



Disputa por la representación y la memoria en un kero colonial cusqueño

Disputes over Representation and Memory in a Colonial Kero from Cusco

Xochitl Inostroza Ponce^A & Matilde Nieto Castro^B

Recibido:
agosto 2025.

Aceptado:
octubre 2025.

Publicado:
diciembre 2025.



RESUMEN

En el contexto de la ciudad de Cusco tardocolonial, marcado por el mesianismo del retorno del Inka, las rebeliones andinas y la posterior represión de la performatividad inkaica, la imagen de un kero cusqueño nos plantea una disputa por la representación y la memoria. La imagen que es foco de nuestro análisis se asemeja a una serie de grabados y pinturas que circularon por América y Europa, conocidas como “escalas de la vida”, pero parece dialogar con otras representaciones visuales cusqueñas en torno a su concepción sobre la vida, la muerte y el tiempo, lo que permite proponerlo como un objeto que resguarda aspectos centrales de las ontologías andinas. Desde esta perspectiva, podemos reconocer elementos centrales de dichas ontologías que son revalorizados en la experiencia histórica, y a la vez, evidenciar la inserción de sujetos indígenas en los debates coloniales desde epistemologías propias.

Palabras clave: ontologías, epistemologías, cronotopo, cultura andina, chakana.

ABSTRACT

In late-colonial Cusco –an era marked by messianic expectations of the Inka’s return, Andean uprisings, and the subsequent repression of Inka performativity– the imagery on a Cusqueño kero brings to the fore a dispute over representation and memory. While the image under examination resembles the “scales of life” engravings and paintings that circulated across the Americas and Europe, it also appears to converse with other Cusqueño visual representations that reflect conceptions of life, death, and time. This dual resonance invites us to view the kero as an object that preserves key dimensions of Andean ontologies. From this vantage point, we can recognise how central elements of these ontologies were revalued through historical experience, while also revealing the participation of Indigenous subjects in colonial debates through their own epistemic frameworks.

Keywords: ontologies, epistemologies, chronotope, Andean culture, chakana.

^A Xochitl Inostroza Ponce, Departamento de Historia, Universidad de Santiago de Chile, Santiago, Chile.
ORCID: 0000-0002-8704-2080. E-mail: xochitl.inostroza@usach.cl

^B Matilde Nieto Castro, Programa de Magíster en Historia, Universidad de Santiago de Chile, Santiago, Chile.
ORCID: 0009-0009-3051-5666. E-mail: matilde.nieto@usach.cl

INTRODUCCIÓN

En el Museo Etnológico de Berlín se encuentra un kero colonial cusqueño identificado con el código VA28404. Se trata de un vaso de madera en cuya superficie se representan dos escenas centrales sobre una franja de ocho signos tocapu y dos asas con figuras de felinos (fig. 1). Una de las imágenes presenta una “pirámide de la vida” que muestra nueve etapas, desde el nacimiento hasta la vejez. En la otra se aprecian dos guerreros inkas enfrentados en batalla ritual junto a la limpieza de canales. Ambas escenas están acompañadas de otros símbolos más pequeños. El kero ha sido analizado anteriormente (Turner 2019; Wichrowska & Ziółkowski 2000), no obstante, en este estudio proponemos un nuevo punto de vista. El contexto histórico en el que lo posicionamos, así como su similitud con otros materiales que circulaban por América y Europa, nos permite plantear que, por este medio, su/s fabricante/s, el/la/los *kerocamayoc*, estaría/n ejerciendo una disputa por la representación y la memoria frente al imaginario colonialista.

El giro material en las ciencias sociales ha sido una perspectiva desde la cual se han estudiado diversas dimensiones del acontecer histórico a partir de los objetos. Este enfoque enfatiza que la vida social los insertó en campos relacionales (Appadurai 1986), en reconocimiento de su agencia y su capacidad de actuar en el mundo (Gell 1998). Esto ha conducido al relevamiento de las ontologías que los objetos expresan y las prácticas sociales en las que se insertan, muchas veces contrarias a imposiciones culturales y políticas que los tensionan. Coincidente con los postulados de dicho giro, el perspectivismo ha enfatizado que, en el pensamiento amerindio, todo objeto es expresión agencial de su propia identidad (Viveiros de Castro 2013).

Este abordaje aplicado a los Andes se torna evidente en la palabra “camac”. Usualmente asociada a las wak'a-s,¹ entidades sagradas, significa “la fuerza que anima”, refiriéndose a la capacidad de transmitir la energía vital que alimenta a seres vivos y a otros elementos del entorno (Taylor 1974: 5). Camac actúa como raíz en *camayoc*, concepto al que se le suelen añadir sustantivos para denotar a un especialista artesano o encargado de una función específica. En este sentido, el apelativo *kerocamayoc* referiría a quien fabrica el kero-s,

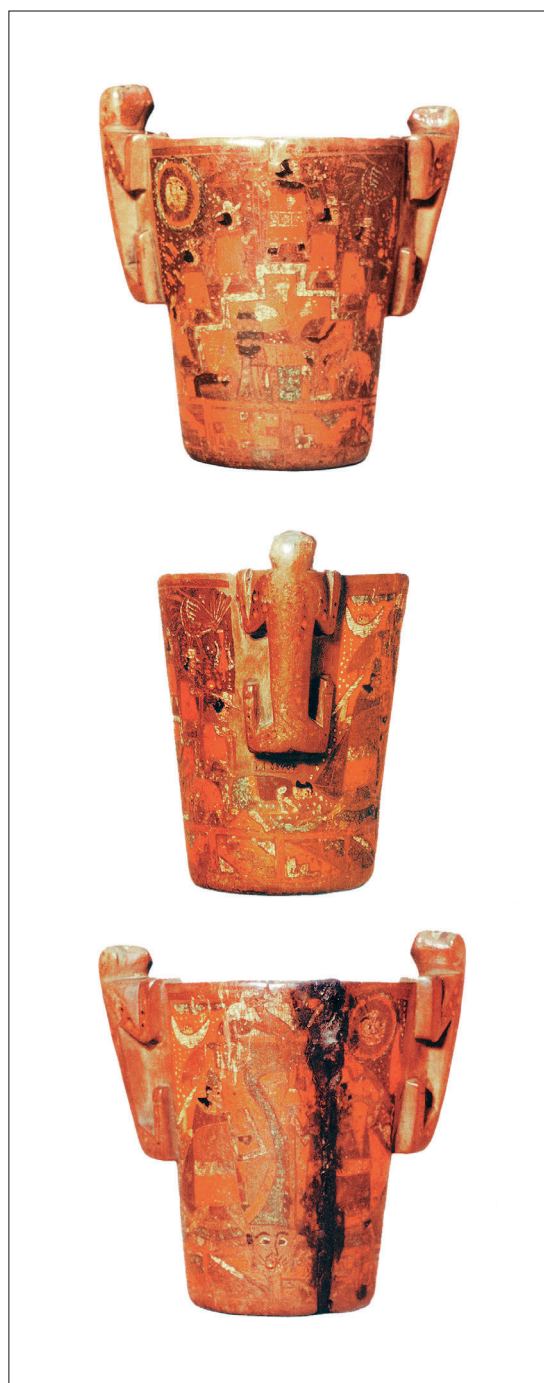


Figura 1. Vistas del kero colonial cusqueño VA28404 (alto 24,4 cm, diámetro 17,5 cm), Staatliche Museen zu Berlin, Berlín, Alemania (modificada desde Wichrowska y Ziółkowski [2000: 118]). **Figure 1.** Views of the colonial Cusqueño kero VA28404 (height 24.4 cm, diameter 17.5 cm), Staatliche Museen zu Berlin, Berlin, Germany (modified from Wichrowska and Ziółkowski [2000: 118]).

quien le transmite energía vital para insertarlo en una red comunicativa relacional y significativa. Asociado con ello, se han reconocido formas propias de historicidad que implican materialidades, rituales, performances y otras formas de expresión, sobre todo visuales (Cummins 2004; Rivera Cusicanqui 2010; Molinié 2022).

En vinculación con estas discusiones, se ha reflexionado sobre la multiplicidad de contenidos presentes en artefactos que pueden ser considerados en sí mismos fetiches y archivos, donde la capacidad archivística implica el reconocimiento de múltiples relatos. Esto demanda una discusión sobre el tiempo, pues el fetiche “contiene historicidad, tiempos heterogéneos, produce temporalidad” (Menard 2019: 5). Por lo tanto, comprender el objeto como archivo está en sintonía con el reconocimiento de tradiciones iconográficas que, según Thomas Cummins (2004), están fundadas sobre el uso de la memoria ritual que articula imágenes y discursos pronunciados ritualmente. Estos relatos reflejan la dimensión cosmopolítica y cosmohistórica de las sociedades a las que pertenecen (Martínez & Neurath 2021).

Frente a este panorama, adoptamos la propuesta teórica de las “disputas por la representación”, desarrollada por el intelectual aymara Esteban Ticona (2010). El autor hace un recuento de ella considerando a Antonio Gramsci, Michel Foucault, Stuart Hall y Gayatri Spivak, al identificar la representación como espacios de poder y de relaciones de fuerza, donde la cultura hegemónica intenta definir la diferencia desde una supuesta incapacidad o inferioridad de las otras. Recogiendo los aportes de Aníbal Quijano, Ticona recuerda que “la represión cultural junto con el genocidio masivo llevó a que las civilizaciones andinas y mesoamericanas fueran convertidas en ‘subculturas iletradas’ y condenadas a la oralidad”, lo que “construyó el ‘imaginario del indígena’ desprovisto de cualquier conocimiento y experiencia histórica” (Ticona 2010: 89). Pese a ello, concuerda con Hall en que la representación desde los dispositivos de poder genera contra-poder y resistencia. Es por esto que proponemos que la memoria juega un rol central en dicha resistencia (Ricoeur 2010). Así, a través de soportes de registro visuales como los kero-s, las sociedades andinas expresaron su posición en los debates y tensiones coloniales (Martínez 2020). Aún más, los discursos visuales han sido catalogados como

manifestación principal de los relatos de la ciudad letrada andina, que complementaban otros discursos textuales y orales (Rappaport & Cummins 2016).

