

TRÍADAS SAGRADAS DE PODER: USO/FUNCIÓN, DISEÑO/TÉCNICA, GÉNERO/COLOR

*Dra. Clara Abal de Russo*¹

El estudio de numerosos textiles procedentes de ofrendatorios incaicos de altura, la ubicación de los mismos dentro de cada paquete funerario y su relación con un ritual determinado; el análisis de vasos ceremoniales de madera *-qero-* y la contrastación de todo ello con fuentes etnohistóricas y documentales, han dirigido nuestras investigaciones a considerar que la forma y función, el diseño y técnica y el género de quien iban dirigidas, así como el color que revisten las mismas, marcaron no solamente distinciones de grupo o etnia, sino que implicaron un código comunicacional. Es el caso de los *tocapu*, de las bandas policromas colocadas como terminación en las prendas de la nobleza incaica y de las utilizadas para diversos rituales.

The study of numerous textiles from Inca offertories of high altitude, their location within each funeral package and its relation to a particular ritual; the analysis of wooden ceremonial vases *-qero-* and the contrast of all these with ethno-historical data and documentaries, have led our investigations to consider that the shape, function, design, technique, and gender to which these pieces were directed to, as well as the color used to make the piece, have defined not only group or ethnic distinctions, but also the implication of a communicational code. This is the case for the 'tocapu', the polychrome bands woven into the borders of Inca nobility garments and the ones utilized for various rituals.

Palabras claves: tocapu, quero, quipu, quellca

Las pautas básicas del presente trabajo de investigación surgieron hace tiempo, desde que comenzamos a estudiar el hato funerario de filiación incaica hallado por el Dr. Juan

¹ Directora Museo de Ciencias. Naturales y Antropológicas "Juan C. Moyano";
profesora Universidad del Aconcagua. Mendoza, Argentina. clarabal@hotmail.com

Schobinger y su equipo especializado (Schobinger 1965; 2001). Se trataba de un ofrendatorio de altura en cerro Aconcagua (Mendoza, Argentina). Si bien el hallazgo se produjo en 1985, en nuestro caso, iniciamos el análisis en 1990. Relevando cada textil, las piezas que componían el ajuar, su ubicación, naturaleza y características, nos vimos en la necesidad de registrar exhaustivamente las particularidades de las mismas (Abal 2001: 191-244; Abal y Ferrari 2001: 185-190). Con el objeto de llegar a aproximarnos al mensaje inmanente que trasuntaban, fuimos especialmente rigurosos en el registro de detalles que a nuestro entender, podíamos percibir que no habían sido colocados al azar. Con el correr del tiempo y habiendo podido estudiar a fondo estos objetos y diverso material textil procedente de distintos sitios considerados sagrados por los incas, fueron perfilándose cada vez con mayor fuerza otros imponderables que al irse reiterando en cada ocasión, nos fueron delineando una clara dirección investigativa. La misma se relaciona con la intención y mensaje que en cada ofrendatorio quienes fueron los encargados de llevar a cabo el ritual, dejaron -explícito para ellos- implícito para estas, nuestras nuevas miradas.

Nuestra hipótesis de trabajo se basa en que tanto las ropas del Inca como las de los orejones y los textiles confeccionados especialmente para el culto —ceremonias propiciatorias, ofrendas humanas o sustitutivas, estatuillas acompañantes y otras- se hallaban regladas por tríadas sagradas de poder que giraban en torno a ciertos conceptos básicos que no podían ser soslayados: es el caso del uso/función, diseño/técnica, género/color de cada prenda. De estas tríadas dobles a su vez se desprenden muchas más, incluso relacionadas con los sonidos y el movimiento. Según las fuentes etnohistóricas consultadas, es claro que en el caso que nos ocupa, el lenguaje de comunicación gráfica se basó justamente en diseñar y plasmar sobre diversos soportes, aspectos identitarios y hegemónicos que una élite deseó se pusiesen de relieve y pudiesen ser rápidamente reconocidos y acatados por todos los pueblos subsidiarios que conformaron ese Estado.

Los seres humanos necesitamos comprender el mundo que nos rodea y expresar lo que sentimos. Para ello, en primera instancia intentamos percibir la existencia real y efectiva de algo y a partir de allí, manifestar con palabras, gestos o miradas lo que deseamos que nuestros pares entiendan. En los comienzos de la humanidad mediante gritos, modulaciones de voz acompañadas de profusa gesticulación, fueron surgiendo otros códigos y expectativas a medida que nuestra capacidad craneana fue desarrollándose y la forma de percibirnos y de percibir el mundo también fue ajustándose según las necesidades y los nuevos retos a sortear. Los científicos que descubrieron la forma de comportamiento de las denominadas neuronas espejo y cómo ellas se activan sobre todo al imitar la acción de otro - lo que implica una

