

UNIVERSIDAD DE CUENCA
FACULTAD DE ARTES
MAESTRÍA EN ARTES SEGUNDA EDICIÓN

TESIS PARA LA OBTENCIÓN DEL GRADO DE MAGISTER EN ARTES



MENCIÓN EN TEORÍA Y FILOSOFÍA DEL ARTE

**TEMA: ARTE MONUMENTAL TELÚRICO DE LA ÉPOCA PRECOLOMBINA EN
AZUAY Y CAÑAR**

DIRECTORA: Mst. CECILIA MARÍA DEL CARMEN SUÁREZ MORENO

REALIZADO POR: JORGE ARTURO ARÍZAGA ANDRADE

CUENCA-ECUADOR

2013



RESUMEN

En el presente trabajo, en un primer momento, se identifica los principales íconos, Apus, santuarios de altura y centros ceremoniales del Azuay y Cañar con la ayuda del sistema de ceques de Pumapungo, como réplica del sistema de ceques del Cuzco. En un segundo momento, con el apoyo de la cosmovisión andina, la iconografía, arqueoastronomía y la geografía sagrada, se realiza el análisis de las obras de arte monumental telúrico ubicadas dentro del sistema de ceques de Pumapungo. Y, finalmente, se plantea la necesidad de construir un arte latinoamericano en base al conocimiento profundo del arte precolombino y de los elementos de la cosmovisión andina.

PALABRAS CLAVE

Cosmovisión andina Iconos Apus Construcción de mundos ceques

Interculturalidad Paradigmas estéticos Geografía sagrada Arte telúrico

geografía sagrada



ABSTRACT

In this paper, at first, it identifies the main icons, Apus, tall shrines and ceremonial centers of Azuay and Cañar with the help of Pumapungo ceques system as ceques system replica of Cuzco. In a second time, with the support of the Andean world, iconography, archaeoastronomy and sacred geography takes the analysis of telluric monumental artworks located within Pumapungo ceques system. And finally, there is the need to build a Latin American art based on deep knowledge of pre-Columbian art and the elements of the Andean world.

KEYWORDS

Andean worldview Icons Apus worlds Building Ceques
Intercultural aesthetic paradigms Sacred Geography Art telluric
sacred geography



ÍNDICE

Introducción.....10

Capítulo 1

Estado del Arte14

Capítulo 2

La cosmovisión andina

2.1 Chacana30

2.2 La Dualidad31

2.3 Apus y Huacas32

2.4 Ceques33

2.5 La Unancha41

Capítulo 3

Análisis comparativo y registro de íconos

3.1 El sistema de ceques del Cuzco47

3.2 El sistema de ceques de Pumapungo79

3.3 Algunas similitudes y diferencias101

Capítulo 4

Análisis de obras de arte monumental telúrico

4.1 El otro arte108

4.2 Arte como construcción de mundos y como elemento de transformación.. .116

4.3 Análisis e interpretación de obras de arte monumental.....123



Capítulo 5

Hacia nuevos criterios de arte y estética

| | |
|---|-----|
| 5.1 Criterios del viejo mundo | 172 |
| 5.2 El antiarte | 173 |
| 5.3 Criterios de Hollywood | 173 |
| 5.4 Propuestas alternativas: belleza africana, belleza asiática y belleza latinoamericana..... | 174 |
| 5.5 Criterios universales | 176 |
| 5.6 La belleza como principio cósmico | 180 |
| 5.7 Hacia un nuevo arte | 182 |
| Conclusiones..... | 199 |
| Bibliografía..... | 203 |



Fundada en 1867



UNIVERSIDAD DE CUENCA

Fundada en 1867

Yo, Jorge Arturo Arízaga Andrade, autor de la tesis "ARTE MONUMENTAL TELÚRICO DE LA ÉPOCA PRECOLOMBINA EN AZUAY Y CAÑAR", certifico que todas las ideas, opiniones y contenidos expuestos en la presente investigación son de exclusiva responsabilidad de su autor/a.

