors are absent from this period. We could say, then, that this tradition came to an end in the colonial era, like many other cultural practices and beliefs that were affected by the dictates of the Spanish Crown. Campaigns to eradicate idolatry and the imposition of a new way of being in the world governed by Eurocentric canons severely undermined local cultures, leaving these arts and technologies that had accompanied the inhabitants of the Andean coast for millennia in a state of oblivion.

Today, archaeology and the persistence of certain beliefs and practices that have survived the last five hundred years of epistemic imposition are key for approaching and learning from these ancient whistling objects. Archaeology has relied primarily on collections to investigate this Andean sound technology. It should be noted that, generally, the intact millen-

³ Pérez de Arce, J. “Análisis de las cualidades sonoras de las botellas silbadoras prehispánicas de los Andes”, *Boletín del Museo Chileno de Arte Precolombino* No. 9 (2004): pp. 9-33.

nia-old ceramic vessels that are in museums today were found in funerary settings. These objects were deposited as offerings alongside deceased individuals. From the colonial era to the present day, these pieces have attracted the interest of people who have promoted the looting of tombs to carry out what has become commonly known as huaqueo. Thus, these pieces have been traded on the market, being labeled as Western pre-Columbian art. Many of them are in private collections, others are in the collections of nations that constitute or founded empires, safeguarding pieces from the places they colonized. Others are in national or regional museums in the latitudes where these specimens have been found.

One of the issues with this looted artifacts is that their context or specific place of origin is rarely known, and so archaeology cannot create a story based on the network of relationships they have. It's surprising how much can be learned about the past using the techniques developed by this discipline. For example, by analyzing the plant microfossil remains stored in vessels, we can determine what type of liquids were poured into them. This latter analytical approach could be carried out on looted artifacts, but no such research has been conducted to date.

However, what has been achieved over the last four decades, after centuries of silence, is the collaborative work of archaeologists and artisans who came together in researching and disseminating the hydraulic technologies of these pieces. One aspect that was concerning to me is that in the process of reviewing these collections, it is often difficult to know the sounds of the whistling vessels because water is a degrading agent that can affect them, due to processes related to the crystallization of salts that break the pores of the ceramic. This is why the sounds of these ancient pieces have only been activated on rare occasions, but always under strict conservation measures. The work of master craftsmen has made it possible to replicate these pieces, allowing us to understand their sonic qualities and also to explore longer performances with greater ease, thus experiencing the sonic worlds that can emanate from musical improvisations.

In this regard, a highly relevant initiative carried out at the regional level is the Waylla Kepa project by the Museum of Archaeology, Anthropology, and History of Peru. In this project, an interdisciplinary team of researchers³ worked together to record, one by one, the musical instruments in a large collection. They worked with modern-day artisans to replicate the instruments being studied. Among them, the work of Alfredo Walter Najarro stands out, who has achieved tunings similar to those of

⁴ Carlos Mancilla, Dimitri Manga, Milano Trejo and Chalena Vargas.

pre-Hispanic instruments. Thus, clay has been molded by his hands to replicate antaras, trumpets, drums, whistles, and whistling vessels.

In 2017, I had the opportunity to travel to the Urubamba Valley, where Alfredo Walter Najarro's workshop is located, to learn about the ancient technology of whistling vessels. This experience was an important milestone in this research endeavor. During this time, I was able to create five whistling vessels, exploring the different technologies Alfredo had worked with. After acquiring this knowledge from the master potter Najarro, I thought of creating a new series of whistling vessels. For this challenge, I wanted to explore the broadest possible spectrum of organological variants (technologies for producing sound) in order to understand the possibilities of their sounds and explore the audible worlds they could generate. To bring this experience to fruition, I invited José Pérez de Arce to collaborate with me. He gave me access to a large database he has generated over more than three decades of research, in which he recorded samples from different museums. The pieces were organized according to their technological qualities for producing sound, and this opened up a wide range of forms, systems of relationships between communicating vessels, and qualities associated with whistles that paved the way for the creative process. Along this path, José and I had fruitful conversations and also gave lectures and workshops. A beautiful reflection he used to share is that these instruments, in their version of communicating vessels, were not made to be played by human beings, but rather "so that water could sing."

From there on, the intentions of the creative process were infused with numerous texts from anthropology, archaeology, and musicology, which reflected the ontologies, ways of being and understanding of the world in our territory. From a broader perspective, and due to my personal interests, I inquired and investigated numerous aspects of worldviews, the ideas behind pottery creations, aesthetics, notions of art, music, and technologies conceptualized on the epistemological heritage of our lands. A strange intersection emerged between research and creation, where oral tradition and the sharing of this universe of information through the Cantarinos opened doors and new ideas. This is how the theoretical framework began to take shape.

In the spirit of this process as a research drift, there were no clear hypotheses or final destinations. The path forged itself, and there were numerous experiences that, in one way or another, generated knowledge.

After much coming and going, I can state a few ideas that take shape in this text. The first idea, hypothesis, or conjecture is that this



sound-producing technology is a strategy to animate these objects; that is, they become living subjects, which is why from now on I will call them “beings.” The second arises from the experience of hearing all the whistling vessels playing together; all these technological variants of the whistling vessels in unison create the sound of a natural environment. Therefore, I postulate that this is a human technology to generate interspecies dialogue. My interest in this drift is not to corroborate these hypotheses or statements; they simply join the journey and are always presented as interpretive proposals, opening new ideas to anyone who wants to listen or learn from this experience.

What follows is the theoretical framework that has accompanied these ceramic beings and that has allowed me to assume the role of a storyteller, a mind-opener. These are ideas derived from a broad view of the Amerindian territory and its knowledge, which took shape in ceramics and in the beings crafted in this creative process. As I stated previously, the practices that have survived these last five hundred years of epistemic imposition are key guidelines for approaching and learning from these ancient whistling objects, and this is partly what is detailed in the following pages.

Imperishable Pottery and its Memories

Archaeologists say that pottery-making began five thousand years ago, at a latitude in our Andean mountain range near the axis that crosses half the globe. In Ecuador, in a territory now called Valdivia, soil and water were kneaded and shaped, then fused with the heat of fire to create this noble and imperishable material that tells stories of our past and defines paths for our present. Thousands of ceramic fragments have since surfaced from the sub-soil in different mountains from this long Andean mountain range to tell us a story. It is a version of people’s lives that is often not recorded in the history books cultivated and promoted by national states. This is both because there has been a tendency to omit the past that preceded Columbus’s arrival, and because these fragments capture a way of being and existing in the world that is very different from the Eurocentric model of thought that has been officially taught in these valleys at the end of the world.

Coral Concha, a potter from Caleta de Camarones in Arica, once told me that, “making pottery is a form of resistance.” In the frenzy of a consumer society, we stop time to make something that, at each stage, is an invitation to rest, to relax, and to connect with a deeper time and with

fuller senses. The success of creating a pot, and feel its charm after it comes out of the kiln, is the result of a process of mutual nurturing between the clay and the hands of the modeler.⁵

In our latitudes, pottery carries memories that were intended to be eradicated since the colonial times. Thousands of beings modeled in ceramics were destroyed and stripped of their traditional contexts. As early as 1575, Viceroy Francisco de Toledo declared that the idols and demon figures venerated by the Indians should be banned. No one else could continue making such representations, or they would suffer serious penalties, including execution.⁶ Thus, a considerably smaller fraction of time —500 years of colonialism and the imposition of a Euro-centered way of thinking— was superimposed on 5,000 years of knowledge, ways of understanding and being in the world. However, in rural, peasant, and Indigenous contexts, these ways of understanding pottery have survived. This knowledge inevitably permeates the cities. Anyone who wants to can see it, read about it, and learn from their stories. Thus, I immersed myself in a universe of infinite readings, which have allowed me to approach this otherness.

A Place of Enunciation, Art and Perspectivism, Situating Oneself in Time

“...history is staged especially under ever-changing tensions and conflicts. It is not a question of linear temporalities, with a beginning and an end, but of dense, contradictory times, conflictively superimposed.”

Claudio Alvarado Lincopi⁷

⁵ “Mutual nurturing” is a concept coined by Espejo, *Yanak uywaña: The Mutual Nurturing of the Arts*.

⁶ In Castro, Victoria, y Gallardo Francisco, “El Poder De Los Gentiles, Arte Rupestre En El Río Salado (Desierto De Atacama)”, *Revista Chilena de Antropología*, No. 13 (1995), pp. 79-80.