fuerte necesidad social- consideran que ese fue el principal motor de la evolución del cerebro humano. El mismo paulatinamente se fue adaptando incluso para detectar los estados de ánimo, intenciones y motivaciones de los demás (Byrne y Whiten 1988; Dunbar 1993; Hermann *et al.* 2007 en Falk 1992). El lenguaje, entonces, es la forma más efectiva de poder llevar a buen término este proceso y constituye una herramienta de gran importancia. A partir de allí se fue conformando un corpus de expresión por medio de un conjunto de signos articulados y sistemáticos con el objeto de poder comunicarse. Se fueron integrando aspectos de distinta naturaleza que abarcaron el plano físico, psicológico y social. Ya sea la lengua o el lenguaje hablado, es imposible considerarlos como superficiales o sobrepuestos, pues resultan una manifestación de la intimidad del hombre, de su historia y de su cultura. Por otra parte, dentro de las diversas formas de comunicación humana, quizá la escrita es la más compleja de todas ellas, pues se deben respetar patrones o estructuras fijas convenidas de antemano por una colectividad determinada. Entonces, cuando se supone que se están violando recurrentemente ciertas pautas acordadas, en realidad es el propio lenguaje el que se encuentra enriqueciendo o empobreciendo a la lengua, ya que el habla es un objeto dinámico que hace evolucionar –producir constantes cambios de forma o de grado- a la primera, modificando los hábitos lingüísticos del grupo; poniéndolos en acción. También la comunicación escrita es variada y compleja pues la misma debe contener no solamente la estructura previamente estipulada por el grupo humano sino también las nuevas necesidades surgidas en el seno de la colectividad, ya sean generadas desde adentro o por influencias alóctonas. Sin embargo, ambos componentes de la comunicación humana se nutren de la percepción o sensación interior ya que emergen a partir de una impronta material plasmada en nuestros sentidos. El habla viene siendo un producto secundario del desarrollo cerebral.

Somos conscientes de las dificultades con las que se enfrenta el idioma español para interpretar otros distintos, en este caso el *runa simi* y el *aymara*, que implican un modo de pensamiento muy diferente del europeo. Si bien ambos idiomas andinos han sufrido tantas vicisitudes como los pueblos que los hablan, estos cambios se expandieron y generalizaron comenzando un proceso de aculturación severa -luego de la conquista ibérica-, que se prolonga hasta nuestros días. A ello hay que sumar, por ejemplo, que según parece el *runa simi* hablado por la nobleza estuvo casi en vías de extinción luego de tales acontecimientos. Fue entonces cuando cobró preeminencia la lengua hablada por el pueblo, aunque comenzó a sufrir adulteraciones en sus palabras y fonética, sobre todo por la implantación de modalidades del castellano sin aspiración de mejoramiento.

Si bien comúnmente se considera que en América precolombina no existió una forma de representación de ideas o de palabras por medio de grafías como lo requiere la escritura alfabética; sin embargo en el área andina tuvieron lugar otros recursos mnemotécnicos sumamente eficaces. Al respecto, hubo estudiosos en el siglo XVI que observaron y comprendieron la existencia de otra forma de pensamiento y de anotación. Fue el caso del estudioso jesuita José de Acosta, quien escribió:

"Las señales que no se ordenan de próximo a significar palabras sino cosas, no se llaman, ni son en realidad de verdad letras, aunque estén escritas, así como la imagen del Sol pintada no se puede dezir [sic] que es escritura o letras del Sol, sino pintura. Ni más ni menos otra señal es que no tienen semejança [sic] con la cosa sino, solamente sirue [sic] para memoria, porque el que las inuentó [sic], no las ordenó para significar, sino para denotar aquella cosa" (Acosta [1590] en Larco Hoyle 1943: 59).

También especificó que "...había diversos quipo o ramales; y en cada manajo de estos ñudos [sic] y ñudicos [sic] y hilillos atados, unos colorados, otros verde, otros azules, otros blancos y finalmente tantas diferencias, que así como nosotros de veinticuatro letras, guisándolas en diferentes maneras, sacamos tanta infinidad de vocablos, así éstos de sus ñudos y colores sacaban innumerables significaciones de cosas" (Acosta [1590] en Miccinelli y Animato 1999: 462).

Se conoce que en los Andes hubo por lo menos dos sistemas de notación gráfica (Arellano 1999: 217), los *quipu* (*kipu*) y los *tocapu* (*tukapu*, *tuqapu*). Sobre el *quipu* no existen dudas que se trata de un método mnemotécnico hecho en base a nudos realizados con cuerdas de pelo o de algodón, empleando uno o varios colores y/o tonalidades. Gracias a la selección de las cuerdas, a los tipos de nudos y sus combinaciones y a la conjunción de colores que se empleen, se pueden lograr cantidad de variantes. Es claro que se trata de un sistema que permitió registrar lo contable. Se asevera que "...unos [hilos] eran de un color solo, otros de dos colores, otros de tres y otros de más, porque las [sic] colores simples, y las [sic] mezcladas, todas tenían su significación de por sí " (Garcilaso de la Vega 1963 [1609], capítulo VIII: 241), pero es factible que este sistema también permitiera el registro de otro tipo de información como lo es la representación de conceptos globalizadores y a través de ellos, de un sistema más complejo de memorización, como pueden ser la de elementos no numéricos. Estas cuerdas en su complejidad de formas, materias primas, técnicas empleadas y colores, según el mensaje que se deseaba memorizar y transmitir, pudieron trabajar a modo de

verdaderas herramientas asociativas disparadoras del proceso de comunicación neural propio del almacenamiento, transferencia y recuerdo. Texturas, disposición, formas y colores de las cuerdas y nudos en función del mantenimiento y resguardo de una identidad propia. El mercedario Martín de Morúa consignó que justamente a través de estos nudos los incas memorizaban la sucesión del tiempo y datos precisos sobre cada Inca y su esposa e hijos, la prolongación de su reinado, sus cualidades como gobernante, la extensión que hizo de sus dominios, riquezas, así como de los siervos que poseyó e incluso la fecha de su muerte (Morúa 1962-1964 [1611], vol. II: 57). Al respecto es fundamental destacar los trabajos de Urton y Brezine (2005) y todos los de Gary Urton sobre esta temática.