El tema de las disputas por la representación ha llevado también a discutir las distinciones binarias que suelen sustentar categorías esencialistas de la cultura (Ticona 2010). Tales cuestionamientos se insertan en discursos críticos de la idealización de culturas percibidas como estáticas y que pertenecen a un pasado inmutable y primigenio. Sin embargo, otros acercamientos han dado cuenta de aspectos esenciales de las culturas, que proyectan posiciones ontológicas en trasfondos relacionales y políticos (Bray 2021). En esta línea, coincidimos con Marshall Sahlins (1997) en su propuesta sobre los significados culturales que son revalorizados en la experiencia histórica, lo que concibe como “práctica creativa” de los sujetos (Sahlins 1997: 9). Todo lo anterior nos lleva a identificar elementos centrales, dinámicos e históricos, en la cultura andina. Para ello, es importante el reconocimiento de formas propias de registro y representación, y la validación de epistemologías otras, contrahegemónicas.

Durante los siglos XVI y XVII se censuraron en los Andes las formas de representación y los símbolos prehispánicos bajo el argumento que contenían elementos asociados a sus antiguas creencias (Gisbert 1991). Desde la Conquista, la iconografía andina fue transformada para expresar la novedad colonial, creando nuevas simbologías y, muchas veces, adoptando modelos españoles o símbolos permitidos del imaginario europeo. Sin embargo, se había instalado una memoria andina plasmada en imágenes y desarrollada desde los primeros tiempos de la Colonia, como expresión artística legítima en el siglo XVIII. Sus principales manifestaciones fueron las pinturas en lienzos –que se habían convertido en una “verdadera actividad artesanal”– así como el arte mural, extendido en conventos, iglesias, haciendas y casas, y la pintura de kero-s (Flores 1986: 106-107).

En esta época, una seguidilla de catástrofes parecía anunciar un nuevo “pachacuti” (Flores 1986: 131), concepto andino traducido en la Colonia como “trocarse los tiempos” (Bertonio 1879 [1612]: 459). El término refería a un cataclismo de grandes dimensiones, de carácter “natural” o “sociopolítico”, que invocaba un proceso de destrucción y reordenamiento del mundo (Bouysse-Cassagne & Harris 1987). Se trataría, en definitiva,

de estados transicionales entre un tiempo-espacio –asociado a un orden determinado– y otro. Así, en una acusación de 1776 hecha por los caciques de Colquepata contra Juan de Dios Tupa Orcoguaranca Espinoza, se imputaba a este último afirmar el cumplimiento de la profecía de Santa Rosa y de San Francisco en el año de los tres setes (1777). El presagio que preveía el desarrollo de revoluciones políticas, enfermedades, carencia de comida, trastornos de gobierno, ruina de indios, hambre y mortandad, que provocarían un cambio de soberanía y de gobierno (Hidalgo 2021: 166-167). Estas profecías favorecieron el desarrollo y difusión del relato del retorno del Inka, que circulaba en los espacios de sociabilidad surandinos durante el siglo XVIII (Hidalgo 2021), junto con el imaginario de un nuevo pachacuti, o bien del Juicio Final (O’Phelan 2021). Según Jorge Hidalgo (2021: 170-171), “la concepción histórica que se vislumbra en estas profecías parece tener a la vez elementos cíclicos y diacrónicos o acumulativos”. La idea del Juicio Final –junto con las penas del infierno– estuvo presente en el discurso evangelizador desde los primeros tiempos de la Conquista, como parte de una pastoral del miedo (Querejazu 2025).

Según Alberto Flores (1986: 69-70), la utopía inka irrumpe en el espacio público colonial por medio de expresiones visuales y orales comunes: la pintura mural, los lienzos y los kero-s, y también a través de nuevos símbolos, como la difusión oral de los relatos de Inca Garcilaso de la Vega, las representaciones de la captura de Atahualpa y las profecías sobre su regreso. Este “retorno” del imaginario inka se vio mermado por las consecuencias de las rebeliones andinas, ya que una de las sanciones a los rebeldes fue la prohibición de todos los objetos y aspectos que exaltaran o revivieran la figura del Inka (Estenssoro 1991).

En esta trama histórica se confeccionó el kero que nos convoca, lo que implica que su producción se ubica o en el movimiento anticolonial (Rowe 2003, Thomson 2007), o bien fue elaborado transgrediendo la censura post-rebelión. En este artículo se propone que dicho objeto, creado en tales contextos, debió tener una función muy particular, que dado su relato iconográfico, identificamos como una disputa por la representación y la memoria.

Con este propósito, hemos utilizado una metodología etnohistórica para posicionar una de las escenas

en el marco de un debate colonial por la representación. En primer lugar, nos acercamos al contexto histórico en el que este kero cusqueño pudo dialogar con otros discursos que circulaban por la América colonial. En segundo lugar, nos detendremos en el imaginario sobre la muerte impuesto por los evangelizadores, que formó parte de la pastoral del miedo a través de una representación recurrente en toda el área andina, lo que reconocemos como punto de referencia en torno al cual el objeto que analizamos instala el debate. Esto nos lleva a un tercer aspecto donde consideramos central el concepto andino “pacha”, y que sugerimos como un cronotopo que organiza la experiencia temporal indígena en un territorio particular, y que se manifestaría visualmente en el conjunto del kero estudiado. En cuarto lugar, analizaremos las ontologías andinas presentes en el vaso, las que evidentemente marcan una distancia con respecto de los imaginarios cristianos sobre la vida, la muerte y el tiempo. Finalmente, leemos este relato en clave de disputa por la representación.

Kero-s y otras representaciones coloniales

Los kero-s fueron vasos rituales que se usaron en los Andes desde la época prehispánica, generalmente en pares, para sellar acuerdos o alianzas mediante brindis. Varios de los ejemplares más antiguos han sido hallados en contextos funerarios. Durante el período Colonial, su uso se extendió y se adaptó a los mercados europeos y andinos (Cummins 2004). Las superficies de estos objetos fueron usualmente inscritas con imágenes, tanto abstractas como figurativas.

El kero que analizamos (fig. 2) corresponde a un vaso grabado y pintado, confeccionado en Cusco durante el período tardocolonial. En su estudio sobre la iconografía de los kero-s, Oriana Wichrowska y Mariusz Ziółkowski (2000) proporcionan un calco desplegado de la iconografía del objeto estudiado (fig. 2), a partir del cual describen las escenas que lo componen: la imagen que situaron a la izquierda del calco mostraría la “pirámide de la vida”, mientras que la de la derecha remitiría a la limpieza ritual de canales. Además, identifican cinco de los ocho signos tocapu representados en la base del vaso: “el primero es el signo ‘Cusco’, el segundo ‘hatun’, el sexto ‘wiracocha’, el séptimo ‘huasi’, el octavo ‘capac’”

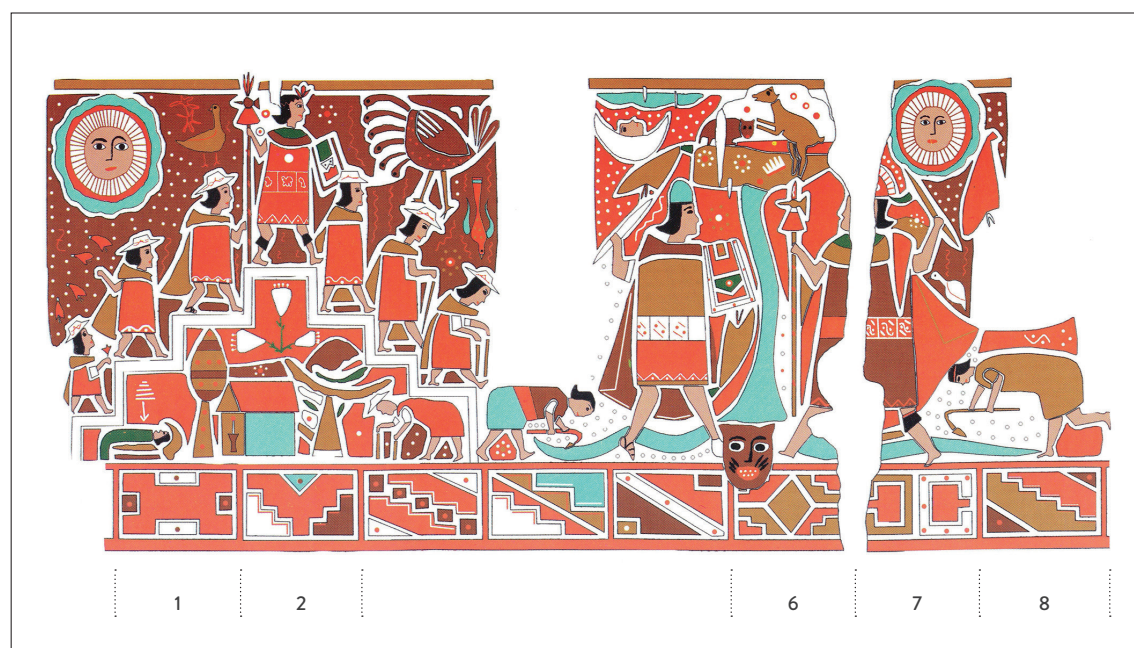


Figura 2. Kero VA28404. Escenas superiores: izquierda “pirámide de la vida”, derecha, limpia de canales de regadío; franja de tocapus identificados, de izquierda a derecha: 1) Cusco, 2) hatun, 6) wiracocha, 7) huasi, 8) capac (modificada desde Wichrowska y Ziółkowski [2000: 118]). **Figure 2.** Kero VA28404. Upper left scene, “pyramid of life”; upper right scene, cleaning irrigation channels; identified tocapus band, from left to right: 1) Cusco, 2) hatun, 6) wiracocha, 7) huasi, 8) capac (modified from Wichrowska and Ziółkowski [2000: 118]).