⁷ Alvarado Lincopi Claudio, *Mapurbekistán, ciudad, cuerpo y racismo: diáspora mapuche en Santiago, siglo XX*, 1st. ed. (Santiago, Chile: Pehuén, 2021), p. 31.

I love anything that challenges the established truth. In the urban reality where I grew up, I was raised with a truth inherited from modernity, from its scientific method and reason. However, from the bubbling earth, other truths always came forth, where plants could heal and stones grew, where there were hides in the lakes that ate people, where the weeping woman grieved, where there were strange luminous beings in the forests, where one could fly in dreams. These phenomena, which García Márquez associated with the concept of “magical realism,” deeply captivated me, because somehow in this knowledge I found a light that dazzled me, that made much more sense to me than Pavlov’s dogs, Newton’s gravity, or Darwin’s evolution.

In this context, anthropology has become a fertile space from which to learn, in order to find meaning in these other ways of thinking. As Tim Ingold states,⁸ anthropology provides a space for people who have survived in dissident places of modernity. It is therefore essential to take seriously their voices and the challenges their conceptualizations of the world pose to our conception of how things are, the type of world we inhabit, and also how we relate to it.

A decade ago, I became acquainted with the perspectivist theories of Tania Stolze Lima⁹ and Eduardo Viveiros de Castro,¹⁰ which became fertile ground for a broader reflection on the traditional ways of being in the world where I was born. This allowed my intuitions to be articulated in an anthropological theory: Amerindian perspectivism. This theory proposes the existence of an ontological matrix —ways of being and existing in the world— that was common to the Andes and the Amazonian lowlands. Within the complexities and endless facets of these ideas, there are some that I always like to evoke, both when I create and when I tell stories.

One of the qualities of perspectivism is that the division between nature and culture that has been established in the modern West does not exist in our territory. What exists is a network of relationships where the natural can have cultural aspects. There is a single culture (the capacity for being human) and multiple natures (multinaturalism), where humanity is considered to be “...the universal background of the cosmos.”¹¹ Elements of

⁸ Ingold Tim, *Antropología: ¿por qué importa?* (Madrid: Alianza, 2020).

⁹ Stolze Lima, Tânia, *Um peixe olhou para mim: o povo Yudjá ea perspective*, 1st. ed. (São Paulo, SP: Rio de Janeiro, RJ: Editora UNESP: Instituto Socioambiental; NuTI, 2005).

¹⁰ Viveiros de Castro, Eduardo Batalha *La mirada del jaguar: introducción al perspectivismo amerindio*; entrevistas, 1st. ed. (Buenos Aires: Tinta Limon, 2014).

¹¹ Viveiros de Castro, *La mirada del jaguar...*, p. 57.

the landscape and nature, such as geographical landmarks, meteorological events, plants and animals, can have a human perspective: “...every subject that is occupying the reference point of view will see him or herself as human.”¹² In this approach, all these actors are conceived as thinking beings, with the capacity for action —agency— and with affective qualities. Furthermore, things can also be understood as persons. This is reflected in an idea by Viveiros de Castro, who proposes the existence of an Amerindian epistemology of aesthetic quality, which operates through the attribution of personality to so-called things. In this way of thinking, contrary to the Darwinian theory of evolution, which posits that *Homo sapiens* evolved from animals, many plant, geographical, and animal elements would have previously been human.

I’m fascinated by seeing how these ideas fit with the stories I personally gather in the places I travel to, such as the Salar de Atacama where there’s a myth about three volcanoes —Licancabur, Juriques, and Kimal— that were once thought to be human, but after a tragic romantic story, were transformed into hills. Or, for example, in central Chile, it’s customary to greet a tree called Litre, saying, “Good morning, Mr. Litre, Good morning, Mr. Litre, Good morning, Mr. Litre.”¹³ The story goes that he was once a very aggressive person who was punished and transformed into a tree. Therefore, if he’s not treated as a person, he gets angry, shooting arrows that manifest as allergic rashes and blisters. In Patagonia, while talking with the potters of Puerto Ibáñez, I collected another wonderful story that tells of a forbidden love between a young woman named Calafate and a man from a tribe with whom she couldn’t relate. Her punishment consisted in being transformed into a bush that bears a sweet and tasty fruit. It is said that anyone who wants to return to those lands cannot leave without eating this fruit.

Ideas of an expanded humanity are also proposed by Descola who, among the Shuar in the Amazon, identified that “the category of person encompasses spirits, plants and animals, all endowed with souls.”¹⁴ Animals have cultural attributes and a social life, while people are understood as an extension of nature. He asserts that there is a cosmology that does not discriminate between humans and non-humans, with a social continuum where the two intertwine.

¹² Viveiros de Castro, *La mirada del jaguar...*, p. 23.

¹³ Barría, Patricio. “Buenos días señor litre, buenas tardes Señor Quebracho”», *Cuadernos Supay Wasi* (2017), pp. 7-14.

¹⁴ Descola, Philippe, *Las lanzas del crepúsculo: relatos jíbaros, alta amazonia*, trans. Lucía Castelló-Jobert and Ricardo Ibarlucía (Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2005), p. 29.

Another aspect of perspectivist ideas I like to highlight is that they challenge the notion of the individual by alluding to concepts like bodily permeability. This is the idea that there are animated essences that can inhabit and transit between bodies. This is how, for example, an entity that is within me can later be in the waters of a river and then in a plant. Furthermore, there are technologies for these bodily transitions and transformations, which are often related to the ecstatic states characteristic of therapeutic and devotional practices. It is very interesting to observe the collections of what has been termed in the West as pre-Columbian art, because there are many beings that represent these transitions, as they have ambiguous attributes where animal, vegetal, and human qualities merge and integrate.

After reviewing some of the notions of perspectivism that are central to my research through creative exploration, I would like to address in the following paragraphs a reflection on the notions of time. I seek to establish a different notion of time, one that dilutes the rigid idea established in history and archaeology textbooks.

Darwinian evolution has placed us in a time-space where we inhabit the final tip of a long temporal line, in which the different ways of being and existing in the world do not coexist. These are separated into periods, leaving indigenous ways of existing in the world far behind. In this conception, modernity prevails over them, and today we inhabit a kind of late postmodernity, where nation-states and capitalist transnationals have allegedly overcome these ancient ways of existing. However, I believe we must transcend the timeline to understand that there are layers of ways of existing in the world within a single present moment. This is unfortunately constrained by a hierarchical system where Eurocentric truth resides at the top of the pyramid.

In our peripheral southern latitudes, there are important thinkers who have contributed to expanding the notions of time and space that conceptualize our present. Thus, for example, Silvia Rivera Cusicanqui invites us to think of ourselves as a syntagmatic chain where we are constantly revisiting practices that come from this supposed past. In this context, there are idioms, culinary preparations, melodies, and, why not, multiple technologies that come from this past and continue to be used in the present. We inhabit a mixed, mingled, and variegated reality. As Cusicanqui says, multiple ways of knowing and doing are intertwined in our present, in what this author has called *Chi'ixi*.¹⁵

¹⁵ Cusicanqui, Silvia. *Sociología de la imagen: miradas chi'xi desde la historia andina*. (Buenos Aires: Tinta y limón, 2020).

Claudio Alvarado Lincopi, a Mapuche historian, has created a definition for a word circulating in the popular world: *champurria*, which also alludes to this intertwined reality we inhabit in these peripheral latitudes. He offers a description I love: “...it is a mixture, a blend of diverse forms and aesthetics, a cultural project that promotes the juxtaposition of biographies, trajectories, and possibilities. All of this, in a mutual recognition of humanity with the other, that otherness that allows for one’s own expansion—in short, a collective, permanent, and tainted search for our tangled universality.”¹⁶

In this context, the Mexican thinker Rolando Vázquez Melken¹⁷ explains that the notion of time of contemporaneity excludes the times of pre-modern societies. Although these societies have been affected by the European colonizing campaign, they have not completely abandoned their ways of conceiving being in the world and in time and space. He proposes a system of layers where modern thought is in a higher stratum, below which are indigenous, ancestral, or pre-modern ontologies. Seeking alternatives to address coloniality, this author explains that in the arts we must transcend the aesthetics that separate the senses and bodily experience, to give way to Decolonial Aiesthesis, where the senses are integrated and we move from showing and enunciating (typical of modern aesthetics) to opening a paradigm of listening and reception. In this way, the manifesto of Decolonial Aiesthesis calls for the liberation of the senses and sensibilities that were co-opted by the darker side of modernity: a coloniality that reduces creative possibilities and imaginative potential. The objective of decolonial practices would be to revisit, embody, and dignify the ways of being in the world that were vilified and demonized by the colonial agendas of modernity.¹⁸

Tying these ideas together, I think it’s important to abandon the notion of a timeline in order to understand that we are in a complex system of multiple epistemes. I propose, then, that there are several layers that can be interwoven, indexed, and intermixed. One way to traverse them and move from the “modern-colonial-capitalist” layer to those inherited by the peripheral territories of this map centered on Europe is through incorporated practices. In this way, the place of enunciation of this proposal fuses

¹⁶ Alvarado Lincopi, Claudio “Champurria”, Post. *Instagram museoprecolombino*, n.d.