En cuanto al vocablo *quellca* (*quillca*) todavía existen dudas respecto a su amplitud semántica. Se posee un dato de importancia a nivel etnohistórico. Un multifacético cronista afirmaba la existencia de dos tipos distintos de registros mnemotécnicos, los cordeles o *quipu* y las pinturas. Estas últimas se hallaban relacionadas con el origen de los Incas, antigüedades y pasado de estos reinos y estaban manufacturadas con gran boato, pintadas sobre tablones dispuestos dentro de grandes salas en las Casas del Sol, a modo de "libros como en nuestras librerías" y custodiadas por "doctores que supiesen entenderlas y declararlas" (Sarmiento de Gamboa 1942 [1515-1582]: 34). Así, nos acercamos a la concepción de *quellca* (*qillqa*), que a partir de la colonia significó escritura, pero anteriormente al parecer, se refirió al hecho de pintar y dibujar. Existe una denominación que puede ser tomada como ejemplo y cuyo significado no fue alterado a causa de la necesidad del tener que adaptar una lengua para poder expandir las palabras del Evangelio, y es la de *Quellcascappacha* (*qillqasqa p'acha*) cuyo significado es "vestido pintado o bordado, y labrado" (González Holguín 1989 [1608]: 301). Aquí se puede apreciar la relación existente entre las pinturas/escrituras de los frisos, de las técnicas textiles, los bordados e incluso las pinturas utilizadas para decorar las ropas femeninas y/o masculinas. De ser así, el término *quellca* trasciende el hecho de diseño gráfico con mera función decorativa y en cambio subyace y cobra vida en él la noción específica de fonema, de comunicación. Quizá cuando estas pinturas se prohibieron fue cuando los *quipu* cobraron importancia (Mendizábal Losack 1960: 272). Algunos solamente los tenían como elementos contables, otros sabían que su función era más completa (Cornejo Bouroncle 1942: 36).

En el caso de los sitios con manifestaciones rupestres es claro que los dibujos o grabados han poseído una connotación o intención más allá de la ornamental. La toponimia de numerosos de estos lugares arqueológicos hace uso del vocablo utilizándolo solo o con léxico compuesto. Al respecto cabe destacar, entre otros aportes posteriores, el pionero del geógrafo Pulgar

Vidal que en 1940, reivindicó el término devolviéndole su sentido primigenio. Como ejemplo de toponimia podemos hacer referencia a la profusión de bloques de rocas sedimentarias cubiertos con petroglifos emplazados en la cuenca del río Majes, Perú, cuyo antiguo nombre fue *Hatumquillcapampa o Hatum Quilcamarca* actual Toro Muerto, según estudios del arqueólogo Eloy Linares Málaga en el año 1951 (Echeverría López 2011:152-153).

En cuanto al *tocapu*, éste se puede definir como una forma cuadrangular o rectangular que posee signos geométricos simples o compuestos en su interior y que se halla presente en prendas de vestir, vasos ceremoniales, tablillas, cerámica, muros u otros objetos. Según cronistas del siglo XVII, *tokapu o tuqapu* significa: "vestido de lauores [sic] preciosos, o paños de lauor tejidos [sic]" (González Holguín 1989 [1608]: 344). Cieza de León confirmó esta definición al aclarar que el vocablo indica "vestimenta real" (1986 [1550]: 15). Antiguamente se denominaba así a un tipo de textil distinguido por su manufactura y excelencia. A nuestro entender una definición no excluye a la otra. Es justamente su factura y estudiada decoración la que marca rango, clase social o incluso etnia. Estos *tocapu* fueron colocados a modo de guardas coloridas en diversas construcciones arquitectónicas de importancia (Morris 1999: 1-60), en piezas cerámicas, en vasos ofrenda de madera (Flores Ochoa et al. 1998), en elementos esculpidos en piedra, en otros cincelados sobre diversos soportes y fueron tejidos en multitud de prendas que debieron marcar estatus pero también estar relacionadas con el nivel cúllico.

En el caso de los vasos ceremoniales de madera o *quero*, hemos podido analizar numerosos de ellos; en especial los procedentes de la colección del Museo de Ciencias Naturales y Antropológicas "Juan C. Moyano" de Mendoza, Argentina. Estas piezas no conforman un gran número, pero sí son representativas de una circunstancia y momento determinado de Cuzco, ya que al parecer de allí procedieron, ingresando al Museo a comienzos de la década de 1930. Desgraciadamente muy pocos de estos *quero* conservan su par, pues era costumbre por esos años, que los denominados anticuarios que recorrían la Argentina separasen esas piezas e incluso que cortasen los mantos y restantes telas arqueológicas, con el objeto de obtener mayores ganancias al ir vendiendo los fragmentos en distintos museos del país.

Por otra parte, hace unos años, cuando relevamos parte de la colección Victoria de la Jara, pudimos completar los diseños de *tocapu* que poseíamos con multitud de variantes y sus relaciones, consignadas por esta brillante estudiosa peruana; comprender su línea de pensamiento y confrontar los registros de diseño y color obtenidos hasta el momento por nosotros (Abal 2008: 7-14).