Cuenca, 16 de octubre del 2013

Jorge Arturo Arízaga Andrade.
0102340239



Fundada en 1867



UNIVERSIDAD DE CUENCA

Fundada en 1867

Yo, Jorge Arturo Arízaga Andrade, autor de la tesis "ARTE MONUMENTAL TELÚRICO DE LA ÉPOCA PRECOLOMBINA EN AZUAY Y CAÑAR_", reconozco y acepto el derecho de la Universidad de Cuenca, en base al Art. 5 literal c) de su Reglamento de Propiedad Intelectual, de publicar este trabajo por cualquier medio conocido o por conocer, al ser este requisito para la obtención de mi título de MAGISTER EN ARTES. El uso que la Universidad de Cuenca hiciere de este trabajo, no implicará afección alguna de mis derechos morales o patrimoniales como autor.

Cuenca, 16 de octubre del 2013



Jorge Arturo Arízaga Andrade
0102340239



Fundada en 1867

DEDICATORIA

Dedico el presente trabajo investigativo a mi esposa Soraya, a mis hijos: Andrés, Tamara y María Belén, los cuales me han apoyado de diferentes maneras y constituyen mi inspiración para emprender retos trascendentales



Fundada en 1867

AGRADECIMIENTOS

En primer lugar, quiero agradecer a la Facultad de Artes que ha posibilitado la presente maestría; en segundo lugar, a la Mst. Cecilia Suárez, por su ayuda desinteresada, por su calor humano, por su asesoría puntual y certera, y por su apoyo permanente; a Eliana Bojorque por su espíritu de colaboración, y, finalmente, a todos los profesores que supieron compartir con generosidad sus conocimientos.



Fundada en 1867

INTRODUCCIÓN

Acostumbro a realizar largas caminatas por las montañas del Austro. Durante el transcurso de varias de esas excursiones por las montañas próximas a la ciudad, observé que algunas parecían tener formas de animales, aves y seres humanos. También reparé en el hecho de que estas montañas estaban ubicadas en sitios estratégicos que correspondían a antiguas huacas. La posibilidad de que estas montañas no sean naturales sino que hayan sido talladas por el hombre me pareció una extraordinaria proeza digna de colocarla dentro de las maravillas del mundo. Desde entonces me propuse investigar para corroborar esta teoría, que de ser cierta, constituiría una de las mayores revelaciones artísticas de nuestra región.

Para realizar este trabajo debo servirme del apoyo de disciplinas tales como la arqueología, la arqueo-astronomía, la etnografía, la estética, la historia del arte y la filosofía del arte y así poder contextualizar la obra dentro del arte no convencional, el cual no está supeditado a los cánones estéticos occidentales.

Sería una tragedia que estas montañas fueran destruidas por acción de la minería; urge, por lo tanto, establecer su valor patrimonial artístico. Este es uno de los propósitos principales de esta investigación.

Se desconoce que nuestros antepasados, los indígenas precolombinos de Azuay y Cañar, elaboraron un tipo de arte monumental sobre ciertos accidentes geográficos considerados como Huacas, Ceques o Apus. Es importante rescatar esta práctica artística a la que yo he denominado “Arte Monumental Telúrico” porque representa un patrimonio cultural de inestimable valor, el cual se basa en conocimientos ancestrales sobre topografía, arqueo-astronomía, iconología y el arte de labrar la roca a gran escala. Constituye un patrimonio de inestimable valor que debe ser identificado a la mayor brevedad, para que luego pueda ser evaluado e inmediatamente rescatado por el Instituto de Patrimonio antes de que desaparezca a manos de la minería.

No existen en Cuenca investigaciones directas sobre el objeto de estudio que quiero abordar, pero existen trabajos que abordan el tema que abarca mi objeto de estudio.



Fundada en 1867

Entre las más importantes destaca la de Milla porque enfoca aspectos de la transformación del paisaje. Al respecto existe una conferencia de Zadir Milla publicada en el 2011 sobre Machu Picchu en la que resalta la arqueología sagrada y cómo los inkas manipularon el paisaje para formar aves y animales

A continuación están los estudios del Dr. Hernán Abad en torno a los elementos iconográficos del Perú, cuáles son los antecedentes y cómo se extendieron desde el Cuzco hacia otras ciudades andinas.

También contamos con las investigaciones de Hugo Burgos Guevara en torno a Tomebamba en donde habla del traslado de ciertos elementos inkas, como el de la laguna sagrada, hacia la ciudad de Tomebamba..