¹⁷ Vázquez Melken Rolando, “Deep Listening: Poetics Towards the Upside-Down World,” online talk, YouTube: Laboratorio Arte Alameda, January 26, 2006.

¹⁸ Lockward, Alana, Rolando Vázquez, Díaz, Marina Grzinić, Tania Ostojic, María Dalida, Raúl Ferrera, et al. « Decolonial Aesthetics (I)», (Cluj, 2011).

diverse knowledge, seeking to open space for experiences situated in this confusing, variegated, and hybrid reality inherent to inhabiting a space in the southern hemisphere.

Of Indigenous Ontologies, Technologies, Operational Chains and Pottery

As I approached the creation of this series of whistling vessels, I encountered many ideas on the modeling process. Different stories, collected by various anthropologists, revealed ways of understanding its technology and how materials and techniques interrelate from the Amerindian perspectives, which revealed a very different way of creating. These concerns intertwined in my fingers as I modeled. Now I propose a dive into these truths that informed the process.

When we talk about technology, we often conjure up an image filled with microchips and cables connected together within complex systems, which, in a dizzying and endless race, never cease to make progress toward a new and better version of themselves. However, it's worth remembering that the word technology comes from the Greek "téchne," a term that refers to art, a craft, or a skill. In this context, for example, archaeology sees the development of an arrowhead as an extremely complex technology. The same is true for the creation of a ceramic container or a textile, elements that often differ from the preconceptions of what can be understood as "technological."

Van Kessel and Condori, already in the nineties, highlighted the notions of technology in the Andean world. They emphasized that for these peoples, the world is a whole imbued with vitality, which finds in its environment an interdependent network of living entities, where technology is the fruit of a nurturing process carried out with love, care, and respect. Thus, technology is knowing how to nurture and allow oneself to be nurtured by these entities that animate the materials of the environment, which are nurtured (processed) to achieve technological development.¹⁹

In this context, technology can be understood as a symbiotic nurturing where what we create nurtures us, giving life and enabling people to flourish. Andean technology, according to these authors, is two-dimensional.

¹⁹ Van Kessel, Juan, y Dionisio Condori Cruz. *Criar la vida: trabajo y tecnología en el mundo andino*. Vivarium, 1992.

It does not address only economic and productive aspects, as Western unidimensionality would establish, but also integrates symbolic and religious aspects, since every productive process is linked to ritual activities that seek to establish these bonds of reciprocity with the environment that nurtures the technological process.

In this regard, there is a key Aymara word: *uywaña*, a term that Elvira Espejo defines as “mutual nurturing.” Far from the idea of domestication, which defines human domination over nature or raw materials, *uywaña* refers to mutual nurturing, providing for one another with the utmost care. This term, with the prefix *yanak*, refers to the mutual nurturing of art or objects that are subjects. The latter, understood as living things, are created and require care throughout their lives. Espejo also highlights the concept of *amuy’tanakax uywaña*, which refers to the nurturing of thoughts and sensibilities. When making pottery, you think with the tips of your fingers, a craft that invites us to “open the eyes of one’s fingers”,²⁰ fusing and intermingling the senses.

From a situated perspective, pottery technology is the result of a series of processes of interaction with humanity, which is embedded in the clay and the ceramic beings created during its manufacture. In the field of archaeology, there is a concept called the “operational chain,” which encompasses all stages of manufacturing, use, and maintenance of objects and/or tools. It is a system of analysis that allows us to understand and interpret technological processes. Amerindian ethnography shows us that the operational chains of pottery production, at each stage, reveal the ontologies of the territory where humanity is the substrate of everything. For example, already in the early stages of collection, we see the importance of acts of offering. These are often understood as an act of commensality—sharing food—with entities that the West has defined as non-human, who have to be asked before extracting the clay. Thus, among the *Tacana* people in the Bolivian Andes, women potters are accompanied by a healer who offers coca leaves to the mother of clay in order to extract it. Similar offerings are made by the *Shuar* in the Amazon to appease the owner of the clay.²¹ In Recuay, a pottery-making village in the Peruvian Andes, there are stories of a *capacocha* (human sacrifice) to ensure good clay and good pottery production.²² Among the *Tamika* in Bolivia, the land called *Namantu*

²⁰ Espejo, E. *Yanak Uywaña*, p. 11.

²¹ Montecinos Sonia. *Voices of the earth, shaping clay: myths, dreams, and jealousy of pottery*. (Santiago: SERNAM, 1985).

²² Ashlar Bill. “The Dead and the Drying: Techniques for Transforming People and Things in the Andes”, *Journal of Material Culture* 1, No. 3 (November 1996): pp. 259-89.

is the owner of all pots and its support is essential to create them, so coca leaves must be offered. Among the Mapuche, *Reicuse* is the owner of *üku* (clay), and to collect it, a *nguillatún* must be made and offerings of thread tied to a nearby tree or bush must be left. Otherwise, the earth can sink or the created pieces can break.²³

When the clay has been collected and the materials are being prepared, this is also done with the love and care inherent in clay nurturing. For example, Feliciano Tito from San Pedro de Atacama says that “first, the clay must be awakened. The bits of clay must be removed slowly and with love, without letting any bits fall from our pan, so that nothing is lost. The earth is being awakened from a very deep sleep, and therefore it is done with respect.”²⁴ A very important stage in preparing the clay, before beginning to model, is kneading. Also in kneading, we see how Indigenous ontologies are revealed; there is a Quechua term, *tinkuir*, that refers to this action,²⁵ having its roots in the term *tinku*. This word refers to the union or mediation of two opposites, like dry clay integrating with water, or the space between two streams of a river. It also alludes to ritual battles that take place between complementary communities for the purpose of promoting fertility. These are complementary opposites that only find meaning in their mutual relationship.²⁶

Elvira Espejo speaks of how important it is to make offerings when extracting clay; only then can the kneading be done properly, as the clay flows through our feet. She explains that our feet have the sensitivity of our eyes when they tread on the texture of the clay. In this way, the clay is nourished through our feet, and then through our fingers when we model. “So the feet are feeling and contributing, and then your hands, and finally your eyes. There you can see that all this sensitivity creates connectivity.”²⁷

Modeling also reveals aspects that link pottery technologies with Amerindian ways of being and existing in the world. For example, the technique of raising pottery pieces by coiling, which is the most widely used in the territory, has moving stories. In the southern mountains of the Chilean coastal range, in *Pilén*, we find a story that shows us how people are part of a socio-natural framework. In this context, it is natural beings such as plants, insects, and animals who possess tech-

²³ Montecinos, *Voices of the Earth...*

²⁴ Personal communication with potter Romina González, from Chiu Chiu (Northern Chile).

²⁵ Sillar, *The dead and the dying...*, pp. 259-289.

²⁶ Tantalean, H. “Andean Ontologies: An introduction to the substance”, in: Lozada, María Cecilia and Tantalean, Henry. *Andean Ontologies*. (Florida: University Press of Florida, 2019), pp. 1-48.

²⁷ Espejo, E. Yanak Uywaña, p. 12.



nological knowledge, which is passed on to humans. Basilia Alarcón, a potter, says that the tradition in this town began when a girl watched the shrimp in a meadow while her father took the cattle to drink. There, she saw how they built their homes with clay spirals that they stacked with their legs, so she decided to imitate them and used clay to model small pots. And so the trade of pottery was born in this town. A technology that certainly revolutionized living in this place and that was learned from the shrimp masters.²⁸

Now, if we travel thousands of kilometers to the Peruvian Amazon, we see how this same coiling technique has a different revealing story behind it. In the tradition of the Shipibo Konibo women potters, it is believed that when they form a pot using this technique, they are recreating the cosmic vault. Through this technological action, the fundamental myth of their worldview, an anaconda called Ronin that rests coiled, holding the cosmic vault, is retold: “The clay coils surround the sphere of the ves-

sel in the same way that Ronin surrounds the cosmos (...) It serves as a parable of the great cosmic vault.”²⁹ Thus, we can see how the development of a technology not only solves a practical need but also condenses and commemorates fundamental myths.