En el caso de las vestimentas, es dable considerar al *tocapu* como un signo ornamental que realza una prenda. Por lo general éste se encuentra en telas muy preciadas del tipo conocido como *cumpi*, destinadas a la realeza y nobleza (Abal 2010: 175-176). En las representaciones de Fray Martín de Morúa (1922 [1590]) y de Guaman Poma de Ayala (1980 ([1615])) son abundantes las ropas de ambos géneros que ostentaban estos aditamentos tejidos o bordados. Para cotejar hasta qué punto las tríadas mencionadas poseían secuencias y recurrencia de estructuras dentro del complejo ritual incaico, en primera instancia debimos revisar nuevamente todos los relevamientos textiles efectuados por nosotros hasta el momento; en donde, por hallarse las piezas contextualizadas, habiendo sido extraídas en gran parte por medio de trabajos sistemáticos arqueológicos, estábamos en condiciones de arribar a ciertas conclusiones fundadas en datos fidedignos. Este fue el caso de los ajuares de altura de las momias de cerro Aconcagua y del volcán Lullailaco, en donde los profusos objetos textiles y figurillas acompañantes nos podrían brindar ciertas respuestas y a su vez, proyectar esta experiencia a otros sitios incaicos excavados científicamente.

Como manifestamos más arriba, desde que comenzamos estos estudios a esta parte, en todos los análisis de elementos hemos tenido especial cuidado en relevar detalles que particularmente consideramos de interés. También pusimos especial énfasis en el tipo de preguntas a realizar al objeto de estudio, más que a las respuestas que en cada circunstancia pudiésemos ser capaces de captar. Somos conscientes que si se estudia el material paso a paso, la respuesta tarde o temprano llegará; si no a nosotros, a los próximos investigadores. Más si la pregunta no es sólida, es muy difícil que ésta se pueda mantener en el tiempo o que se lleguen a obtener definiciones de importancia. Mirando con ojos nuevos el material de estudio, a lo largo de los años, hemos podido profundizar aspectos que con visiones rápidas, sectarias o parciales no nos hubiese sido posibles abordar.

El uso –hacer servir una cosa para algo- y la función -tarea que corresponde realizar a una persona; acto solemne, especialmente el religioso –de una prenda destinada a un ritual específico, no presentan mayores problemas para comprenderlos; sin embargo, cuando a ello se adosa un diseño específico y su técnica de manufactura y posteriormente el género del posible destinatario y el color/es que tal pieza posee, nos hallamos frente a una estructura compleja.

Consideramos que estos conceptos no pueden aislarse de otros factores de gran valor en el mundo incaico, como por ejemplo su geografía sagrada. Al parecer, la imagen que a nuestro entender más cuadraría para intentar acercarnos a una idiosincrasia ordenadora por excelencia, sería la de comparar esta geografía sagrada con un gran textil extendido en el cual

se han ido tejiendo hitos orográficos tenidos por relevantes de acuerdo con la organización imperial incaica en concomitancia con los sucesos cósmicos (los *ceqqe*). Si uno de los atributos fundamentales del Inca fue el de erigirse como ordenador de la arquitectura espacial de sus territorios (Pease 1989), dentro de esta concepción, los lugares sagrados y las cuarenta y un líneas simbólicas o *ceqqe*² -¿imágenes visuales o imaginarias?- que partiendo de la ciudad de Cuzco surcaban el Estado Inca, pudieron poseer mayor significación al disponerlos y organizarlos dentro de este gran paño que los contuvo y estructuró junto a los *ayllu* (comunidades familiares de trabajo colectivo) y a sus respectivas *panaca* (linajes de la nobleza). Los caminos no fueron dejados de lado sino que actuaron en el mundo incaico como ejes en torno a los cuales el Soberano trazó la ciudad y “pintó” poblados (Betanzos 1880 [1551-1557]: 108; Cieza de León 1967 [1553]:15).

Vemos a los *tocapu*, como elementos gráficos que van más allá de un simple aditamento estético. Ellos no se detienen solamente en una variedad de tela o en un diseño, sino que quizá, analizando los dibujos de los cronistas Martín de Morúa ([1613] 1946) y Guaman Poma de Ayala (Op. cit.) así como al aporte de los pintores que retrataron a la nobleza cuzqueña al colocar en las ropas de estas gentes los *tocapu*, podríamos inferir que se hallan íntimamente relacionados con el concepto de *quillca* y por ende, de comunicación. No nos referimos a un sistema totalmente estructurado de grafías que poseyeron como función representar al lenguaje, sino a un sistema cuyas imágenes representaron ideas concretas. Estos dibujos, pinturas o grabados dejaron paulatinamente su función de símbolos representativos para ingresar en otra categoría, llegando a constituirse en signos que referenciaron conceptos precisos. Consideramos que un pictograma puede transformarse en un signo abstracto o ideograma y un *tocapu* en sí mismo es un ideograma. En el mundo precolombino andino cada uno de estos elementos debió haber actuado como código ideográfico sustituyendo –o reforzando- el lenguaje verbal al transmitir una imagen de mensaje breve. De esta forma se facilitaría la comunicación por medio de este tipo de concisos mensajes, de fácil y rápida captación por parte de la comunidad al cual iban dirigidos. El diseño de *tocapu* fue eliminando los rasgos secundarios hasta ir decantando y seleccionando los más pertinentes. El lenguaje de comunicación gráfica se basa justamente en diseñar y plasmar sobre diversos soportes aspectos fuertemente identitarios y hegemónicos que una élite desea se pongan de relieve y puedan ser rápidamente reconocidos y acatados por un grupo mayor de personas. En el caso del incario, por todos los pueblos subsidiarios que lo conformaron. Estos símbolos

² Se ha definido a los *ceqqe* como cuerdas de un *quipu* extendido (Zuidema, 1978: 134).