(Wichrowska & Ziółkowski 2000: 116). El tocapu ‘Cusco’ permite situar su origen en dicho lugar, ‘hatun’ significa “grande” y se usaba como título honorífico para los grandes señores, ‘capac’ remarca este sentido con el significado de “señor” o “soberano”. Finalmente, ‘wasí’ o ‘huasi’ está asociado a “casa”.

La interpretación más precisa del kero en cuestión es la de Andrew Turner (2019), quien realiza una síntesis de algunos aspectos de la cultura andina que se observan en ambas escenas, y destaca la semejanza de la “pirámide de la vida” con las “escalas de la vida” que circulaban en grabados europeos (fig. 3) (Ehmer 1995). Turner propone que, a pesar de que las escenas de “escaleras de la vida” parecen contradecir las concepciones andinas de la vejez y la muerte, el modelo se incorporó en la decoración de la vasija y se modificó para transmitir el contenido simbólico andino y el estatus del propietario del vaso. El autor sugiere que las imágenes de ambas caras transmiten importantes temas cosmológicos andinos y que se utilizaba en rituales para beber durante las ceremonias de la mayoría de edad de los hombres –en relación con la escena de la

escala–, y la llegada de las lluvias de enero –vinculada a la ilustración opuesta de los canales de regadío–. Aunque nuestra reflexión inicial coincidió con la de Turner (2019), en cuanto a relacionar la “pirámide de la vida” presente en el vaso con otras imágenes coloniales, manifestando “contenidos simbólicos andinos” e incluyendo la noción del tiempo cíclico, nos diferenciamos de él al dialogar con otras representaciones elaboradas en el Cusco. Nos distanciamos, además, de algunas de sus interpretaciones, tales como vincular la expresión visual con el estatus de su propietario, con ceremonias de mayoría de edad de los hombres y lluvias de enero, y en proponer la disputa por la representación que expresa el kero en su conjunto.

Hemos reconocido otros grabados y estampas con escenas de escalas de la vida que se difundieron por distintas partes del mundo en tiempos contemporáneos al kero, expresión de la circulación moderna de objetos e ideas. Esta situación es evidente también en los dibujos del cronista Felipe Guamán Poma de Ayala (Holland 2008). Aunque hay referencias de grabados europeos desde al menos el siglo XVI, estos



Figura 3. Detalle de la escena “escala de la vida” del kero VA28404 (modificada desde Wichrowska y Ziółkowski [2000: 118]).
Figure 3. Detail of the “scale of life” scene from kero VA28404 (modified from Wichrowska and Ziółkowski [2000: 118]).

se popularizaron y difundieron rápidamente en el XVII, producidos sobre todo en los Países Bajos (Turner 2019: 15). Pero, a partir del siglo XVIII proliferaron, y especialmente durante la siguiente centuria. En algunas de las versiones, las escalas expresan la idea de puente, presentando a hombres, mujeres o parejas. También se incluyen óvalos con imágenes de los sacramentos principales: bautizo junto al nacimiento, matrimonio en la cúspide de la vida, y entierro cristiano luego de su paso por el lecho de muerte. Así, en este corpus global de escalas de la vida, el kero cusqueño pareciera ser una representación más. Incluso Turner (2019: 150-151) señala que, si bien “la incorporación de motivos y convenciones pictóricas europeas a la imagen del kero no era infrecuente, la traslación de una escena impresa a la superficie de la vasija analizada en este estudio es ostensiblemente única en la pintura kero”. Lo anterior nos lleva a proponer que el relato plasmado en esta vasija se sitúa en un debate más amplio desarrollado en un ámbito andino colonial tardío, y a reconocer este kero como expresión de una disputa por la representación y la memoria.

Sostenemos que el *kerocamayoc* expresó intencionalmente su distancia frente al imaginario europeo, relevando aspectos propios de las ontologías andinas coloniales por medio de símbolos y categorías culturales revalorizadas que les eran propias, pero no exclusivamente cusqueñas. En este sentido, incluso los elementos que podrían ser considerados “coloniales” o “exógenos” a la cultura andina, como el sombrero, deben ser interpretados como andinos, o bien como andinos coloniales, pues han sido incorporados a su universo cultural por el autor del kero.

Podemos dar cuenta de la existencia de dos lienzos confeccionados en América con imágenes del motivo escala de la vida, con características similares a las del objeto analizado. Uno de ellos se encuentra en el Museo Nacional del Virreinato, en Tepotzotlán, México, datado en el siglo XVIII, que presenta dos escalas de vida, la de un hombre y la de una mujer de las élites coloniales. El otro corresponde a una pieza del Cusco del siglo XVIII, atribuida a la Escuela cusqueña, en la que se representan las etapas vitales de una pareja de la élite hispana (fig. 4).



Figura 4. Escala de la vida de una pareja de la élite española en el Virreinato del Perú. Lienzo anónimo de la Escuela Cusqueña, siglo XVIII (colección particular, modificada desde Mujica [2003: 321]).
Figure 4. Scale of life of a Spanish elite couple in the Viceroyalty of Peru. Anonymous Cusco School canvas, 18th century (private collection, modified from Mujica [2003: 321]).

Otro objeto, atribuido a la misma Escuela, parece conversar con estas imágenes. Se trata de un bargueño decorado del siglo XVIII (fig. 5), en cuyo centro se ha retratado a un Inka ataviado con sus insignias de autoridad sobre una pirámide escalonada flanqueada por dos felinos de los cuales emerge un arcoíris, otro emblema del poder imperial. Estos símbolos también están presentes en un gran cuenco de cerámica con cuatro asas, vinculado a la resistencia inka colonial en Vilcabamba, que son leídos por los autores en clave del mesianismo inkaico (Artzi et al. 2019). Por su parte, las asas del kero en estudio fueron elaboradas en forma de felinos, los que parecen bordear la pirámide del motivo



Figura 5. Detalle de la imagen del Inka en el bargueño cusqueño, siglo XVIII, MCM 097 (alto 42,5 cm, largo 84,5 cm), Museo del Carmen de Maipú, Santiago, Chile (fotografía de Nicolás Aguayo, modificada desde Sanfuentes [2024: 63]). **Figure 5.** Detail of the Inka image in the Cusqueño bargueño (Spanish cabinet), 18th century, MCM 097 (height 42.5 cm, length 84.5 cm), Museo del Carmen de Maipú, Santiago, Chile (photo by Nicolás Aguayo, modified from Sanfuentes [2024: 63]).

IGLESIA	LOCALIDAD	PAÍS	AUTOR
Curaguara de Carangas	Departamento de Oruro	Bolivia	Anónimo (1608)
Andahuailillas	Departamento de Cusco	Perú	Luis de Riaño (1620)
San Francisco	Cusco	Perú	Diego Quispe Tito (1675)
Urubamba	Departamento de Cusco	Perú	Anónimo (siglo XVII)
San Lorenzo	Potosí	Bolivia	Melchor Pérez de Holguín (1708)
Catedral de Cusco	Cusco	Perú	Marcos Zapata (1755)
Huancané	Departamento de Puno	Perú	Anónimo (siglo XVIII)
San Jerónimo	Cusco	Perú	Anónimo (siglo XVIII)
San Cristóbal de Rapaz	Departamento de Arequipa	Perú	Anónimo (siglo XVIII)
Ermita de Oropeza	Departamento de Cusco	Perú	Anónimo (siglo XVIII)
Cabanaconde	Departamento de Lima	Perú	Anónimo (siglo XVIII)

Tabla 1. Iglesias andinas con escenas del Juicio Final (Gisbert & de Mesa 2010: 27). **Table 1.** *Andean churches featuring scenes of the Last Judgement* (Gisbert & de Mesa 2010: 27).

escala de la vida y se encuentran en posición similar a los personajes que sostienen el arcoíris en el bargueño y en el cuenco de Vilcabamba (Artzi et al. 2019). El evidente diálogo entre las representaciones del kero, del lienzo y del bargueño, nos sugieren cierta cercanía entre el *kerocamayoc* que lo produjo y la Escuela Cusqueña. Todo ello parece indicar que este objeto debe ser analizado en el contexto de otras representaciones coloniales.

La imagen del Juicio Final fue una de las principales alegorías usadas por los evangelizadores en América para transmitir la doctrina cristiana a las sociedades colonizadas. Tempranamente, ellos reconocieron la eficacia de las imágenes para inculcar en la población los preceptos religiosos y, en particular, las ideas sobre el castigo que esperaba a quienes no acudieran a su mandato: las penas del Infierno (Gisbert & De Mesa 2010). Una de las primeras representaciones del Juicio Final y del Infierno se hizo en la Capilla de Indios perteneciente a los jesuitas, en Cusco (Gisbert & De Mesa 2010: 17). Desde entonces, modelos europeos inspiraron pinturas y murales en las capillas y acompañaron sermones. Teresa Gisbert y José de Mesa identificaron 11 escenas del Juicio Final que datan de entre los siglos XVII y XVIII (tabla 1), evidenciando la difusión espacial y temporal que tuvieron estos dos imaginarios en los Andes coloniales.

Los sermones para la evangelización complementaban estas imágenes, que se esgrimían con el objetivo de extirpar las creencias andinas concebidas como “idolatrías”. En estos discursos, wak’a-s y antepasados eran frecuentemente juzgados. En un sermón publicado

en Lima en 1649, Hernando de Avendaño (Bugallo & Vilca 2019: 13-14) expone una de las amenazas de esta pastoral del miedo:

Mucha lástima tengo de vuestros padres y aquellos que adoraban estos huesos podridos de vuestros mallquis. Decidme ahora: ¿Dónde están las almas de vuestros mallquis? Decidme: ¿dónde están? Sabed, hijos, que las almas de vuestros mallquis están ardiendo en el infierno. Porque ellos eran hombres pecadores y no fueron bautizados y adoraron al demonio en las huacas y no conocieron al verdadero Dios, ni hicieron penitencia de sus pecados. Y así están ardiendo en el infierno en compañía de sus huacas.