Once the pieces are modeled, what are known as the secondary phases of pottery production begin, which consist of all the finishing processes and the completion of the pieces. Often, the surfaces are smoothed at different levels, with less emphasis on achieving uniformity and in other cases, more insistently, producing polished and shiny surfaces. This is where we find another beautiful example of humanity transferred, in this case, to ceramic beings who are in the process of nurturing. Verónica Cereceda³⁰ speaks of the Aymara polysemic term *thupata lluncutha haque*, which refers both to a well-built, beautiful, and proportioned human being, as well as to the final stages of creating a piece of pottery: polishing and burnishing. In this context, *thupata* refers to the act of filing or polishing and *lluncuta* means the same but with the addition of the idea of bur-

²⁸ Montecinos, *Voices of the Earth...*, Op. cit.

²⁹ Gebhart-Sayer, 1986, in González, P. “The Shipibo-Conibo Shamanic Art Tradition (Peruvian Amazon) and its Relationship with the Chilean Diaguita Culture”, *Bulletin of the Chilean Museum of Pre-Columbian Art* No. 21 (2016): pp. 27-47.

³⁰ Cereceda, Verónica. *From the Eyes to the Soul*. 1st ed. (La Paz, Bolivia: Plural Editores, 2017), p. 115.

nishing. Thus, beauty is compared to a job well done, to a perfect work.³¹ Whenever I tell this story, I always give the example of a woman talking to her friend about a handsome young man, saying something like, “Look how polished or burnished that pretty boy is.” As we can see, the words for qualities in people also apply to pottery creations and vice versa, supported by the fundamental idea of shared humanity.

Humanity transferred to the environment and to things is one of the main ideas in this brief overview, which seeks to sensitize us to other ways of understanding being in the world. The persistence of some beliefs and practices over the past five hundred years is a key guideline. These are some examples that allow us to gain new insights into technology and humanity, or refresh old ones, that question the boundaries between subjects and objects, between nature and culture.

These ideas are just a small glimpse of a vast universe that can be found traversing memories of the global south in which we live. These ideas also enabled me to dream up possibilities and open up imaginaries in which whistling vessels are the protagonists. From here, a conjecture and also an intention were born: the creation of this family of vessels. And most importantly, the idea that this complex hydraulic sound technology hidden within these ancient vessels was a strategy to give them a voice, a technology to give them humanity.

Of Skins and their Affections

In addition to smoothing and polishing the sides of pottery, many Amerindian traditions also inscribe designs on them. To illustrate how important these designs are, I'll begin by sharing an interpretive proposal for designs on Inca ceramics by archaeologist Tamara Bray. When the Spanish arrived in the Andean mountain ranges, they found an empire that had integrated many communities from diverse territories into an ideological, political, and economic system. In archaeology, one of the main sources for understanding this dispersion of Inca ideas is their characteristic aesthetics. In many territories, these ideas were part of architecture, road designs, and also ceramics. Based on the concept that ceramics are beings, Bray proposes a beautiful idea: Inca pottery would have been clothes. Through an exhaustive comparison between colonial sources painted in a more naturalistic way, she explains how the same characteristics of the Inca attire, the designs of the sashes and collars of their clothing, are also present in their pottery. “The correspondence between designs and decorative motifs in clothing and ceramics

³¹ Cusicanqui, Silvia. *Sociología de la imagen: miradas chi'xi desde la historia andina*. (Buenos Aires: Tinta y limón, 2020).

suggests that the potters were intentionally linking the ceramic body with the Inca character (...) linked to a heterogeneous group of human and non-human actors within an aesthetically coherent material universe.”³² Thus, the pots were not only dressed like Incas but were the body of the Inca travelling to the annexed territories of the empire. To understand this, the concept of transferred person proposed by Catherine Allen³³ is useful, as it relates to the questioning of bodily boundaries and to the notion of the individual that I mentioned earlier while referring to Amerindian perspectivism. From this point of view, the Inca was not only a physical body but the person was transferred or diluted into everything that was dressed like him or her. It is incredible to think that a ceramic pot can embody the leading person of a social system, which contradicts the subject-object relation that modern science has imposed on us.

Another very interesting aspect of ceramic designs is revealed by archaeologist Paola González,³⁴ who proposes the existence of a tradition of “South American abstract symmetrical art.” Researching ethnographic sources to understand the designs of Chilean *Diaguíta* archaeological ceramics, she managed to uncover many stories that open a perspective for understanding these designs. In these ceramics, the integration of designs on their bodies grants the invested being the status of humanity. Furthermore, the designs themselves can be understood as beings capable of action. Her work also points to the kinesthetic quality of these designs, which also have the capacity to transit the different sensory modalities established by the West. Thus, each design, in addition to being understood as a living and affective entity, can in turn be painted, drawn, woven, embroidered, sung, and danced.

These contributions are complemented by very interesting ethnographies conducted in the Amazon by Els Lagrou.³⁵ She speaks of abstract symmetrical designs that constitute a technology which, in addition to animating surfaces through kinesthetic effects that transform perception, also have the ability to make the skin of the bodies they dress permeable.

³² Bray, Tamara L. “Partnering with Pots: The Work of Objects in the Imperial Inca Project.” *Cambridge Archaeological Journal* 28, no. 02 (2018): pp. 243-57.

³³ “El animismo en Los Andes.” *In the International Conference On Archaeology and Ethnohistory in the Andes and Lowlands. Dilemmas and Complementary Perspectives*. Cochabamba, Bolivia 2015.

³⁴ González, Paola, “La Tradición Del Arte Chamánico Shipibo-Conibo (Amazonía Peruana) y Su Relación Con La Cultura Diaguíta Chilena”. *Boletín Del Museo Chileno de Arte Precolombino* 21, No. 1 (2016): pp. 27-47.

³⁵ Lagrou, Els. 2012. “Perspectivismo, animismo y quimeras: una reflexión sobre el grafismo amerindio como técnica de alteración de la percepción”, *Mundo Amazónico* No. 3 (2012): pp. 95-122.

In other words, it is a cultural technique that allows the transit of substances between bodies, or bodily permeability, a key quality in Amerindian thought.

Another notable aspect regarding abstract symmetrical designs was highlighted a few decades ago by Reichel Dolmatoff, who linked these types of representations to the visual experiences that occur after consuming psychotropic plants. The author says that there are certain geometric patterns called *phosphenes*, which are visualized in ecstatic experiences. He argues that they have a neurophysiological origin and are an element commonly represented in different cultural traditions. When interviewing the *Tucano* Indians, with whom he conducted his research, he said that they conceive of these phenomena as energies, cosmic forces that are part of the universe and nature.³⁶

Thus, the designs on bodies would not be mere decorations, as stipulated in modern Eurocentric thought, but true technologies related to the capacity to give life and foster affectivity in things. In the process of creating these whistling beings for Cantarino, I understood that the skins on their bodies were a key technological element. I dressed them to give them humanity and also with the hope that their skins would be permeable and could be inhabited by energies or forces from the different environments where they would unfold their sounds.

On the Agency and Humanity of Objects

From different perspectives, I have been trying to dissolve the seemingly inescapable boundaries that modern Western thought has sought to establish between objects and subjects. What seemed objective is starting to become subjective, and absolute binarisms are beginning to fall.

In line with previous reflections, which have shown different facets of Amerindian thought, ideas in what is known as “new materialism” have also emerged in recent decades in Europe, revolutionizing the way we understand things. Among the critical currents questioning the truths defined by modern thought, we can highlight the writings of Bruno Latour.³⁷

³⁶ Reichel-Dolmatoff, Gerard. “Aspectos chamanísticos y neuro-fisiológicos del arte indígena”. In *Estudios en Arte Rupestre*, Aldunate, C. ; Berenguer, J., & Castro, V. , ed.,. (Santiago, Chile: Museo Chileno de Arte Precolombino: 1985): pp. 291-307.

³⁷ Latour, Bruno. *Reassembling the Social: An Introduction to Actor-Network-Theory*. (Oxford: Oxford Univ. Press: 2007).