Se suman las investigaciones en torno a Tomebamba realizadas por Jaime Idrovo en su libro “Tomebamba, primera fase de conquista inkásica en los Andes septentrionales”

En “Metáfora de la dualidad...” Lamazares estudia el aspecto de la dualidad en la cosmovisión andina, aspecto clave para abordar la semántica de los íconos andinos.

Es importante referirse a las investigaciones en torno a los Apus, los Ceques y las Huacas realizadas por varios investigadores tales como Díaz, Tavera y otros, puesto que sirven de apoyo a la presente investigación.

Las preguntas de investigación que trataré de responder a lo largo del presente trabajo de investigación son las siguientes:

¿Qué íconos inkas se reprodujeron en el Azuay y en Cañar?

¿Hay Apus en el Azuay y en el Cañar, de ser así dónde están?

¿Cuáles son las Huacas de esta región?

¿Dónde están los Ceques más importantes?

¿Por qué el arte monumental telúrico es un arte?

¿Quiénes modificaron nuestras montañas y con qué propósito?

¿Fueron artistas quienes tallaron las montañas?

¿Nuestros antepasados planificaron el sitio y la forma de las ciudades sagradas o surgieron casi espontáneamente como muchas de nuestras ciudades modernas?



Fundada en 1867

¿Cuáles son los aportes del arte andino al arte universal?

Para estar en capacidad de identificar los principales íconos de la cosmovisión andina, y, luego, realizar el análisis de las obras de arte monumental telúrico, fue necesario que me empapara sobre la cosmovisión andina y el sistema de ceques del Cuzco.

Para completar los conocimientos necesarios que me permitan emprender la tarea, fue necesario, además, que me familiarizara con disciplinas como la arqueoastronomía, la geografía sagrada, la iconografía y la etnografía.

El presente trabajo permitirá establecer con precisión los principales objetos de arte monumental telúrico de la época precolombina en el contexto geográfico del Azuay y del Cañar, apoyándome en las técnicas y conocimientos de la arqueoastronomía, de la iconografía, de la etnografía y en los fundamentos de la cosmovisión andina, con el propósito de rescatar este arte de las amenazas de la minería e incluirlo en el patrimonio cultural de la región.

También permitirá definir las huellas iconográficas del Perú incásico en el Austro ecuatoriano, ubicar geográficamente los grandes íconos andinos y registrarlos gráficamente y, finalmente, analizar e interpretar las obras de arte telúricas de tipo monumental.

Nos enfocaremos en los Apus y santuarios que sufrieron algún grado de intervención incásica y que están ubicados dentro del sistema de ceques de Pumapungo. No abordaremos aquellos lugares que son estrictamente cañaris y que obedecen a otro código más antiguo y al que pertenecen ciertos lugares sagrados que se hallan en las inmediaciones de Paute, Gualaceo, Sigsig y Cañaribamba. Esto lo dejamos para otro proyecto de investigación.

Para realizar la tarea propuesta, dividiré el presente trabajo en cinco capítulos:

Capítulo 1: **Estado del Arte.**- en donde presentaré los conceptos claves que me servirán de apoyo para el análisis de las obras y determinaré algunos autores que han trabajado sobre algunos aspectos del arte precolombino y la cosmovisión andina.

Capítulo 2: **La cosmovisión andina.**- en donde estableceré los principios fundamentales de la cosmovisión andina, los cuales son el soporte de las obras a ser analizadas.



Fundada en 1867

Capítulo 3: **Análisis comparativo y registro de íconos.**- en el cual realizaré una comparación entre el sistema de ceques del Cuzco y el sistema de ceques de Pumapungo, y, al mismo tiempo, señalaré y resaltaré los principales Apus, santuarios de altura, fortalezas y centros ceremoniales en ambos sistemas. Para ello, me apoyaré en autores como Bauer y Zuidema, quienes enumeran ciertos Apus y centros ceremoniales de importancia, y recurriré a mapas y a Google Earth. Este último, sobre todo, me servirá de apoyo para ubicar los Apus, fortalezas, santuarios de altura y centros ceremoniales, y para establecer los alineamientos y posicionamiento estratégico en el sistema de ceques.