El motivo del Juicio Final también estuvo presente en parroquias rurales, por ejemplo en la iglesia de Huaru, ubicada a 42 kilómetros de Cusco. La escena cubre una de las paredes laterales a la entrada del templo, siendo este el motivo de la primera imagen que, desde entonces, perciben los feligreses al ingresar (fig. 6). Las evidentes similitudes entre los grabados europeos, las pinturas murales de templos barrocos andinos y los dibujos de la crónica de Guamán Poma de Ayala, demuestran la incorporación y revalorización del imaginario europeo en las representaciones andinas.

Pacha: un cronotopo andino

La experiencia temporal andina se designa con el vocablo andino “pacha”, al cual se le atribuye el significado de “tiempo-espacio”. Dicha conceptualización se encuentra



Figura 6. Las Postrimerías en el Juicio Final, pintura mural de la iglesia de San Juan Bautista en Huaró, Cusco, Perú (tarjeta postal de Ruta del barroco andino).
Figure 6. The Last Things in the Last Judgment, mural painting from the Church of San Juan Bautista in Huaró, Cusco, Peru (postcard from the Andean Baroque Route).

CAMPO SEMÁNTICO	EXPRESIÓN QUECHUA Y SU TRADUCCIÓN CASTELLANA
I	Pacha. “Tiempo suelo lugar” (p. 184).
II	Hahuapacha. “Mundo dicen los del infierno” (p. 367).
	Caypacha. “Mundo dicen los de este mundo” (p. 367).
III	Cunan cak, o cachcak pachapi. “Este tiempo presente” (p. 65).
	Caypachap cak. “Del otro mundo”. Hucpachap cak. “Cosa deste mundo” (p. 291).
IV	Naupa ñaupa pacha. “Antiguamente, en tiempos passados” (p. 178).
V	Pacchaticcimuyu, o ticcimuyupacha. “Todo el hemisferio, o medio mundo que se vee” (p. 184).
	Pacchapanta caynin. “El fin de la tierra quanto alcança la vista y se pierde” (p. 184).
	Cayhinantinmuyupacha. “Mundo orbe” (p. 367).
VI	Pacham cuyun. “Temblar la tierra” (p. 184).
	Pacha cuti pacha ticra. “El fin del mundo, o grande destruicion pestilencia, ruyna, o perdida, o daño comun” (p. 184).

Tabla 2. Campos semánticos del vocablo “pacha” en el léxico quechua de Diego González de Holguín (2007 [1608]). **Table 2.** Semantic fields of the term “pacha” in Diego González de Holguín’s Quechua lexicon (2007 [1608]).

presente en el kero que analizamos, tanto en su representación del ciclo vital sociopolítico y las relaciones intergeneracionales que vinculan a los miembros de un grupo, como en la “estructura narrativa” que organizaría el relato visual plasmado en la superficie del vaso. En este último sentido, planteamos pacha como un “cronotopo”, término elaborado originalmente por Mijaíl Bajtín y aplicado a los estudios sobre las percepciones espacio-temporales e históricas amerindias y andinas (Abercrombie 1993; Navarrete 2004).

Presentamos algunas de las traducciones de dicho término en el léxico quechua del jesuita Diego González de Holguín (2007 [1608]), agrupadas por campos semánticos (I-VI) (tabla 2); así como las acepciones aportadas por el jesuita Ludovico Bertonio (1879 [1612]) en su vocabulario aymara, agrupadas según los mismos campos (I-VI) (tabla 3).

Basándose en las entradas lexicográficas, resulta evidente que pacha se encuentra asociado tanto a las nociones de “tiempo” como de “lugar”, por lo cual ha sido

CAMPO SEMÁNTICO	EXPRESIÓN AYMARA Y SU TRADUCCIÓN CASTELLANA
I	Pacha, Mita. “Era, tiempo” (p. 221).
	Pacha. “Tiempo” (p. 448).
II	Aca pacha vraque. “Tierra, o suelo por donde andan los vivientes” (p. 448).
	vel Aca pacha, aca vraque. “Mundo” (p. 325).
IV	Ñaupá ñaupá pacha. “Antiguamente, en tiempos pasados” (p. 55).
	Haya, vel hualupachahaque. “Antiguo anciano” (p. 55).
	Nayrapacha, Hualu, Micca. “Tiempo antiguo” (p. 448).
VI	Pacha cuti, y el auca pacha. “[Tiempo] De guerra” (p. 448).
	Pacha haccoquipasi, Mauquipti, Cutiquipti. “Trocarse los tiempos” (p. 459).

Tabla 3. Campos semánticos del vocablo “pacha” en el vocabulario aymara de Ludovico Bertonio (1879 [1612]). **Table 3.** Semantic fields of the term “pacha” in the Aymara vocabulary of Ludovico Bertonio (1879 [1612]).

interpretado como “tiempo-espacio”. En reemplazo de esta última palabra proponemos “territorio”, que integra, además, a los seres que actúan en él a través del tiempo. Algo similar sostiene Catherine Allen (2016) en su trabajo etnográfico donde identifica pacha como una experiencia compartida entre personas, entorno y objetos. Así, se puede entender la permanencia del pasado en el presente, lo que se manifiesta sobre todo en la presencia física de los antepasados en el espacio habitado, así como su activa injerencia sociopolítica dentro de las comunidades (Molinié 2022).

Más aún, el término pacha parece delimitado por la categoría de visibilidad. Tanto *ñawpa* como *nayra* (campo semántico IV) se construyen a partir de la noción de visibilidad: mientras la raíz de *ñawpa*, *ñaw-*, significa “ojos” o “vista” (González de Holguín 2007 [1608]: 178), la palabra *nayra* por sí sola es traducida como “ojo” (Bertonio 1879 [1612]: 338). En este sentido, “lo antiguo”, *ñawpa/nayra pacha*, estaría asociado a “lo visible”, y “lo visible”, a su vez, se vincularía al “aquí y ahora”, *kay/aka pacha* (campo semántico II). Ello guarda relación con un fenómeno ampliamente estudiado por la lingüística andina. En efecto, en los idiomas andinos la temporalidad de lo comunicado es determinada por la distinción entre “lo visible” y “lo no visible”, en tanto fuente de información directa o indirecta, respectivamente. Una manifestación colonial de ello la encontramos en el *Manuscrito de Huarochirí* (Anónimo 1987 [ca. 1600]: 36), donde las “partículas testimoniales” quechuas que indican la fuente de información, son traducidas por las fórmulas “se dice que”, asociada a lo no visible, y “sabemos que”, asociada

a lo visible. Desde la lingüística, el esquema elaborado por Martin (1981: 206) para el aymara contemporáneo sugiere que nuestras nociones de “presente” y “pasado cercano” caerían en la categoría de lo visible, mientras que “pasado remoto” y “futuro” en la de “lo no visible”. Tal diferenciación es representada en quechua por la dualidad *kaypacha* (mundo de arriba, visible) y *ukhupacha* (mundo de abajo, no visible). En esta línea, las descripciones lexicográficas de *kay/aka pacha* lo presentan como un mundo habitado por los vivos, contrapuesto mediante una noción de dualidad a un mundo “otro” (campo semántico III).

Tanto el vocablo *ñawpa* como *nayra* se asocian a los antepasados (González de Holguín 2007 [1608]: 178; Bertonio 1879 [1612]: 54) y la primera posición en una secuencia ordenada numéricamente (González de Holguín 2007 [1608]: 178; Bertonio 1879 [1612]: 202), lo que parece sugerir la relación del término con el pasado. Aún más, el significado de dichos vocablos en otros contextos supone distintas connotaciones. A *nayra*, Bertonio (1879 [1612]: 54) también le asigna el significado de “anticipar”, mientras que González de Holguín (2007 [1608]: 178) traduce “Ñaupacman quepaman vnanchacuni” como “Mirar atrás y adelante, trazar por lo pasado lo futuro y lo que puede suceder”. En la misma línea, al referirse a la expresión “Presentes cosas deste tiempo”, dicho autor proporciona una traducción que resulta peculiar (2007 [1608]: 392): “Cunancachcak cunanpachacachcak. Lo passado. Cas-cancak, lo futuro canancak, o cancancak”, expresiones asociadas a la palabra “Canan, o cancan”, que según él mismo (2007 [1608]: 61) significa “Lo futuro, lo que ha

de ser, o suceder, o tener electo, o auer, o estar". Todo lo anterior parece indicar que ambas categorías temporales, pasado y futuro, estarían contenidas en un mismo concepto (Nieto 2023).

Coincidentemente, se ha observado que en las ontologías andinas no existe la visión tripartita occidental del tiempo, sino una distinción temporal dual (Bouysse-Cassagne & Harris 1987; Martínez 2020). En su concepción dual, el movimiento de pacha es cíclico y relacional, pero a su vez discontinuo y quebrantado por saltos o revoluciones, conocidas como pachacuti (campo semántico VI). En el mundo andino, es la noción de equilibrio, sumada al principio de alternancia, la que moviliza el cambio histórico (Bouysse-Cassagne & Harris 1987; Navarrete 2004; Nieto 2023): los pachacuti son los catalizadores de la alternancia entre cada pacha, compuestos por la dualidad *kay pacha* y *ñawpa pacha*.

Resulta interesante la incorporación de *ayra* en la expresión aimara "Nayraro chaña cchinaroachatha, Cchinaro chaña nayraroachatha", que Bertonio (1879 [1612]: 459) traduce como "Trocar el orden", similar a las definiciones proporcionadas para pachacuti. En este sentido, pacha, en tanto tiempo-territorio, supone un determinado ordenamiento: un régimen social, político, económico y ritual específico, lo que también lo vincula a la noción de "edad" o "era" referida por Bertonio (campo semántico I) y desarrollada por Guamán Poma en "El capítulo de las edades de los indios" (2001 [ca. 1615]: ff. 48-78).