He argues that society and its power are composed of a network of human and non-human actors. He proposes that human abilities, in many instances, depend on things that empower them. Thanks to his approach, things that can authorize, permit, encourage, suggest, influence, block, make possible, prohibit, etc., have begun to be considered as actors in “society.” “Objects, by the very nature of their connections with humans, quickly shift from being mediators to intermediaries (...) This is why specific tricks have to be invented to *make them talk*, that is, to offer descriptions of themselves, to produce scripts of what they are making others –humans or non-humans– do.”³⁸

This is how objects have a so-called agency or capacity for action. Contrary to Andean relational ontologies, Western thought has a strong tendency to oppose words and things, as the Indian anthropologist Arjun Appadurai explains: “...the world of things (is understood) as inert and mute; it is set in motion and animated, and truly knowable, only through people and their words. However, in many historical societies things have not been so divorced from people’s capacity to act and the communicative power of words.”³⁹ Materialities viewed from an archaeological perspective often demand empathy with other ontologies. Therefore, it becomes necessary to construct and deconstruct concepts that generate empathy with the potential capacity for personhood that objects may possess or that may emanate from them.⁴⁰

Emphasizing the agency that things can have, we return to the American latitudes to learn how objects are understood from local worldviews. Catherine Allen affirms that Andean notions challenge Cartesian categories, allowing access to a relational epistemology that considers the interaction between human and non-human environments, where all actors that the West has defined as non-human are capable of having a human perspective. “Things (...) are considered subjectivities that have a social life.”⁴¹

³⁸ *Ibid.*, p. 79.

³⁹ Appadurai, Arjun, “Las Mercancías, la política y el valor”. In *La vida social de las cosas: perspectiva cultural de las mercancías*, ed. Arjun Appadurai. Los noventa 79 (México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 1991): pp. 79-110.

⁴⁰ Leighton, Mary, “Personifying Objects/Objectifying People: Handling Questions of Mortality and Materiality through the Archaeological Body,” *Ethnos* 75, No.1 (2010): pp. 78-101.

⁴¹ Allen, Catherine, “El animismo en Los Andes”. International Conference *Arqueología y Etnohistoria en Los Andes y Tierras Bajas. Dilemas y miradas complementarias*. Cochabamba, Bolivia (August 24- 29, 2015), p. 7.

It is also important to emphasize the concept of certain objects called *wak'a*. Tamara Bray describes that they have the capacity to interact personally, to promote actions, and to communicate. It is a material and concrete phenomenon that is far from the abstract connotations of the sacred that are defined in the West. Rather than representing (as figures do in Europe), these are materializations that embody power and life. Numerous studies in various cultures of the Andes suggest that all material things, even those that we can conceptualize as inanimate from a rational perspective, are potentially active agents in human relationships. It is therefore a vital Andean phenomenon that blurs the boundaries between people-things-concepts.⁴²

Another concept that I would like to highlight is that of *ánimo*, addressed by Denisse Arnold.⁴³ It constitutes a sort of intrinsic vital energy of the life of beings, which is added to the elements of life through ritual and other actions, to animate the social actors that the West has defined as non-human: "... objects are understood as living beings, when creating them they are being nurtured, they are animated with affection, they are given the Breath of life."⁴⁴ From this perspective, spirit or agency would be key to understanding the concept of technology in our latitudes, where there are specialized techniques to give life to objects: when producing something, a person is being nurtured. Therefore, when artisans process raw materials from the territory to conduct a technological process of making an artifact, they introduce vital force into the matter to transform it into a person.⁴⁵ Another interesting concept that these Andean vitalist ontologies account for is *camay*, which refers to the action of infusing the spirit of life into objects. Another interesting term is *sami* or *samire*, which shares some similarities with the word "anima" in that it refers to the force, vital energy, or animated essence of things.⁴⁶

Thus, by combining and articulating these ideas, I can assert the existence of an Indigenous ontology that understands ceramic objects

⁴² Bray, Tamara, "Andean Wak'as as an Alternative Configuration of Persons Power and Things", in *Archeology of wak'as: Explorations of the Sacred in the Pre-Columbian Andes*. SI: Univ. Prof. Colorado 2019): pp. 3-19.

⁴³ Arnold, Denisse, "Hacia una antropología de la vida en Los Andes". In *El desarrollo y lo sagrado en los Andes: resignificaciones, interpretaciones y propuestas en la cosmo-praxis*, ed. Heydi Tatiana Galarza Mendoza, 1st ed., . serie estudios socio religiosos, No. 2. (La Paz, Bolivia: ISEAT-Instituto Superior Ecueménico Andino de Teología:2017): pp. 11-40.

⁴⁴ *Ibid.*

⁴⁵ Sillar, *The Dead and the Drying...*

⁴⁶ Allen, Catherine, "When Utensils Revolt: Mind, Matter, and Modes of Being in the Pre-Columbian Andes." *Anthropology and Aesthetics*, No. 33 (1998): pp. 18-27.

as subjects. Through these ideas, we see how those inert things that the West has conceptualized can be understood, from a perspective situated in our territory, as a relational and distributed phenomenon, in which the boundaries between people, things, and concepts are blurred. These ideas informed the creative processes and also the moments in which *Cantarino* became a narrative medium.

Amerindian Sonic Technologies: Awakening Memories from Embodied Practices, Sound, Interspecies Communication and Certain pre-Hispanic Aesthetics

In the Euro-centric traditions imposed on our territory in recent centuries, there is a separation of artistic practices according to different meanings established by the West. Thus, music has been defined as something rather inert, designed for the delight of the ears. While it can produce aesthetic emotions, it is disconnected from other artistic experiences, such as the visual arts, dance, theater, etc. However, reflections such as performance theory have emerged, which, as Diana Taylor explains,⁴⁷ seeks to understand art precisely from the perspective of cultural repertoires, that is, where these manifestations are articulated and indexed in devotional or festive spaces. In traditional American contexts,

the sounds emanating from multiple musical instruments, rather than delighting the senses, often fulfill very important sociocultural roles.

When the *Cantarino* series was already born, we had the incredible opportunity to listen to all these ceramic beings playing in unison. I created an experience at the Museum of Visual Arts in Santiago, in an iconic exhibition hall in Chilean museography called *Wenu Pelón*. Curated by Francisco Huichaqueo, this exhibition space promotes an encounter of Western artistic epistemes and Indigenous rituals. Mapuche cultural pieces seem

⁴⁷ Taylor, D. *El archivo y el repertorio: La memoria cultural performática en las Américas*, Colección Antropología (Santiago, Ediciones Universidad Alberto Hurtado: 2015).

to fly in the hall, enveloping the visitors. The space was designed with the advice of a *machi*, a woman healer, and was revealed to Huichaqueo in his dreams. In my opinion, what happened there was a meeting of animating energies where the objects became subjects.

With the pieces fresh out of the kiln, I had no preconceived expectations of what this moment might sound like. This experience was carried out in the context of a workshop/performance where there was a great diversity of people, men and women from multiple professions, from ceramists to cooks, artists, and a few musicians. There was no academic predisposition at the time regarding the music that would emanate from the pieces. To my surprise, what happened was a polyphony of whistles and water sounds that together generated a sound that was very similar to that of nature. Listening to the entire *Cantarino* family together, we became immersed in a forest or a jungle. Thus, from the practice of collectively playing these pieces, the conjecture or hypothesis arose that these whistling beings could be a means of entering into dialogue with nature, promoting an interspecies conversation. The experience of modeling clay and then performing these instruments made me realize that this was a cultural technology for creating a natural sound. It was fascinating to discover that these whistles, resonating within the ceramic bodies and animated by the movement of the water, dissolve the insurmountable barrier between nature and culture that the West has erected in our minds.

By way of context and with the intention of opening our minds to other social scenarios of sounds, I will give some examples that I have read in interspecies ethnographies and that have illuminated new ideas in this creative drift.

First, the work of musicologist Henry Stobart,⁴⁸ who, after conducting ethnographic studies in rural Andean communities in Bolivia, revealed that certain instruments, such as the *pinkillu*, are linked to the agricultural cycle and the festive calendar, directly affecting meteorological events and climate conditions. Thus, there are specific dates for playing them, an instance in which one can interact with rain or frost. Regarding the South American lowlands, Jean Pierre Chaumeil⁴⁹ speaks of the sounds of flutes in

⁴⁸ Stobart, Henry, "Tara and Q'iwa: Worlds of Sound and Meaning." In *Tempting Devils and Intoxicating Pinkillus... at the Anata/Phujllay Festival: Studies in the Musical Anthropology of Carnival in the Bolivian Andes. Vol. 1*, ed. Arnaud Gérard. (La Paz: Plural 2009): pp. 25–40.