podían a su vez ser decodificados por medio de la lectura efectuada a través del hemisferio cerebral izquierdo. Es por ello que esta investigación centra su objetivo en variantes de las denominadas Tríadas sagradas de Poder, en donde el uso y función de cada elemento, fuese éste un textil, un vaso ofrenda u otro objeto, se hallaba en íntima concomitancia con el diseño seleccionado a tal fin y con las técnicas que lo realizarían. Es factible que el género de la persona a quien estaban destinados pudiese llevar un sello que marcara esa distinción: el color. En el campo etnográfico este juego de elementos, incluyendo el color y el sonido, al parecer se dan fluidamente (Bueno R.: 2010 y 2011). Si bien en nuestro caso no es dable fundamentar una hipótesis de raigambre arqueológica con aportes obtenidos desde el estudio actual de las poblaciones sin antes poder someterlo a una comprobación efectiva, consideramos que, sin dejar de tomar todos los recaudos del caso, es necesario ampliar el enfoque a otras posibilidades o caminos, aplicando nuevas metodologías de proyección y contrastación de datos. Sabemos, por ejemplo, que cuando se está tejiendo al telar, inevitablemente se sigue un ritmo dado por las palas, por el cruce de los hilos, por el ajuste de la obra, antes de efectuar otra corrida. Ese movimiento, esa cadencia, guarda un ritmo que no siempre debe ser el mismo, pues dependerá de la pieza que esté realizando, de la postura del tejedor/a, del tipo de telar y de multitud de variables. Seguramente, esta persona, llevada por la tarea repetitiva y rítmica, en épocas pasadas -y/o actualmente- debió susurrar nanas o palabras, entonar una melodía. Todo ello porque la realización de un textil " implica la comunicación de esta persona con el mundo en los planos volitivo, afectivo y cognoscitivo" (Abal 2010: 169). El tejedor tiene sus sentidos despiertos al ambiente que lo rodea, a lo que visceralmente siente su cuerpo, diversas circunstancias y factores que no puede soslayar y que se van adosando o integrando a la pieza textil en proceso. Mucho más se podría decir de una prenda especialmente manufacturada para un ritual y hecha por las *aclla* o vírgenes del Sol.

A lo largo del análisis de cuerpos y ajuares ofrendados en ceremonias incas, así como de estatuillas de sitios de altura, poseemos la certeza que las prendas, el género del sacrificado -o de las estatuillas- y el color de la indumentaria, guardaron una estrecha relación para las gentes del *Tawantinsuyu* a modo de mensaje explícito para ellos e ignorado por nosotros. Hasta el momento no hemos encontrado cuerpos ofrendados vestidos con ropas que no correspondiesen a su sexo y en la mayoría de los casos los ajuares analizados contenían elementos que reforzaban el género del ofrecido a los dioses. El caso de la momia del Nevado de Chuscha ha sido especial, pues el hallazgo de la misma se produjo en la década de 1920 y quienes la encontraron procedieron a su extracción mediante dinamita. Por ello

suponemos que el *uncu* ajedrezado que actualmente la viste –de clara connotación masculina y con un diseño propio de guerreros (Rowe 1999: 590-591) - no le corresponde, sino que debió actuar como prenda de ofrecimiento o exvoto apostado por un adulto, dentro del ritual del sacrificio de la pequeña niña (Abal 2004:149-203).

En cuanto a la técnica empleada en cada textil, desde la materia prima seleccionada, la dirección del torsado de la fibra –en S o en Z- los colores seleccionados para la misma y el lugar escogido dentro del paquete o hatu funerario, consideramos establecen un diálogo con el ofrendado, con el ritual específico y por ende suponemos, con su contexto geográfico.

Tomaremos con ejemplo una de las pequeñas estatuillas exvoto hallada en la cumbre del volcán Lullailaco en la plataforma sector sudoccidental, dentro del Conjunto de ofrendas S-A (Reinhard y Ceruti 2000: 92; Reinhard 2005: 279-310; Abal Op. Cit; pag. 263-265). La misma, posee el número de laboratorio S-17. Al analizarla observamos que es trata de una estatuilla masculina de oro y que por sus aditamentos, parece corresponder a un señor étnico o ser una representación del propio Inca. 1- Luce un penacho de plumas amarillas o *ticca* dobles, atadas por sus raquis por medio de un fino cordel de fibra vegetal a una espátula delgada y pulimentada de caña (pieza S-17A). Un segundo hilo rojo de fibra de camélido remata el tocado. Ambos cordeles se hallan torsionados en zS³; 2- Una laminilla trapezoidal o *tupacochor*, elemento propio de la realeza (pieza S-17 B) está sujeta a la cabeza de la esculturilla por medio de 3) un cordel azul de trenzado plano que remeda una honda colocada a modo de banda cefálica o *llauttu* (pieza S-17C); 4) el manto o *llacota* está tejido en pelo de camélido natural –beige- en zS y todo su contorno está bordado con ribetes alternos de color rojo y negro (pieza S-17D); 5) la camiseta andina o *uncu* está tejida con técnica de tapiz o kelim del tipo conocido como "llave inca". En el sector superior de ambos lados, se alternan cuatro *tocapu* del tipo rojo sobre amarillo y negro sobre verde, con torsión de los hilos: zS. El borde inferior remata en bandas horizontales en número también de cuatro: negro-rojo-negro-rojo. Está bordado con fibras de camélido teñidas en secuencia: rojo-amarillo-rojo-amarillo-verde. El orillo posee un sobrebordado o *urccu* rojo-verde-amarillo-negro... (pieza S-17E); 6) la bolsa o *cchuspa*, con técnica de cara de urdimbre, tiene un pasamanos tejido con motivos geométricos centrales amarillo sobre verde y doble banda lateral roja. El cuerpo central muestra tejido un diseño de guardas de dibujo continuo o *salta* en dos partes (Cereceda 2010: 181-198), combinado con franjas verticales rojo-negro-rojo/amarillo sobre rojo/negro-