Pese a implicar un orden jerarquizado y estratificado socialmente, pacha supone la mantención del equilibrio entre los distintos grupos étnicos y "estratos" sociales que lo componen (Urton 2003; Ossio 2008). Dicho equilibrio está dado por mecanismos de solidaridad y redistribución, y su irrupción es el desencadenante de los pachacuti-s, los reordenamientos (Nieto 2023). Una manifestación de lo descrito la encontramos en el mencionado *Manuscrito de Huarochiri*. Sobre este texto, queremos destacar la ausencia de una secuencia cronológica que organice sus relatos. Esto nos sugiere que el kero en estudio, que presenta dos escenas contrapuestas rematadas por una banda inferior con símbolos tocapu, no tendría necesariamente un orden preestablecido para su "lectura" o interpretación.

Memoria y resistencia ontológica en los Andes coloniales

La principal diferencia que tiene el motivo de la escala de la vida presente en el kero con las representaciones cusqueñas es el centro del puente. Mientras en el lienzo del Cusco se muestra una pareja de la élite colonial que asciende y desciende por la escala, en el vaso aparece el ciclo vital y sociopolítico de un hombre andino, partiendo por la figura de un niño de la élite indígena, con capa y sombrero, quien al llegar a la cúspide hace relucir su vestimenta inka colonial (Dean 2002), destacándose la *mascaypacha* que evidencia su posición de autoridad. Al descender retoma su indumentaria de indio cristiano (Ossio 2008: 136). En el lienzo, la vida de la pareja termina en su lecho de muerte a la espera del Juicio Final (fig. 7). En este punto, el *kerocamayoc* busca disputar la representación cristiana, pues al terminar de descender, el anciano parece girar en dirección al interior del puente en un gesto de dirigirse a la casa desde donde había salido siendo *wawa*. Así, no hay señales de un final evidente: a diferencia de las estampas europeas y las representaciones cusqueñas, el kero no tiene una imagen de la muerte.

Otro de los elementos de tensión en esta imagen central es la ausencia de una representación del Infierno y del diablo del relato cristiano. La última figura había sido homologada por los procesos de evangelización con la de *supay* (Taylor 1980). Esta diferencia entre ambos modelos puede interpretarse a la luz de la investigación etnográfica de Tristan Platt (2002). Según este autor, la vida nace de las profundidades de la tierra, introducida en el vientre materno a través de las piedras de la fertilidad, relacionadas con *supay*, que "tiene el significado subyacente de alma de un antepasado" (Taylor 1980, en Platt 2002: 135).

La escena central recuerda la mitológica casa *-paqarina-* de la que emergieron Manco Capac, el primer gobernante inka, y sus hermanos en Pacaritambo, que Santa Cruz Pachacuti Yamqui representó acompañada de dos árboles (Turner 2019: 153). Consideramos relevante esta información, pues parece reflejar elementos que se encuentran en el plano central de la escala de la vida: la casa *-recordemos* que uno de los tocapu-s es *wasi-* desde donde emerge la *wawa*, que es vinculada por medio de una flecha a un símbolo escalonado que

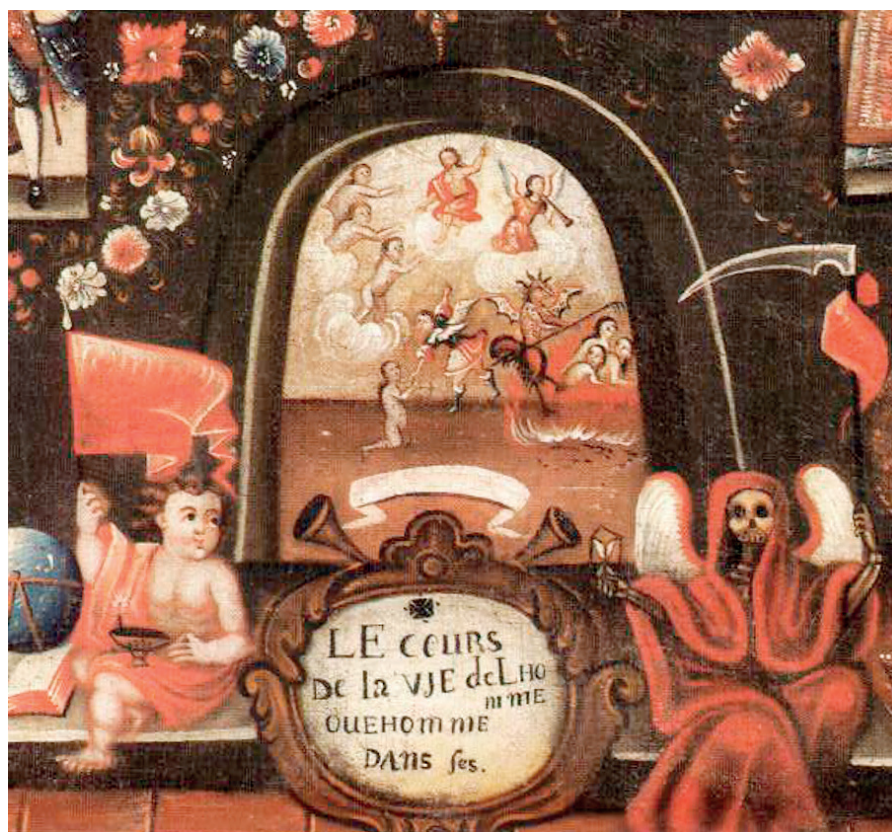


Figura 7. Muerte y Juicio Final, detalle del lienzo cusqueño (colección particular, modificada desde Mujica [2003: 321]). **Figure 7.** Death and Last Judgment, detail of a Cusco School canvas (private collection, modified from Mujica [2003: 321]).

representaría una chullpa (fig. 8). Alternativamente, también es posible que este símbolo indique simplemente un conjunto de piedras, pues varias investigaciones arqueológicas y antropológicas han encontrado piedras bajo wak'a-s y ushnu-s (Bray 2021) o enterradas en el “corazón de la casa” (Bugallo & Vilca 2019).

En la memoria andina, las chullpa-s y sus habitantes, los chullpa, *achachila* (abuelos) o gentiles, están asociados a seres del tiempo lunar, una temporalidad con ausencia del Sol y, por ende, vinculada a “lo no visible”, un “tiempo de behetrías” o *purum pacha* (Itier 2023: 186), aunque ejercen influencia sobre la fertilidad de la tierra. En este sentido, se consideran seres que habitan espacios liminales (Bouysse-Cassagne & Harris 1987: 37). Por esto, según Axel Nielsen (2022: 47), la traducción del concepto chullpa como sepulcro es errónea, y propone abordarlas como wak'a-s, “poniendo de relieve el carácter relacional de su vitalidad”. Con esto, el autor da cuenta de la centralidad de las chullpa-s en la concepción andina del tiempo y la ancestralidad, ya

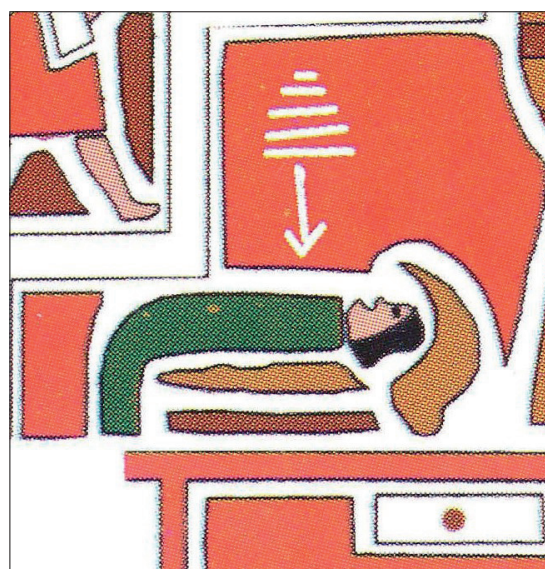


Figura 8. Detalle del kero en que se representa la wawa que da inicio al ciclo de la vida. **Figure 8.** Detail of the kero depicting the wawa that begins the cycle of life.

que “las fuerzas del pasado no desaparecen, sino que se sedimentan en el paisaje, transitoriamente ocultas o transfiguradas (p.e., petrificadas), manteniendo un potencial transformador que puede volver a desplegarse o ser convocado en las circunstancias apropiadas” (Nielsen 2022: 47). Esta noción nos remite a la concepción cíclica y relacional del tiempo, así como a la idea de perspectivas latentes y sujetos potenciales producidos por lo relacional en un territorio en particular. Por otra parte, Josef Estermann (1998) vincula los conceptos casa y pacha con naturaleza y universo.

En el kero, la posición del Sol en el dibujo de la escala al lado izquierdo de la imagen nos revela que la casa mira hacia el este, alineación presente en la arquitectura andina (Cáceres 2019: 357). En este sentido, y en sintonía con Platt (2002), el mundo de arriba se asocia al Sol, a Viracocha, y el mundo de abajo, a Pachacamac y Pachamama. Pero, además, según Thérèse Bouysse-Cassagne y Olivia Harris (1987) los muertos también tienen un rol central en la definición del espacio. Del mismo modo, resulta interesante la consideración de estos espacios intermedios o liminales como chakana-s (Estermann 1998).

Autores de diversas disciplinas dan cuenta de la coexistencia de wak’a-s, diablos, muertos, manantiales, casas, ushnu-s y piedras, relacionados con ancestros (Bugallo & Vilca 2019; Bray 2021), así como la gestación de la vida –humana y no humana– con casas y piedras (Platt 2002) y el lugar de origen o *paqarina* (Zuidema 1995). Recordemos que Tom Zuidema (1995: 67) identificó en el sistema de ceques del Cusco “328 lugares sagrados que incluyen piedras, manantiales o casas”.