⁴⁹ Chaumeil, Jean-Pierre, "Un 'método de asimilación'. Sobre la noción de transformación en unas culturas sudamericanas". In *Chamanismo y sacrificio Perspectivas arqueológicas y etnológicas en sociedades indígenas en América del Sur*, ed. Bouchard, Jean-François; Chaumeil, Jean-Pierre, y Pineda Camacho, Roberto. (Lima: Institut français d'études andines 2015): pp. 165-76.

this territory understood as the voices of entities. From the sounds emanating from the instruments, we can detect what the beings who inhabit the environment, who are not human, are saying. Another captivating example is that shared by Descola⁵⁰ regarding the *Shuar* people. He recounts that in the villages, the plant environment, which for an urban dweller might seem to be totally wild, is a cautious nurturing of plant species. Typically, women are the ones who guard these spaces, and song is a technology used to encourage plant growth. There is a form of singing called *anent*, in which a kind of incantation is recited that envelops the plants being grown, causing them to grow healthy, strong, and nutritious. Another case, related to the qualities of perspectivism discussed in the previous section, describes how song can be used to guide animated essences that move between bodies. Townsley,⁵¹ describes that among the *Yaminahua* people in the Peruvian Amazon, there exists something called *yoshi*, an animated essence with which one enters into dialogue in altered states of consciousness through the consumption of plant species. This entity is enveloped through songs that have twisted metaphorical languages, through which essences can be guided in their transits between bodies. A final example is that of the *serenos* or *sirinus*, who are said to be animated essences that inhabit places where waters spring up at different latitudes of the Andean mountain ranges. These entities can be feminine or masculine, and can either bless or alienate anyone who crosses their path. Different accounts say that they are the ones who tune the new musical instruments, and in doing so, they sing melodies that are charged with power. The music that will be played in the coming agricultural cycle must come from them. These melodies are charged with a genetic power that will satisfy the appetite of the *huacas* to which the festivities are dedicated, ensuring good omens for a good harvest.

All of these examples refer to music as a system of interspecies communication. From a perspective situated in our Amerindian territory, it could be understood as a language that allows people to communicate with this environment, which, far from being passive, is imbued with humanity.

In the southern Andean latitudes where I live, research into the musical archaeology of this territory has deeply influenced me. In this context there is a very interesting sonic universe, both in archaeological evidence and in current festivities. It is a sonic aesthetic very distinct from that brought by the colony, in which there is a constant search for the generation of multiphonic frequencies and beats. In communities contemporary with the *Aymara* and *Quechua* of the Bolivian Andes, this sonic exploration

⁵⁰ Descola, *Las lanzas del crepúsculo...*

⁵¹ Townsley, Graham. "Song paths, the ways and means of yaminahua shamanic knowledge." *L'Homme* 33, No. 126 (1993): pp. 449-68.

is called *Tara*. Bolivian musicologist Gérard Arnaud⁵² explains that these are physical phenomena that produce acoustic pulsations with a dual origin. This quality is present in archaeological pieces, such as flutes, double whistles, and archaeological *antaras*, and in current orchestral formations, such as *tarcas*, *pinkillus*, and *chino* dances (central and northern Chile).

Tara is a polysemous vernacular concept that also has other meanings, in addition to referring to a double, dense/mixed, energized, and vibrant sound (among other qualities). It is also used to designate objects that have two joined parts, or double-pitched ceramic vessels joined by a tube that produces the effect of communicating vessels. I like to note that many whistling vessels have this condition. Furthermore, musicologist Henry Stobart explains that this term, *Tara*, also tends to dissolve the sensory divisions established by the West and can be applied to vibrant and loud sounds, but also to the total and unrestricted release of energies that unfolds in the festivities of the agricultural calendar. It is related to notions of social harmony and balance, leading to recirculation and exchange.⁵³

When I was making the *Cantarino* pieces, I explored a specific technological quality of whistling vessels, in which the whistle is incorporated within a ceramic body with holes. Exploring their sounds, I was struck by the fact that this ceramic body with a certain number of holes allowed for the generation of new sounds when the whistle was exposed to different intensities of air. In the process of inquiry and exploration, I mentioned this to media artist Nicole L’Huillier, with whom we set out to investigate these sonic qualities. So, I created a series of appendages with whistles inside these ceramic resonating chambers. Nicole designed a system in the laboratory so that these would receive a constant flow of air, the intensity of which could be controlled by valves. We were able to verify that when exposed to a constant flow of air, what this resonator did was articulate the generation of a sound with vibrating qualities similar to those studied by Gérard. We could therefore affirm that certain whistling vessels also contain sound technologies designed to produce pulsating sounds, which could inscribe these pieces within the aesthetic and conceptual universe of *Tara*.

Thus, in the sonic field, as I mentioned earlier, after the process of creating and exploring, I arrived at two hypotheses or conjectures about pre-Hispanic whistling vessels. Firstly, that they were a cultural technology for generating natural soundscapes, and that they also were a probable vehicle for interspecies communication. Secondly, that some of their designs

⁵² Gérard, Arnaud. “The Aesthetics of Pulsating Sound – A Synthesis,” in *Flower World: Music Archaeology of the Americas*, ed. Arnd Adje Both and Matthias Stöckli, (Berlin: Ekho, 2012): pp. 43–64.

⁵³ Stobart, “Tara and Q’iwa: Worlds of Sound and Meaning”...

and technological variants for producing sound refer to the dual/vibrant aesthetic of *Tara*, characterized by being part of other sound technologies, both archaeological and contemporary, and by evoking animating energies associated with festive offering spaces.

From Representation to Embodiment, Biography and Life Stories of a Family of Ceramic Beings

In traditions that have confined art to innocuous spaces such as the art gallery, the theater, or the concert hall, art has been characterized by its representative quality. However, in the heritage of our territory, works of art do not represent but rather present.⁵⁴ For example, in different Andean territories, there is the tradition of the “*alasitas*.”

These are the most varied miniature elements, understanding that miniatures embody objects or things we desire. Thus, small houses, suitcases, treasure chests, tools, and vehicles, among others, are modeled in the most varied materials, assuming that the miniature object condenses a creative and enabling force. As an anecdote, while nurturing the *Cantarino* beings, I made a piece that depicts a house, modeled with the intention of having a home of my own. This process has not been without magic, and my family has managed to fulfill this dream. A longing that was embodied in this piece of pottery, which called for this good fortune with its whistles.

Thus, ever since these objects were created, they have had a biography or life story. They have sounded in different places, generating emotions and fostering events in this research drift. In archaeology, the life history of an object is understood as the sequence of interactions and activities that are generated around them. In their lives, things are wrapped in meaning through the social relationships in which they are immersed.⁵⁵ Thus, as Kopytoff announces, an attitude toward objects is generated that is constituted by a complex network of aesthetic, historical, and political judgments, with convictions and values that shape our attitude toward them.⁵⁶

⁵⁴ Allen, Catherine, “El animismo en Los Andes”...

⁵⁵ Gosden, Chris, and Marshall, Yvonne. “The Cultural Biography of Objects.” *World Archeology* 31, No. 2 (1999): pp. 169-78.

⁵⁶ Kopytoff, Igor, “La biografía cultural de las cosas. La mercantilización como proceso”. In *La vida social de las cosas: perspectiva cultural de las mercancías*, ed. Arjun Appadurai, *Los noventa* 79, (México: Consejo Nal. para la Cultura y las Artes 1991): pp. 17-88.

This family of ceramic beings has been living a life experience; the collection of narratives and theoretical references I've shared with you in these pages has been a companion to them. *Cantarino* has served as a social device for telling stories that have moved away from official knowledge, contributing new and revitalizing old ideas to understand technology, questioning how we relate to material culture, and discovering new and old ways of connecting with the environment and the species with which we share the socio-natural framework we inhabit.

In this research, we have been able to investigate, conjecture, and dream about whistling vessels and their complex, ancient sound and hydraulic technologies. Without a doubt, they played a very important role in the performative contexts for which they were designed. The permanence of some beliefs and practices has been crucial in attempting an exercise in ontological empathy that may perhaps allow us to approach the stories that enveloped these pieces in their past environments.