³ ¿No son acaso el rojo y el azul los colores típicos de los Incas? Justamente el denominado "pastorcito" o momia n°1 del volcán Lullailaco posee un *uncu* ofrenda con esos tonos y ribetes laterales amarillos, sobre sus rodillas y debajo de su rostro (Abal 2010: 227).

rojo-negro/amarillo sobre rojo/negro-rojo (pieza S-17F). Los colores dominantes de todo el paquete de la estatuilla son: amarillo-rojo-negro-beige-y en menor medida verde y azul. Vestimentas muy similares poseen en general las figuritas masculinas de oro que representan seguramente al propio Inca, halladas en diversos puntos de área andina. Eso lo hemos podido constatar en numerosos ejemplos. A la par, en el caso de acompañar a ofrendados de género masculino, van seguidas de dos figurillas más que complementan en otros aspectos estas denominadas tríadas sagradas de poder. Una figurita masculina de plata que ocupa el lugar de un señor étnico y luego otra del mismo sexo, tallada sobre un fragmento de *mullu*, vistiendo una túnica ajedrezada con dameros en blanco y negro y con pechera roja –probable alegoría de la guardia real del inca (Abal 2005: 223-235). Mucho se puede elucubrar acerca de la significación de los colores, si nos dejamos guiar por fuentes etnohistóricas; el rojo parece corresponder al color de los guerreros (Garcilaso de la Vega. Op.cit; pag. 241). Una pequeña recua de tres camélidos hechos en las tres materias primas citadas, por lo general acompañan a estos grandes señores.

Algo semejante se puede apreciar en la vestimenta femenina como las *iñaca* o tocas, en los *acsu* o sayas, en las *llijlla* o mantos, en *chumpi* o fajas y en ocasiones en el calzado de ambos géneros de ofrendados. Estas formas geométricas realzan las prendas y hacen cobrar relevancia a las imágenes. Tomando como ejemplo una de las prendas diagnósticas del sexo femenino, los largos lazos que sostienen las túnicas de las mujeres, en los dibujos de Guaman Poma de Ayala (1980 [1615]) son las *cuya* o primeras reinas y sus damas de compañía -evidentemente pertenecientes a la nobleza o al grupo de *aclla* o doncellas escogidas- quienes poseen las fajas más vistosas debido a sus *tocapu*. ¿Qué mensajes subyacen allí? Así, podemos consignar las *chumpi* de la primera de las reinas, Mama Uaco Coia⁴, del reino de Cuzco; de la segunda reina Chinbo Urma coya⁵, que "reynó [sic] hasta Hatun Colla"; de la tercera *coia* Mama Cora Ocllo⁶, que "reynó [sic] hasta Maras"; de la quinta *coia*, Chinbo Uello Mama Caua⁷, que "reynó [sic] hasta Quichiuwa, Aymara"; de la sexta *coia*, Cuci Chinbo Mama Micay⁸, que "reynó [sic] hasta Ande Suyo"; de la onzena [sic] *coia* Raua Ocllo⁹, que "reynó [sic] Quito, Cayanabi, Guanca Bilca, Canari, Chachapoya" y el atisbo del *cumpi* con *tocapu* de una de las más lujosamente vestidas, la octava *coia* Mama Yunto Cayan¹⁰, que

⁴ Guaman Poma de Ayala [1615] 1980: 98, dibujo n° 120 [120].

⁵ Guaman Poma de Ayala [1615] 1980: 100, dibujo n° 122 [122].

⁶ Guaman Poma de Ayala [1615] 1980: 102, dibujo n° 124 [124].

⁷ *Ibíd*em, pág.106, dibujo n° 128 [128]. Se muestra un pequeño fragmento de faja con *tocapu*.

⁸ *Ibíd*em, pág.108, dibujo n° 130 [130].

⁹ *Ibíd*em, pág.118, dibujo n° 140 [140]. Se muestra un pequeño fragmento de faja con *tocapu*.

¹⁰ *Ibíd*em, pág.112, dibujo n° 134 [134]. Se muestra un pequeño fragmento de faja con *tocapu*.

"reynó [sic] Lima, Xauxa, Chinchay Cocha". Otras reinas poseen fajas con motivos de peinecillos (la décima *coia* Mama Ocllo¹¹, por ejemplo). El caso de la séptima *coia* Ipa Uaco Mama Machi¹², que "reynó [sic] Conde Suyu, Parinacocha, Lucana, Changa", no posee diseño ornamental vistoso en su faja o *chunbe*; simplemente divisiones anulares o de bandas sobre un fondo colorado. El cronista no expresa demasiado aprecio por esta reina en donde ni el dibujo, ni la pluma la benefician.

El caso de la dozena [sic] *coia* –Chuqui Llanto¹³– es curioso. Su faja reviste el formato propio de los tejidos de bandas hechos al telar; sin embargo, estas divisiones se hallan exentas de cualquier tipo de diseño interno; estás vacías. ¿Este hecho se relacionará con el fin de la época de los *Capac Apo Ynga* o Reyes incas? Hay que recordar que su marido fue nada menos que Guascar Ynga quien murió en tiempos de la conquista española. ¿Es factible entonces que el cronista mestizo haya querido establecer un quiebre poniendo en relevancia el ocaso de toda una stirpe y por ende de toda una cultura?