El conjunto de estos elementos nos lleva a reafirmar un aspecto presente en las ontologías andinas: la concepción de la vida y la muerte como una continuidad que trasciende el tiempo-territorio. En este sentido, los antepasados mantienen su vinculación con las personas en el presente, a la vez que las personas pueden reencarnar en nuevos seres. Al respecto, Platt (2002: 151) propuso que en la localidad de Macha, en Potosí, Bolivia, el nacimiento daría paso a la “reencarnación de las almas paganas (*supay*)”, “sustancia esencial (alma) de los chullpa ancestrales”, y el bautizo representa el paso del infante a la sociedad cristiana andina. Esta idea de reencarnación igualmente está presente en el cantar de Inca Yupanqui (Fossa 2005) y en los liderazgos de las

rebeliones de Amaru y Katari (Hidalgo 2021). Dicha concepción parece estar reafirmada por la flor blanca que ocupa el espacio entre la casa y la base del puente-escalera, la cual también parece ser parte de la imagen del bargueño. Platt (2015) ha identificado en un escudo de armas una flor blanca que asocia a la amancay, que simboliza la energía vital. Precisamente, esta conexión de temporalidades es lo que lleva a Bugallo y Vilca (2019: 14) a considerar a los ancestros como guardianes de la historia y la memoria indígena.

Por esto, el kero manifiesta una diferencia tanto ontológica como epistemológica, ya que refleja una concepción propia sobre la existencia y la vida, y una forma de conocimiento y sabiduría transmitida por canales y códigos propios. Dependiendo del contexto de producción del vaso, en relación con las rebeliones andinas, la estrategia de apropiación de elementos europeos, como la escala, le pudo permitir la circulación de mensajes andinos. Pero luego de las rebeliones, dada la normatividad colonial prohibitiva de la memoria inkaica, es probable que dicho vaso fuera un objeto clandestino.

Volviendo a las semejanzas iconográficas entre el kero, el lienzo y el bargueño, nos detenemos en otro de los símbolos que forman parte de la matriz cultural andina: la “chakana”. En los diccionarios coloniales quechua y aymara, las definiciones proporcionadas para dicha palabra y sus variantes, como “chaca”, “chacana” y “chaccana”, la asocian tanto a escalera como a puente, a la vez que a la constelación de las Tres Marías (González de Holguín 2007 [1607]: 85; Bertonio 1879 [1612]: 81). Ambos conceptos fueron utilizados como soporte del transcurrir de la vida en el conjunto de imágenes europeas y americanas. La chakana, a su vez, está vinculada al ciclo anual de la agricultura. El símbolo de la chakana o la media chakana, que asemeja a la escalera o puente del kero, está presente en distintos materiales andinos, tanto preinkaicos como inkaicos (fig. 9).

Josef Estermann (1998: 166) plantea que la chakana es un esquema cosmográfico compuesto por distintos niveles:

[...] podemos distinguir ‘fenómenos de transición’ o chakanas en dirección horizontal (complementariedad) y en dirección vertical (correspondencia). Las chakanas en dirección vertical ‘relacionan’ o ‘conectan’ el espacio de *hanaq* [*hanan*] *pacha* con el de *kay pacha*; las chakanas en dirección horizontal tienden un ‘puente’ entre el



Figura 9. Media chakana en arquitectura incaica de Ollantaytambo, provincia de Urubamba, departamento del Cusco (fotografía de las autoras, 2012). **Figure 9.** Half-chakana in Inka architecture at Ollantaytambo, Urubamba Province, Cusco Department (photo by the authors, 2012).

ámbito izquierdo o ‘femenino’ y el derecho o ‘masculino’. Evidentemente, el cruce de estas dos ‘zonas de transición’, con la forma de una cruz, es una *chakana* muy especial y tiene la función primordial de ‘relacionar’.

Entre las *chakana*-s de correspondencia que conectan *hanan pacha* con *kay pacha* se encuentran los fenómenos meteorológicos, como lluvia, nube, arcoíris, rayo, neblina, cumbres de los cerros –sobre todo los nevados– y algunos animales aéreos, como el cóndor. Entre los fenómenos que conectan *kay pacha* con *ukhu pacha* (o *uray pacha*), se encuentran Pachamama, manantiales (*pukyu*), cuevas, piedras redondas, lagunas y algunos animales terrestres o subacuáticos, como serpientes, sapos y felinos. Según Estermann (1998: 171), *ukhu pacha* es a la vez el *topos* de la muerte y de la vida, debido a que es el lugar de los muertos, pero también de las

fuentes y del origen de la vida. Más, la idea de ciclo se reafirma con la segunda escena que cubre la superficie del kero (fig. 1), en la que se observa un manantial que baja y retorna a las montañas, simbolizando el ciclo del agua y, probablemente, el ritual de limpieza de canales (Wichrowska & Ziolkowski 2000: 116). Los manantiales son considerados wak’a-s (Zuidema 1995), pero igualmente *chakana*-s, en tanto puentes entre dos mundos o dimensiones (Estermann 1998).

Si la media *chakana* expresa un ciclo, la del kero manifiesta el ciclo de vida. Por lo tanto, esta imagen podría hacer referencia a que la cúspide de este ciclo es el momento de reconexión con el tiempo y el territorio andino, que proponemos también está presente en la imagen opuesta del vaso. Según Platt (1996: 33) en Macha la fiesta del Corpus Christi era el clímax del calendario cristiano. En la celebración cusqueña de

este acontecimiento los descendientes de las *panaca*-s adoptaban la vestimenta inkaica (Dean 2002). En diversas localidades andinas se ha observado un sistema de cargos que combina funciones civiles y religiosas cuyo ejercicio formaba una suerte de camino ritual o *thaki*, al que aspiraban las élites locales (Abercrombie 2006). Con el cumplimiento de estas funciones, los hombres aspiraban a aumentar su prestigio social y ascender en la escala de autoridad de sus comunidades. Es más, Sinclair Thomson (2007: 70) refiere a esta práctica específicamente como una “escalera de cargos”. Por lo tanto, el kero estaría representando varias temporalidades simultáneas: el ciclo vital-sociopolítico y la escalera de cargos, el ciclo anual, el ciclo festivo y el ciclo mayor del tiempo-cosmos, expresado en el vocablo pacha. Atendiendo a los vaticinios de la época, también anuncia el “retorno del Inka”.

Las etapas vitales-sociopolíticas se ven marcadas, a su vez, por la presencia de ciertos símbolos en la vestimenta: observamos una distinción entre quienes presentan o no tocapu-s en sus prendas, que bien podría ser una diferenciación en edades que se consideran productivas (18 a 50 años), a lo que se debe añadir la presencia de un tocado que parece ser la *mascaypacha* en la figura de la cúspide de la escala. Por lo tanto, el ascenso y el descenso se vinculan a la recuperación progresiva de los atributos inkas. Por esto, consideramos que en este punto la imagen de la escala puede tener una vinculación con aquella de la otra cara del kero.

Existe otro soporte material que dialoga con la escala de la vida del kero cusqueño y la imagen en el bargueño colonial (fig. 4), que también contempla a un Inka en la cúspide de una media chakana: se trata de los ushnu-s, plataformas piramidales de piedra sobre las que se realizaban sacrificios y libaciones, y en los que solo podían subir sujetos de autoridad (fig. 10). Consideramos que esta relación entre la pirámide-escalera-puente de la vida, chakana y ushnu podría entregar algunas luces sobre la otra escena principal del kero, en la que dos Inkas se encuentran frente a frente, cada uno a un costado del manantial, uno acompañado del Sol y el otro de la Luna.

Frank Meddens (2021) coincide con otros investigadores en proponer que en la plaza principal de *Hawk'aypata*, en Cusco, hubo una plataforma escalonada



Figura 10. Representación del inka Atahualpa sobre un ushnu, donde se aprecia la media chakana en la arquitectura inkaica de Ollantaytambo, provincia de Urubamba, departamento del Cusco (ilustración de Martín de Murúa [1590], en Korpisaari y Pärssinen [2011: plate 64]). **Figure 10.** Representation of the Inka Atahualpa on an ushnu, showing the half-chakana in Inka architecture at Ollantaytambo, Urubamba Province, Cusco Department (illustration by Martín de Murúa [1590], in Korpisaari & Pärssinen [2011: plate 64]).

ceremonial que pudo ser un ushnu. En este se celebraba el *Capac Raymi* a fines de agosto, identificándolo como el festival más importante de los inkas. Varias investigaciones coinciden en que el *Hawk'aypata* era el punto central de los rituales públicos en el Cusco. Uno de ellos era la ceremonia anual de purificación llamada *Situa*, celebrada en septiembre, para la cual todos los extranjeros debían retirarse a dos leguas de esta ciudad. Alrededor del ushnu se reunían cuatro grupos de 100 guerreros, que luego se dirigían por los caminos a los cuatro suyus “clamando en su marcha por el destierro de las cosas malvadas, corruptas y contaminadas”, como “un acto de purificación del estado” (Meddens

2021: 286-287). Los ayllu-s y las panaka-s de los inkas se reunían alrededor del ushnu con momias ancestrales y de antiguos gobernantes.

Estas estructuras líticas se encuentran también en distintas localidades, principalmente en regiones conquistadas y, sobre todo, en lugares fronterizos que, por lo tanto, demarcan un territorio. Cuando el Inka visitaba otras regiones, subía al ushnu que estaba en la plaza principal de la comunidad con la ropa y el peinado local, donde se sentaba, recibiendo ofrendas e informaciones del estado de la región. Luego bajaba, bailaba, comía y cantaba con la gente del lugar. Con este acto, “el Inka parece haberse convertido en uno de ellos, o al menos en algún nivel, haberse convertido en su pariente o antepasado” (Meddens 2021: 300). Además, el autor propone (2021: 297) que cuando los ushnu-s se encuentran en las montañas pueden percibirse como un límite entre *kay pacha* y *hanan pacha*.

Consideramos importante esta interpretación de Meddens (2021), pues parece estar describiendo la escena completa del kero analizado: el ascenso de un inka, que lleva vestimenta con tocapu-s y que, en la cúspide, se conectaría con el *hanan pacha* y se convertiría en un antepasado, que tiene su “espejo/*yanantin*” (Platt 1980) en la casa del *ukhu pacha*, mientras que los guerreros que se dirigían hacia los cuatro suyu-s, representados por las direcciones opuestas del Sol y la Luna, concluyen su camino lavando en los manantiales los males del imperio. Pensamos que la memoria de estos rituales pudo reactivarse con los aires milenaristas del retorno del Inka, que harían necesario, además, limpiar el territorio de los males y la corrupción coloniales.