Something that began with an enunciation culminated in the development of deep listening. Hands ran through the clay, the clay was fired, and many unexpected anecdotes began to emerge. When I set out to create based on this ancient and new perspective, I never considered the emotional impact these ceramic beings could harbor and awaken, projected through their sounds and the narratives that evoked and inspired their creation. Many things happened: exhibitions, workshops, and talks that provided conversation, space for reflection and sharing. Two important milestones for these outreach events were the creation of the video art "*Cantarino Taypi*", made with filmmaker Emilia Simonetti, with recorded pieces performed by La Chimuchina, and the creation of an immersive sound work in collaboration with music producers Tomás Pérez and Christopher Manhey.

In the Mapocho River basin, where I live, many things have happened around *Cantarino*. The first, which was an initial seed to enter a dialogue with contemporary art, was a curated exhibition by Carolina Arévalo in 2022. In this instance, we made an immersive installation at the Monte Carmelo Cultural Center, where two large rear projections of the *Cantarinos* performed by La Chimuchina accompanied the pieces in the exhibition hall. This exhibition also had performances in the river and also a site-specific intervention at the Casa Colorada, a space where the Chilean Handicrafts Foundation is located. Then, in 2024, *Cantarino* was part of the *Ayni* Project, curated by Jocelyn Rodríguez and María Elena Retamal, in the Ana Cortés Room of the Department of Visual Arts of the Metropolitan University of Educational Sciences, where different women exhibited artistic proposals in a pedagogical context.

In Patagonia, *Cantarino* was part of *Canto de Barro* (Song of Clay) (2023), a curatorial proposal by Carolina Arévalo, where we established a dialogue with the Puerto Ibáñez potters of the Chëwachëkena collective. In this experience, we carried out a residency and created a series of whistling vessels with the techniques and materials that the potters have worked with for decades. Later, the proposal was part of an immersive installation that presented the collective's work accompanied by a documentary by Rafael Guendelmann, the works created together, and also the *Cantarino* series accompanied by the video *Cantarino Taypi*.

In the Middle East, on the banks of the Yarkon River, *Cantarino* was invited to be part of the Eretz Museum's Design and Crafts Biennial, in a curatorial proposal by Kevin Murray called *New Traditions* (2023). There, these whistling beings were exhibited alongside the video art *Cantarino Taypi*. On this occasion, the Museum's curator, Henrietta Eliezer, proposed that *Cantarino* be exhibited with different archaeological Andean ceramic pieces that were kept in the museum's storage. Thus, these contemporary ceramic beings entered into dialogue with a dozen ancient pieces, among which were two whistling vessels that I had the chance to record.

Thanks to the Chilean Media Arts Biennial TRUENO, *Cantarino* was invited to be part of a satellite space at the IFA Gallery in Stuttgart, in the valley crossed by the waters of the Nekar River. Curated by Bettina Korintenberg and Carolina Arévalo, *Cantarino's* pieces entered into dialogue with ancient Moche whistling vessels from the northern coast of Peru belonging to the Stuttgart Linden Museum. After making a *mesa* – a traditional Andean offering for beings that the West has defined as not human – on the banks of the Nekar River, guided by Karen Urcia, *Moche* healer and activist, we carried out an experimental review of the collection together with media artist Nicole L'Huiller. In this experience, we were able to get to know and explore these ancient pieces that had crossed the Atlantic at the beginning of the last century in the hands of a German merchant. With respect and affection, we got to know their life stories and sounds. A remarkable experience was that, using an antenna to transform electromagnetic frequencies into the audible spectrum, one of the team members was able to hear the heartbeat of one of these whistling beings. In this experimental experience, ontological boundaries dissolved, and seemingly inert beings revealed Andean vitalist ontologies. This experience of reviewing collections generated a body of work that was exhibited in the exhibition *Resonaciones: Un abrazo para despertar* (Resonations: An Embrace to Awaken), where various works by both Nicole and myself were exhibited, inspired by the adventure of meeting the ancient Moche whistling beings.

In Europe, *Cantarino* also had the opportunity to participate in the South American Archaeology Seminar at University College, where we held a workshop for the students and carried out a presentation. In both instances, the work *Cantarino Binaural* was presented, and I was able to learn about another whistling bottle from the Moche culture. It was on display at the British Museum, and we learned that this piece also crossed the Atlantic at the beginning of the last century.

From clay, a process of research and creation emerged, where I was able to learn and navigate a drift of experiences that nourished my ideas and concerns. By creating clay beings nurtured by the worldviews inherited by the territory I inhabit, many unexpected experiences arose where these ceramic beings began to govern my steps and journeys. With their vitality, they opened sonic spaces and resonated, imbued with the waters of different territories. These journeys also allowed me to discover and activate ancient whistling vessels that had been kept in museums across the globe for centuries and decades. Along these paths, the *Cantarinos* took on biographies: abrasions, marks, blows, and breaks that remained in their bodies and skins. Their life stories.



EXHIBICIONES

Cantarino en Monte Carmelo 2022
Curadora Carolina Arévalo
Montaje Juan Gili/ Mapping Oscar Llauquén/
Video Emilia Simonetti/ Interpretación sonora La Chimuchina
Fondo Nacional de Las Culturas y Las Artes
Bial de Artes Mediales UMBRAL

Canto de Barro 2023
Comité de Artesanas Chëwachëkena,
Rafel Guendelman, Francisca Gili.
Curadora Carolina Arévalo.
Fondo Nacional de Las Culturas y Las Artes.

New traditions Bienal de Artesanía y Diseño Eretz Museum 2023
Curadores: Kevin Murray, Henrietta Eliezer,
Nir Harmat, Tomer Sapir.
DIRAC Ministerio de Relaciones Exteriores.

Resonaciones: Un Abrazo para despertar 2023
Artistas: Nicole L 'Huillier, Francisca Gili
Colaboración y guía de Karen Urcía.
Curadoras: Bettina Korintenberg, Carolina Arévalo
Galería IFA Stuttgart
Bial de Artes Mediales TRUENO
DIRAC Ministerio de Relaciones Exteriores.

Crianza Mutua 2024
Curadoras María Helena Retamal y Jocelyn Rodríguez
Proyecto Ayni: Creación e intercambios con mujeres artistas
en contextos pedagógicos
Universidad Metropolitana de las Ciencias de la Educación
Fondo Nacional de Las Culturas y Las Artes
Montaje Juan Gili y Víctor Aranguiz

En diciembre del 2025 Cantarino pasó a ser parte de la colección del Centro Nacional de Arte Contemporáneo de Cerrillos gracias a un proceso de adquisición de obras llevado a cabo por el Ministerio de las Culturas.

EXHIBITIONS

Cantarino en Monte Carmelo 2022
Curator: Carolina Arévalo
Editing by Juan Gili / Mapping by Oscar Llauquén /
Video by Emilia Simonetti / Sound performance by La Chimuchina
National Fund for Cultures and the Arts
UMBRAL Media Arts Biennial

Canto de Barro 2023
(Song of Clay)
Chëwachëkena Artisanal Committee,
Rafel Guendelman and Francisca Gili
Curator: Carolina Arévalo
National Fund for Cultures and the Arts

New traditions Bienal de Artesanía y Diseño Eretz Museum 2023
Curators: Kevin Murray, Henrietta Eliezer,
Nir Harmat and Tomer Sapir
DIRAC Ministry of Foreign Affairs

Resonaciones: Un Abrazo para despertar 2023
(Resonations: An Embrace to Awaken)
Artists: Nicole L 'Huillier and Francisca Gili
Collaboration and guidance by Karen Urcía
Curators: Bettina Korintenberg and Carolina Arévalo
IFA Gallery Stuttgart
TRUENO Media Arts Biennial
DIRAC Ministry of Foreign Affairs

Crianza Mutua 2024
(Mutual Nurturing)
Curators: María Helena Retamal and Jocelyn Rodríguez
Ayni Project: Creation and exchanges with women artists
in pedagogical contexts
Metropolitan University of Educational Sciences
National Fund for Cultures and the Arts
Edited by Juan Gili and Víctor Aranguiz