Las fajas que portan otras mujeres representadas por Guaman Poma, por lo general se distinguen por estar hechas a telar con técnica de peinecillos o barras, que consiste en tejer una urdimbre fija con rayas regulares o filas alternas de franjas horizontales que se van levantando en cada corrida. A modo de ejemplo, también podemos citar dos de esas prendas que posee la momia n° 2 del volcán Lulluillaco, Salta, Argentina, conocida como la *ñusta* o doncella (Abal 2010: 137) o la faja de la “niña que gatea”¹⁴, de la novena calle o edades de Guaman Poma. En cuanto a la muchacha de nueve años, perteneciente a la séptima calle, que recoge flores (*pauau pallac*)¹⁵, parece portar en su faja un diseño de *pallai* con probable tipificación de *wachu ñau*¹⁶.

En el caso de las mujeres ofrendadas, la vestimenta es semejante. Por el momento no tenemos conocimiento de figurillas del sexo opuesto acompañándolas en su trayecto hacia el Más Allá, lo que refuerza nuestro planteo a cerca de las categorías anteriormente propuestas. Las

¹¹ Ibídem, pág. 116, dibujo n° 138 [138].

¹² Ibídem, pág. 110, dibujo n° 132 [132].

¹³ Ibídem, pág. 120, dibujo n° 142 [142].

¹⁴ Ibídem, pág. 206, dibujo n° 231 [233].

¹⁵ Ibídem, pág. 202, dibujo n° 227 [229].

¹⁶ El vocablo *wachu* hace referencia a una ancestral técnica de labranza de la zona del altiplano y del sur del Perú, que consiste en realizar surcos de diferentes dimensiones en sentido perpendicular o a favor de pendientes moderadas en los terrenos. Con este método se garantiza una distribución equitativa del agua en cada parcela y a la par sirve para aminorar la erosión del suelo y facilitar el cultivo. Por lo general se plantan en estas tierras así trabajadas papas, maíz, habas y quinua. En la actualidad el Gobierno de Perú apoya este tipo de emprendimiento debido a los beneficios comprobados (Instituto Nacional de Investigación y Extensión Agraria, 2006:149). *Ñau* o *ñahui* significa ojo, retoño, cogollo, brote, por lo cual los términos y sus representaciones arqueológicas concuerdan completamente.

acompañantes remedan mujercitas muy bien ataviadas; por lo general realizadas en oro, plata y *mullu*. Cuando han sido halladas aisladas o formando parte de sacrificios sustitutivos, sus materias primas pueden encontrarse de a tres o alternarse. Lo cierto es que en ningún momento estas piezas femeninas dejan de portar –en forma muy cuidada- todos los atributos de su sexo, género y estatus. Todo esto nos lleva a pensar que cada elemento o prenda de vestir, por su materia prima, forma, función, técnica, género y color, complementa una especie de ritual u oración implícita. Un modo de manifestar que si la armonía no reinaba en cada ofrenda, que si todo el ritual no se llevaba a buen término siguiendo un esquema establecido y consensuado previamente, fracasaría. No gozaría del beneplácito de los dioses ingresando en una era de oscuridad. A ello hay que sumarle un aditamento que nos sorprende, maravilla y sobrecoge a la hora de estudiar estos hatos funerarios e incluso los sacrificios sustitutivos: el gran dominio del espacio y la esmerada planificación que posee cada uno de ellos, en donde volvemos a confirmar que realmente nada debió librarse al azar, sino que en el incario, retomando antiguas tradiciones, todo pareció obedecer a una razón última, la de integración al Todo.

Fuentes etnohistóricas:

Acosta, José de. (1954). *Historia Natural y Moral de las indias* [1590]. Biblioteca de Autores Españoles. (Vol. 73). Madrid: Ediciones Atlas.

Bentanzos, Juan de (1880). *Suma y Narración de Los Incas que los indios llamaron capaccuna, que fueron señores de la ciudad del Cuzco y de todo lo á ella sujeto*. [1551-1557]. Publicada por Marcos Jiménez de la Espada. Madrid: Libertad.

Cieza de León, P. (1986). *Crónica del Perú*. Primera y Segunda Parte [1550]. Franklin Pease (ed.). Universidad Católica del Perú. Lima: Fondo Editorial.

Guaman Poma de Ayala, F. (1980). *Nueva Corónica y Buen Gobierno* [1615]. Edición crítica de John Murra y R. Adorno, traducciones quechuas de Jorge L. Urioste. (3 volúmenes). México, DF: Siglo XIX.

Morúa, M. (1962-64). *Historia general del Perú*. [1611]. Instituto Gonzalo Fernández Oviedo. (Vol. 2, p. 57.). Madrid: Manuel Ballesteros-Gabrois editor.

Bibliografía consultada:

Abal de Russo, C. (2010). “Arte textil incaico en ofrendatorios de la alta cordillera andina. Aconcagua, Llullaillaco, Chuscha”. Con prefacio de Matteo Goretti; con prólogo de Ruth Corcuera. Buenos Aires: Fundación CEPPA.