Hasta ahora, habíamos centrado nuestra interpretación en una de las imágenes del kero, pero resulta poco probable que esta se encuentre desvinculada de los otros símbolos con los que constituye un soporte de memoria. En este sentido, la memoria ritual del ushnu estaría reafirmando nuestra propuesta de considerar este vaso como un cronotopo andino polifónico. Según José Luis Martínez (2020: 84), los kero-s coloniales que contienen dos escenas representarían dos temporalidades diferenciadas y no relacionadas, usualmente asociadas con el pasado inkaico y el presente colonial. Sostenemos que el contorno redondo del vaso implica que el elemento no tiene un lado frontal (presente) y uno posterior (pasado), sino más bien, un continuo

donde distintas temporalidades confluyen en un mismo territorio, evidenciando una concepción no lineal de la historia.

Pensamos que plantear el “futuro” como algo distinto y apartado de la estructura temporal dual en la concepción andina equivaldría a concebir el tiempo de forma lineal y, en última instancia, secuencial y tripartita. Sobre todo, implicaría que “lo que ya sucedió” no podría volver a ocurrir. Al referirse a *pacha*, Bouysse-Cassagne y Harris (1987: 56) plantean que “no sólo el ‘pasado’ sino también el ‘futuro’ se ubican en el *pacha* de abajo”, asociando ambas dimensiones temporales con la oscuridad y, por ende, la no-visibilidad, que en esta imagen se ubicarían en el extremo no visible de la media *chakana*. Como hemos señalado, la categoría *ñawpa/nayra pacha*, enunciativa del pasado y futuro simultáneamente, se encuentra asociada a lo visible. En este sentido, sugerimos que, en tanto inserto en un ciclo de reciprocidad, alternancia y complementariedad, “lo pasado” como “lo futuro” se tornarían potencialmente visibles en el presente, *kay/aka pacha*. Esta relación estrecha entre “lo pasado” y “lo futuro” se encuentra en la concepción andina que hemos revisado, de tal manera que se forja un vínculo de oposición complementaria que contrapone a vivos y no-vivos (Bouysse-Cassagne & Harris 1987; Platt 2002), abriendo la posibilidad a un presente marcado por el imaginario del retorno del Inka.

REFLEXIONES FINALES

El diálogo con una de las imágenes representadas en un kero colonial cusqueño nos lleva a proponer una interpretación etnohistórica que realza formas particulares de la historicidad andina. Sustentándonos en las perspectivas teóricas del giro material y del perspectivismo amerindio, enfatizamos la agencia del kero y del *kerocamayoc*. Según nuestra interpretación, este objeto forma parte del conjunto de expresiones visuales de la ciudad letrada andina colonial, la que incluía epistemologías andinas, pero donde su intención o sentido se conoce a través del acto ritual, es decir, en relación con su actuar en el mundo.

El evidente diálogo que establece el kero en cuestión con la escala de la vida del lienzo cusqueño y la pirámide del bargueño colonial, ambos atribuidos a



la Escuela Cusqueña del siglo XVIII, lo posiciona en el contexto del anuncio del fin de una época y el retorno del Inka –un nuevo pachacuti– o con la posterior represión de la performatividad inkaica tras el ciclo de rebeliones andinas. Este escenario nos permite proponer que su autor –que debió estar vinculado, o al menos en diálogo, con dicha escuela–, plasmó en él un discurso muy particular: una disputa por la representación y la memoria. Tal conflicto se evidencia tanto en la reencarnación del Inka en la cúspide de la escala/media chakana, como en el reemplazo del Juicio Final y la muerte promovidos por la pastoral del miedo, por la casa/*paqarina*, asociada al culto a los antepasados. De este modo, la escala contrapone dos “imágenes espejo”, *yanantin*, que en el contexto del mesianismo Inka expresan un pachacuti, entendido como espacio liminal-relacional de *pacha*. La imagen del bargueño refuerza la similitud con el ushnu inkaico y su vinculación con la otra escena del kero como ritual de limpieza que acompañaba la renovación del poder del Inka. En esta línea, los símbolos tocapu-s (Cusco), hatun (gran señor), Wiracocha, *wasi* (casa) y *capac* (señor, soberano), refuerzan nuestra interpretación. Finalmente, proponemos que el kero en su conjunto expresa el concepto pacha, entendido como cronotopo, tiempo-territorio.

Considerando estos elementos se comprende el kero de la escala de la vida como un registro o soporte de resistencia de una memoria que manifiesta aspectos medulares de la cultura andina revalorizados colonialmente, y que podemos reconocer como parte de su núcleo central: la vida en constante renovación, conectada a los ancestros, chullpa-s, piedras, wak’a-s, casas, piedras, chakana-s, ushnu-s, montañas y manantiales. Un territorio donde coexisten seres e historias de temporalidades diversas, todos quienes forman parte de la información que se acumula en los estratos de un ecosistema particular.²

Hasta aquí hemos utilizado el concepto de representación en el sentido en que lo hace Ticona (2010). Sin embargo, queremos resaltar la presencia de principios ontológicos en el kero como expresión o manifestación del objeto mismo, de su camac. En otras palabras, subrayar su agencia. Por esto, proponemos que el kero de la escala de la vida andina es un agente que, desde el momento en que fue pensado y pintado por el *kerocamayoc*, practica una disputa por la representación y la memoria.

AGRADECIMIENTOS Al proyecto Anillo ATE N° 220054 “Patrimonio, espacio y género: análisis del patrimonio etnológico y sus cosmovisiones desde la perspectiva de género” y a DICYT, Asistencia a eventos 2024, que financió una estadía de investigación de la primera autora en la ciudad de Cusco, en febrero de 2025. También a Camila Mardones, por señalarnos la figura 4. Diferentes aspectos de esta investigación han sido presentados por ambas autoras en varios encuentros académicos, entre ellos: “Seminario: repensar lo colonial en América, siglos XVI-XIX” (Universidad de Santiago de Chile, 2022), “Laboratorio de Mundos Coloniales y Modernos” (Pontificia Universidad Católica de Chile, 2024) y “Congreso EDGES” (Pontificia Universidad Católica del Perú, 2025).

NOTAS

¹ En quechua, el plural se expresa mediante el sufijo *-kuna*, mientras que en aymara se añade a los sustantivos el sufijo *-naka*. Para evitar confusiones, hemos optado por escribir las palabras indígenas que requieren plural añadiendo la fórmula castellana del plural (‘s’) tras un guión.

² Agradecemos a Luis Villagarcía, de la Universidad Pablo de Olavide (Sevilla, España), por destacar este concepto de ecosistema en el Congreso EDGES, Lima, julio de 2025.

REFERENCIAS

- ABERCROMBIE, T. 1993. Caminos de la memoria en un cosmos colonizado. Poética de la bebida y la conciencia histórica en K’ulta. En *Borrachera y memoria. La experiencia de lo sagrado en los Andes*, T. Saignes, ed., pp. 98-120. Lima: Instituto Francés de Estudios Andinos.
- ABERCROMBIE, T. 2006. *Caminos de la memoria y el poder. Etnografía e historia en una comunidad andina*. La Paz: Instituto Francés de Estudios Andinos-Instituto de Estudios Bolivianos-Cooperación ASDI-SAREC.
- ALLEN, C. 2016. The Living Ones: Miniatures and Animation in the Andes. *Journal of Anthropological Research* 72 (4): 416-441.