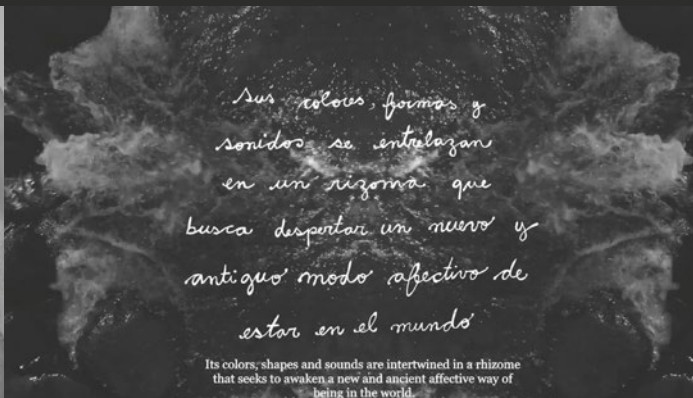
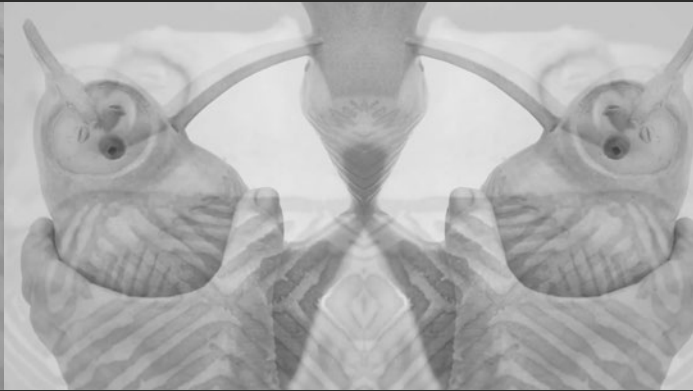
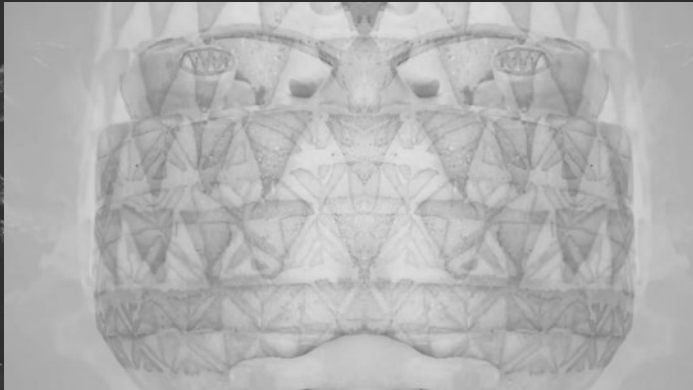
In December 2025, Cantarino became part of the collection of the National Center for Contemporary Art of Cerrillos thanks to a process of acquiring works carried out by the Ministry of Cultures.

CANTARINO TAYPI

VIDEO [↗]



Cantarino



*Sus colores, formas y
sonidos se entrelazan
en un rizoma que
busca despertar un nuevo y
antiguo modo afectivo de
estar en el mundo*

Its colors, shapes and sounds are intertwined in a rhizome
that seeks to awaken a new and ancient affective way of
being in the world.

AGRADECIMIENTOS

Agradezco a mi familia, a Nico Aguayo y a mis hijos, Martina y Antonio, que me han enseñado a criar, cuidar y querer. Gracias infinitas a todas las personas que han creído en esta propuesta y han sumado sus ideas y creatividades para que esta idea fermente y se expanda, especialmente a mi maestro, Alfredo Walter Najarro, a mi maestra, Karen Urcía Arrollo, a La Chimuchina: José Pérez de Arce, Claudio Mercado, Rodolfo Medina y Juan Gili, a los curadores Carolina Arévalo, Enrique Rivera, Catalina Ossa, Gonzálo Zanetta, Kevin Murray, Henrietta Eleizer, Bettina Korintenberg, Jocelyn Rodríguez, María Elena Retamal y Valentina Montero. A les artistas que han acompañado estas travesías Emilia Simonetti, Oscar Llauquen, Víctor Aránguiz, Enrique Ramírez, Nicole L’Huillier, Rafael Guendelmann, colectivo Sonoras, al Comité de Artesanas Chëwachëkena de Puerto Ibañez y a las cuequeras Andrea y Pikua Martínez. A la ceramista Marcela Delgadillo por abrir su taller para los procesos de esmaltado y quemas. A Bill Sillar por recibir la propuesta en el South American Archaeology Seminar en University College de Londres. A Marilú Ortiz de Rozas y María Luisa Hanisch, por la revisión de estilo. A Valentina Montero por su lectura sigilosa y revisión de contenidos. A Jacinta Quezada y Adrián Quezada de la editorial Casa en Blanco por la propuesta de diseño y encuadernación. A Sebastián Jatz, por las traducciones al inglés. A los productores musicales Tomás Pérez y Christopher Manhey, por la colaboración en la composición del disco. A Chalo González por la masterización y producción del disco de vinilo. A los Fondos de Cultura y del Ministerio de Relaciones Exteriores que hicieron posible la ejecución de la obra y su divulgación en exposiciones e itinerancias, especialmente a las supervisoras Soledad Rivas Charme, Daniela Aranguiz y Francesca Bucci.

*Más información de
Cantarino [acá](#) [↗]*

ACKNOWLEDGMENTS

I am grateful to my family, Nico Aguayo, and my children, Martina and Antonio, who have taught me to nurture, care for, and love. Infinite thanks to all the people who have believed in this proposal and have added their ideas and creativity so it may ferment and expand, especially to my teacher Alfredo Walter Najarro, to my teacher Karen Urcia Arrollo, to La Chimuchina (José Pérez de Arce, Claudio Mercado, Rodolfo Medina, and Juan Gili), to the curators Carolina Arévalo, Enrique Rivera, Catalina Ossa, Gonzálo Zanetta, Kevin Murray, Henrietta Eleizer, Bettina Korintenberg, Jocelyn Rodríguez, María Elena Retamal, and Valentina Montero. To the artists: Emilia Simonetti, Oscar Llauquen, Víctor Aránguiz, Enrique Ramírez, Nicole L’Huillier, Rafael Guendelmann, the Sonoras collective, to the Chëwachëkena Artisans Committee of Puerto Ibañez and to the cueca performers Andrea and Pikua Martínez. To the ceramist Marcela Delgadillo for opening her workshop for the glazing and firing processes. To Bill Sillar for receiving the proposal at the South American Archaeology Seminar at University College London. To Marilú Ortiz de Rozas and María Luisa Hanisch for copy editing. To Valentina Montero for her careful reading and content review. To Jacinta Quezada and Adrián Quezada of Casa en Blanco publishing house for the design and binding proposal. To Sebastián Jatz, for the English translation. To music producers Tomás Pérez and Christopher Manhey, for their collaboration in the LP’s composition and to Chalo González for the mastering and production of the LP. To the Culture Funds and the Ministry of Foreign Affairs that made the execution of the work and its dissemination in exhibitions and tours possible, especially to the supervisors Soledad Rivas Charme, Daniela Aranguiz and Francesca Bucci.

*More information of
Cantarino [here](#) [↗]*



Creación de propuesta y texto/ Creation of proposal and text

Francisca Gili

Fotografías/ Photography

Nicolás Aguayo

Diseño y Diagramación/ Design and Layout

Jacinta Quezada y Adrián Quezada

Ilustraciones/ Illustrations

Francisca Gili

Vinilo Intérpretes/ LP Performers

La Chimuchina

(**José Pérez de Arce, Claudio Mercado, Rodolfo Medina y Juan Gili**)

Vinilo Composición/ LP Composition

Tomás Pérez, Christopher Manhey y Francisca Gili

Vinilo Masterización/ LP Mastering

Chalo González

Editorial/ Publishing House

Casa en Blanco

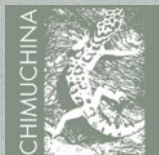
Impreso por/ Printed by

Alerce Talleres Gráficos

ISBN 978-956-425-383-1

Marzo 2026, Santiago de Chile/

March 2026, Santiago of Chile



**MUSEO CHILENO
DE ARTE
PRECOLOMBINO**



Proyecto financiado por el
Fondo Nacional de Desarrollo Cultural y las Artes,
ámbito regional de financiamiento, Convocatoria 2023

CONVOCATORIA



Ministerio de
las Culturas,
las Artes y el
Patrimonio

Gobierno de Chile

Proyecto financiado por el
Fondo Nacional de Desarrollo
Cultural y las Artes, ámbito
regional de financiamiento,
Convocatoria 2023