- (2007). “En pos del lenguaje de las formas y de los colores del incario”. En *Actas XXI Reunión Anual Comité Nacional de Conservación Textil de Chile*. Talca. <http://www.cnct.cl/documentos/actas2007.pdf>

- (2004). “Un ejemplo de antólisis y expolio patrimonial: la momia del Nevado de Chuscha, Provincia de Salta”. En Juan Schobinger (comp.). *El santuario del Nevado de Chuscha, Salta*. [pp.149-203]. Mendoza: CEPPA-Facultad de Filosofía y Letras, Universidad Nacional de Cuyo.
- (2005). “*Ticlla, colcapata o unku* ajedrezado, vestimenta de algunas estatuillas exvoto procedentes de *waka* incaicas de altura”. En Victòria Solanilla Demestre (ed.), *Textiles arqueológicos, Textiles andinos: presente, pasado y futuro. Actas del simposio Arq-21 Tejiendo Sueños en el Cono Sur*, 51º Congreso Internacional de Americanistas. [pp. 223-235]. Chile: Grup d`Estudis Precolombins, Departament d`Art de la Universitat Autònoma de Barcelona.
- (2001a). “El significado de los colores en textiles de sitios ceremoniales incas de la cordillera de los Andes”. En *Latin American Indian Literatures Journal. A Review of American Texts and Studies* [Vol.17, N°2, pp.126-135]. Penn. State McKeesport.
- (2001b). “Cerro Aconcagua: descripción y estudio del material textil”. En *El santuario incaico del cerro Aconcagua*. Juan Schobinger (comp.). [pp. 191-244]. Mendoza: Editorial de la Universidad Nacional de Cuyo.

Abal, C.; Ferrari, J. (2001c). “Informe acerca de los trabajos de conservación, restauración y estudio efectuados en el Laboratorio de Procesamiento de Textiles, Facultad de Filosofía y Letras, UNC”. En *El santuario incaico del cerro Aconcagua*. Juan Schobinger (comp.) [pp.185-190]. Mendoza: editorial Universidad Nacional de Cuyo.

Arellano, C. (1999). “Quipu y tocapu sistemas de comunicación incaica”. En *Los Incas Arte y Símbolos*. Colección Arte y Tesoros del Perú. [pp.215-259]. Lima: Banco Crédito del Perú.

Bueno, Ramírez, O. (2011). “Lenguaje simbólico andino” (ponencia). En *XXI Congreso Nacional Extraordinario y X Congreso Internacional de Folklore "José María Arguedas"*, realizado en Lima del 25 al 30 de junio del 2011. Universidad Nacional de San Marcos, Centro Universitario de Folklore. [p. 20]. Ed. revisada:
http://www.casadelcorregidor.pe/colaboraciones/_biblio_Bueno-R.php

- (2010). “Trascendencia del Siku. Una interpretación etnomusicológica”. del mismo título. 1ra. Ed. Publicada por la Empresa de Generación Eléctrica San Gabán S.A. en agosto 2009. [2da. Edición revisada, p.35].
http://casadelcorregidor.pe/colaboraciones/_biblio_Bueno.php

Cereceda, V. (2010). “Semiología de los textiles andinos: las talegas de Isluga”. En *Chungara. Revista de Antropología Chilena* [Vol.42, N°1, pp. 181-198]. Arica.

Cornejo Bouroncle, J. (1942). “La idolatría en el antiguo Perú”. Lima: Librería e Imprenta H. G. Rozas sucesores.

Echeverría López, G. (2011). “Eloy Linares Málaga 1926 – 2011”. En *Boletín Oficial de la Asociación Peruana de Arte Rupestre*. Ed. Extraordinaria. [Vol. 2, N° 7, 2/7, pp. 152-153]. Lima.

- Falk, D. (1992). "Evolution of the Brain, Cognition in Hominids". En *Evolution of the Brain, Cognition, and Speech*. [Chapter 15, pp. 258-271]. American Museum of Natural History. New York.
- Flores Ochoa, J. et al. (1998). "*Queros, arte inca en vasos ceremoniales*". Lima: Banco de Crédito del Perú.
- Larco Hoyle, R. (1943). "La escritura peruana sobre pallares". En *Revista Geografica Americana*, Año IX. [Vol. 20, pp. 1-36]. Buenos Aires.
- Mendizábal Losack, E. (1960). "Don Phelipe Guaman Poma de Ayala, Señor y Príncipe, último Quellqacamayoc". En *Revista del Museo Nacional*. [Vol., 30]. Lima.
- Morris, G. (1999). "La Arquitectura del Tahuantinsuyo". En *Los Incas Arte y Símbolos*. Colección Arte y Tesoros del Perú. [pp.1- 60]. Lima: Banco Crédito del Perú.
- Pease, F. (1989). "Del Tawantinsuyu a la historia del Perú". Lima: Universidad Católica del Perú.
- Pulgar Vidal, J. (1981). "Geografía del Perú: las ocho regiones naturales del Perú". [p. 256]. Lima: Editorial Universo.
- Reinhard, J. (2005). "The Ice Maiden, Inca Mummies, Mountain Gods, and Sacred Sites in the Andes". Washington DC: National Geographic.
- Reinhard y Ceruti, C. (2000). "*Investigaciones arqueológicas en el volcán Lulllaillaco*". Complejo ceremonial incaico de alta montaña. Salta: Universidad Católica de Salta.
- Rowe, J. (1999). "Estandarización de las túnicas de tapiz inca/ Standarization Tapestry Tunics". En *Tejidos milenarios del Perú*. [pp.571-628]. Lima: Apu.
- Shobinger, J. (1995). "*Aconcagua: un enterratorio incaico a 5.300 metros de altura*". s/e. Mendoza.
- (2001). "*El santuario incaico del cerro Aconcagua*". Juan Schobinger (comp). Mendoza: editorial Universidad Nacional de Cuyo.
- Urton, G. y Brezine, C. (2005). "Khipu Accounting in Ancient Peru". En *Science*. [Vol. 309, pp.1065-1067]. Cambridge, Massachusetts.
- Zuidema, T. (1978). "Shafttombs and the Inca Empire". En *Journal of the Steward Anthropological Society* N° 9 [1-2, pp.133-178]. Urbana, Illinois.
-