- ANÓNIMO 1987 [ca. 1600]. *Ritos y tradiciones de Huarochirí*. G. Taylor, ed. Lima: Instituto de Estudios Peruanos.
- APPADURAI, A. 1986 (Ed.). *The Social Life of Things. Commodities in Cultural Perspectives*. Cambridge: Cambridge University Press.
- ARTZI, B., A. NIR & J. FONSECA 2019. Los fragmentos de Vilcabamba, Perú: un testimonio iconográfico excepcional de la visión andina sobre el enfrentamiento entre indígenas españoles. *Latin American Antiquity* 30 (1): 158-176.
- BERTONIO, L. 1879 [1612]. *Vocabulario de la lengua aymara*. Juli: Imprenta de Francisco Canto.
- BOUYSSÉ-CASSAGNE, T. & O. HARRIS 1987. Pacha. En torno al pensamiento aymara. En *Tres reflexiones sobre el pensamiento andino*, T. Bouysse-Cassagne, O. Harris, T. Platt & V. Cereceda, eds., pp. 11-59. La Paz: Hisbol.
- BRAY, T. 2021 (Ed.). *La arqueología de las wak'as. Exploraciones de lo sagrado en los Andes precolombinos*. Lima: Ediciones El Lector.
- BUGALLO, L. & M. VILCA 2019. Introducción. En *Wak'as, diablos y muertos. Alteridades significantes en el mundo andino*, L. Bugallo & M. Vilca, comps., pp. 11-22. Jujuy: Universidad Nacional de Jujuy-Instituto Francés de Estudios Andinos.
- CÁCERES, E. 2019. *Suq'as o hintilis*, entre el orden y el desorden: la vida y la muerte en una misma dimensión en el sur andino del Perú. En *Wak'as, diablos y muertos. Alteridades significantes en el mundo andino*, L. Bugallo & M. Vilca, comps., pp. 341-372. Jujuy: Universidad Nacional de Jujuy-Instituto Francés de Estudios Andinos.
- CUMMINS, T. 2004. *Brindis con el Inca: la abstracción andina y las imágenes coloniales de los querós*. Lima: Universidad Nacional Mayor de San Marcos.
- DEAN, C. 2002. *Los cuerpos de los incas y el cuerpo de Cristo. El Corpus Christi en el Cuzco colonial*. Lima: Universidad Nacional Mayor de San Marcos-Banco Santander Central Hispano.
- EHMER, J. 1995. The 'Life Stairs': Aging, Generational Relations, and Small Commodity Production in Central Europe. En *Aging and Generational Relations Over the Life Course: A Historical and Cross-Cultural Perspective*, T. Hareven, ed., pp. 53-74. Berlín-Nueva York: Walter de Gruyter.
- ESTERMANN, J. 1998. *Filosofía andina. Estudio intercultural de la sabiduría autóctona andina*. Quito: Abya-Yala.
- ESTENSSORO, J. 1991. La plástica colonial y sus relaciones con la gran rebelión. *Revista Andina* 18 (2): 415-439.
- FLORES, A. 1986. *Buscando un inca: identidad y utopía en los Andes*. La Habana: Ediciones Casa de las Américas.
- FOSSA, L. 2005. "Desde que florecía como flor de huerto": el cantar de Inca Yupanqui en la Suma y narración de Juan de Betanzos. En *Entre tradición e innovación. Cinco siglos de literatura amerindia*, J. Husson, ed., pp. 27-48. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú.
- GELL, A. 1998. *Art and Agency. An Anthropological Theory*. Oxford: Oxford University Press.
- GISBERT, T. 1991. Iconografía indígena. Transformación y pervivencia de los símbolos. En *Reproducción y transformación de las sociedades andinas. Siglos XVI-XX*, S. Moreno & F. Salomon, comps., pp. 583-602. Quito: Ediciones Abya-Yala.
- GISBERT, T. & J. DE MESA 2010. Los grabados, el "Juicio final" y la idolatría indígena en el mundo andino. En *Entre cielos e infiernos. Memoria del V Encuentro Internacional sobre Barroco*, N. Campos, dir., pp. 17-42. La Paz: Fundación Visión Cultural.
- GONZÁLEZ DE HOLGUÍN, D. 2007 [1608]. *Vocabulario de la lengua general de todo el Perú llamada lengua Qquichua o del Inca*. Runasimipi Qespisqa Software. <http://www.letras.ufmg.br/padrao_cms/documentos/profs/romulo/VocabularioQqichuaDeHolguin1607.pdf> [consultado: 06-08-2025].
- GUAMÁN POMA DE AYALA, F. 2001 [ca. 1615]. *Nueva coronica y buen gobierno*, R. Adorno, ed. Det KGL Bibliotek. <<https://poma.kb.dk/permalink/2006/poma/titlepage/es/image/?open=idm2>> [consultado: 06-08-2025].
- HIDALGO, J. 2021. Amarus y cataris: aspectos mesiánicos de la rebelión indígena en 1781 en Cusco, Chayanta, La Paz y Arica. En *Mesianismo, reformismo, rebelión. Los Andes en el siglo de la Ilustración*, C. Hunefeldt & A. Belmonte, eds., pp. 159-198. Edición independiente.
- HOLLAND, A. 2008. *Nueva Coronica. Tradiciones artísticas europeas en el virreinato del Perú*. Cusco: Centro de Estudios Regionales Andinos Bartolomé de las Casas.
- ITIER, C. 2023. *Palabras clave de la sociedad y la cultura incas*. Lima: Instituto Francés de Estudios Andinos-Editorial Comentarios.
- KORPISAARI, A. & M. PÄRSSINEN 2011. *Pariti. The Ceremonial Tiwanaku Pottery of an Island*. Helsinki: Finnish Academy of Science and Letters.



- MARTIN, H. 1981. Data Source in La Paz Spanish Verb Tenses (From "Culture in Contact"). En *The Aymara Language in its Social and Cultural Context*, M. Hardamn, ed., pp. 205-206. Gainesville: University of Florida.
- MARTÍNEZ, J. 2020. Tiempos cristianos y tiempos andinos en las crónicas coloniales y los qeros. *Revista Española de Antropología Americana* 50: 81-102.
- MARTÍNEZ, M. & J. NEURATH 2021 (Coords.). *Cosmopolítica y cosmohistoria. Una anti-síntesis*. Buenos Aires: SB.
- MEDDENS, M. 2021. La importancia de ser inka. Plataformas Ushnu y su lugar en el paisaje andino. En *La arqueología de las wak'as. Exploraciones de lo sagrado en los Andes precolombinos*, T. Bray, ed., pp. 283-309. Lima: Ediciones El Lector.
- MENARD, A. 2019. ¿Qué fue primero, el archivo o el fetiche? En torno a los archivos indígenas. *Quinto Sol* 23 (3): 1-21.
- MOLINIÉ, A. 2022. *El rito y la historia. La configuración de la memoria en el pensamiento andino*. Lima: Fondo Editorial PUCP.
- MUJICA, R. 2003 (Ed.). *El barroco peruano 2*. Lima: Banco de Crédito del Perú.
- SANFUENTES, O. 2024 (Ed.) *Contactos. Textiles coloniales de los Andes*. Santiago: Museo Chileno de Arte Precolombino.
- NAVARRETE, F. 2004. ¿Dónde queda el pasado? Reflexiones sobre los cronotopos históricos. En *El historiador frente a la historia. El tiempo en Mesoamérica*, V. Guedea, coord., pp. 29-52. México DF: Universidad Nacional Autónoma de México-Instituto de Investigaciones Históricas.
- NIELSEN, A. 2022. *Chullpas equivocadas. Una arqueología de las diferencias ontológicas*. *Boletín de la Sociedad Chilena de Arqueología* 52: 43-80.
- NIETO, M. 2023. *Un encuentro de tiempos. Tensiones y mecanismos de resemantización en el pensamiento andino ante la irrupción del concepto cristiano de futuro (1533-1640)*. Informe de grado de Licenciatura en Historia, Universidad de Chile, Santiago.
- O'PHELAN, S. 2021. Elementos apocalípticos en la descripción del cuadro-retrato de Tupac Amaru II. En *Mesianismo, reformismo, rebelión. Los Andes en el siglo de la Ilustración*, C. Hünefeldt & A. Belmonte, eds., 199-226. Publicación independiente.
- OSSIO, J. 2008. *En busca del orden perdido. La idea de la historia en Felipe Guamán Poma de Ayala*. Lima: Fondo Editorial PUCP.
- PLATT, T. 1980. Espejos y maíz: el concepto de yanantin entre los macha de Bolivia. En *Parentesco y matrimonio en los Andes*, E. Mayer & R. Bolton, eds., pp. 139-182. Lima: Fondo Editorial PUCP.
- PLATT, T. 1996. *Los guerreros de Cristo: cofradías, misa solar, y guerra regenerativa en una doctrina Macha (siglos XVIII-XX)*. La Paz: ASUR-Plural Editores.
- PLATT, T. 2002. El feto agresivo: parto, formación de la persona y mito-historia en los Andes. *Estudios Atacameños* 22: 127-155.
- PLATT, T. 2015. Refounding the House: Time, Politics, and Metallogenesis in a Colonial Aymara Coat of Arms. En *The Measure and Meaning of Time in Mesoamerica and the Andes*, A. Aveni, ed., pp. 239-273. Washington DC: Dumbarton Oaks.
- QUEREJAZU, L. 2025. *Las imágenes del fin. Escatología y doctrina visual en Caquiaviri, Audiencia de Charcas (1643-1739)*. Madrid-Santiago: Sinderesis-UBO Ediciones.
- RAPPAPORT, J. & T. CUMMINS 2016. *Más allá de la ciudad letrada: letramientos indígenas en los Andes*. Bogotá: Editorial Universidad del Rosario.
- RICOEUR, P. 2010. Historia y memoria. La escritura de la historia y la representación del pasado. En *Historizar el pasado vivo en América Latina*, A. Pérotin-Dumon, ed. <https://historizarelpasadovivo.org/verdad-justicia-memoria-historia-y-memoria_-la-escritura-de-la-historia-y-la-representacin-del-pasado/> [consultado: 06-08-2025].
- RIVERA CUSICANQUI, S. 2010. *Ch'ixinakax utxiwa. Una reflexión sobre prácticas y discursos descolonizadores*. Buenos Aires: Tinta Limón.
- ROWE, J. 2003. *Los incas del Cuzco. Siglos XVI-XVII-XVIII*. Cusco: Instituto Nacional de Cultura-Región Cusco.
- SAHLINS, M. 1997. *Islas de historia. La muerte del capitán Cook. Metáfora, antropología e historia*. Barcelona: Gedisa.
- TAYLOR, G. 1974. Camay, Camac et Camasca dans le manuscrit quechua de Huarochiri. *Journal de la Société des Américanistes* 63 (1): 231-244.
- TAYLOR, G. 1980. Supay. *Amerindia* 4: 47-63.
- THOMSON, S. 2007. *Cuando sólo reinasen los indios. La política aymara en la era de la insurgencia*. La Paz: Muela del Diablo.



- TICONA, E. 2010. *Saberes, conocimientos y prácticas anticoloniales del pueblo aymara-quechua en Bolivia*. La Paz: Agruco-Plural Editores.
- TURNER, A. 2019. Resistance, Persistence, and Incorporation: Andean Cosmology and European Imagery on a Colonial Inka Kero. En *Culturas visuales indígenas y las prácticas estéticas en las Américas desde la antigüedad hasta el presente*, S. Savkić, ed., pp. 137-161. Berlín: Ibero-Amerikanisches Institut.
- URTON, G. 2003. *La vida social de los números. Una ontología de los números y la filosofía de la aritmética quechuas*. Cusco: Centro de Estudios Regionales Andinos Bartolomé de Las Casas.
- VIVEIROS DE CASTRO, E. 2013. *La mirada del jaguar. Introducción al perspectivismo amerindio*. Buenos Aires: Tinta Limón.
- WICHROWSKA, O. & M. ZIÓŁKOWSKI 2000. *Iconografía de los keros*. Varsovia: Boletín de la Misión Arqueológica Andina, Universidad de Varsovia.
- ZUIDEMA, T. 1995. *El sistema de ceques del Cuzco. La organización social de la capital de los incas*. Lima: Fondo Editorial PUCP.