Capítulo 4: **Análisis de obras de arte monumental telúrico.**- en donde analizaré siete obras de arte monumental telúrico de Azuay y Cañar, para lo cual me apoyaré en los criterios de Stonderenguer y Zadir Milla, así como también en los principios de la cosmovisión andina.

Capítulo 5: **Hacia nuevos criterios de arte y estética.**- en el que realizaré una serie de reflexiones sobre el futuro del arte latinoamericano, y defenderé la idea de que éste debe partir del conocimiento profundo del arte precolombino para construir un arte propio.

Debido a la escasa literatura sobre el tema, fue difícil en un principio acceder a fuentes confiables. Muchos libros enfocaban solamente algunos aspectos de la arqueología y del arte precolombino. Sin embargo, con mucha paciencia y con mucha suerte, fui consiguiendo los libros y las fuentes apropiados.

Otro factor valioso, que me permitió comprender la trascendencia de las obras de arte monumentales precolombinas, fue la experiencia directa con algunos elementos de la cosmovisión andina.

Queda abierta, pues, una puerta para futuras investigaciones en torno al código iconográfico del arte precolombino, no solo de tipo incásico sino también cañari.



Fundada en 1867

CAPÍTULO 1

ESTADO DEL ARTE

Ya dije que en el curso de mis innumerables caminatas por las montañas aledañas a la ciudad, descubrí que ciertas montañas parecían tener formas definidas de tipo zoomórfico y antropomórfico. Además, al parecer, estas montañas estaban localizadas en sitios estratégicos que ocupaban el mismo lugar que los antiguos centros de adoración. El hecho de que estas montañas hayan sido modeladas por el hombre, implica una gran proeza digna de ser estudiada y resaltada.

Debido a que los Inkas eran grandes constructores y propagadores de su cultura y de su cosmovisión, es importante establecer cuáles elementos sembraron en la antigua ciudad de Tomebamba que ellos tan primorosamente edificaron. Resulta interesante lo que dice Salazar al respecto:

En la cultura andina, los sitios de carácter sagrado se llamaban huacas, término que agrupaba cosas muy diversas, desde bloques erráticos en una planicie, hasta acequias, tumbas, montes, y cascadas. Hoy el término se usa solamente para las tumbas precolombinas.

La conquista, y correspondiente colonización de la Sierra ecuatoriana, por los incas, generó un esfuerzo constructor sin precedentes en el Ecuador precolombino. Construcciones de piedra, de diversa forma y tamaño, fueron acometidas en diferentes lugares, con rigurosa planificación arquitectónica (Salazar, 2008)

Para abordar este objeto de estudio, necesito el apoyo de varias disciplinas, entre ellas una de las más importantes es la Etnología porque me permite abordar el aspecto religioso-cultural, por un lado, y el aspecto artístico, por otro. Veamos algunas definiciones:

Según el diccionario:

Ciencia que tiene por objeto el estudio de las razas y los pueblos. Pretende la explicación de la cultura de un determinado pueblo y las constantes universales que pueden servir para explicar otras culturas (Diccionario, 1989)

f. ANTROP. Ciencia que estudia los pueblos y las culturas a través de los datos que le proporciona la etnografía. Intenta establecer leyes que determinan la conducta, las realizaciones y la evolución de un grupo humano o de un área cultural. (<http://es.thefreedictionary.com/etnolog%C3%ADa>)

Según el Diccionario de la lengua española Espasa-Calpe:



Fundada en 1867

f. Rama de la antropología que estudia sistemática y comparativamente las etnias y las culturas de los pueblos (Diccionario de la Lengua Española, 2005)

Según el glosario de términos filosóficos:

La etnología es la ciencia que estudia las sociedades primitivas desde una perspectiva predominantemente cultural. Por lo general se suele distinguir la etnología de la antropología cultural, aunque en cierta medida ésta derive de aquella, al ampliar el campo del estudio de las culturas a las sociedades actuales y no sólo a las primitivas, como es el caso de la etnología. (Diccionario de términos filosóficos, 2013)

Pues ningún ser humano puede prescindir de su entorno cultural. Nacemos en una cultura y nos nutrimos de ella y creamos a partir de la mirada que ella construyó en nosotros. Como dice Maquet:

Una sociedad total es percibida, por aquellos que viven en ella, como que se extiende más allá de las vidas individuales de sus miembros. Existía antes de que yo naciera, y existirá después de que muera. Y, sin duda, generalmente abarca muchas generaciones. Nacer en una sociedad total es hacerse heredero de una propiedad colectiva moral y material. La cultura societal es ese enorme patrimonio del que cada miembro de la sociedad se apropiará lentamente durante una vida completa. (Maquet, 1999, pág. 225)

Para mi investigación me centraré en el aspecto de la expresión simbólica trascendental. A sí mismo, usaré la variante artística para enfocarme en los objetos de arte. En la Presentación del libro de la doctora Constanza “De la imagen al ícono”, Segundo E. Moreno dice: “*En nuestro medio son escasos los estudios que se refieren a la Etnología del Arte, una disciplina de la antropología que busca investigar las artes plásticas, decorativas e incluso escénicas, desde el punto de vista de la Estética, definida ésta en la Antropología, como el resultado de los sistemas de valores que definen el arte dentro de una cultura*” (Di Capu, 2002, pág. 12) Es justamente esta perspectiva la que quiero emplear en el estudio del arte monumental telúrico, procurando mantener una perspectiva desde la cultura estudiada, como ya lo ha hecho Mora Calderón en sus investigaciones sobre la cultura colombiana:

No solamente ofrece la posibilidad de percibir el punto de vista indígena, sino que es una herramienta para negociar nuevas identidades culturales y, sobre todo para quebrar la hegemonía de aquellos que históricamente han controlado las tecnologías visuales para imaginar. Compartir la autoridad y, en muchos casos cederla definitivamente, apartándose del rol tradicional de victimización o exotismo, de objeto de compasión o piedad, ha significado un cambio radical en la manera que las imágenes son producidas como medios por los cuales el conocimiento antropológico es presentado en público (Mora Calderón, 2007, pág. 53)



Fundada en 1867

Cuando miraba las ciudades inkas o cañaris desde la altura, tenía la sensación de que poseían una forma específica muy bien definida aunque al principio haya sido incapaz de desentrañar. Creo que esta sensación la comparten algunos observadores. Al parecer, efectivamente algunas ciudades y montañas tenían la forma de algún animal o ave ícono en el antiguo Perú. Así, por ejemplo, se dice que Machu Picchu está conformado por un gran puma recostado, que es la montaña a cuyo pie se erige la ciudad; la ciudad tiene la forma de un lagarto que reptaba hacia la montaña; y, junto a la montaña y al lado de la cabeza del lagarto, está la figura de un cóndor con las alas desplegadas. A mí personalmente me impresiona la manera cómo las edificaciones de la ciudad van entretejiéndose hasta completar la cola, las extremidades, el cuerpo y la cabeza del lagarto.

Otra de las disciplinas en que necesito apoyarme es la Arqueología, no la tradicional porque tiene una visión demasiado occidental, sino la Arqueología Sagrada porque ésta valora la cosmovisión de los pueblos. Se supone que tanto los inkas como los cañaris edificaban las ciudades en base a observaciones astronómicas. Es decir, como resultado de sus observaciones demarcaban el lugar exacto donde debían construir la ciudad así como la orientación que ésta debía tener y los íconos que debían rodearla. Este es el caso de Machu Picchu en Perú y de Pumapungo en Ecuador. No en vano el inka Huayna-Cápac acostumbraba pasar largas temporadas en estos aposentos. (Cordero, 1994)

Además algunas montañas eran Apus y otras eran Huacas, dos elementos claves que tenían que rodear a una ciudad especial. Sabemos que el Cojitambo era tenido como una huaca muy importante al igual que Turi.

Estos lugares eran demarcados a través de ceques o líneas que partían desde el centro del Cuzco en el Perú. Está por demostrarse que ocurría lo mismo aquí puesto que Tomebamba era la segunda ciudad más importante del imperio inca. Es decir, las líneas saldrían desde el centro de Pumapungo, en Cuenca.

El sistema de Ceques consistía en 41 líneas imaginarias, las cuales partían desde el Coricancha y se dirigían hacia cada huaca, haciendo un total de 328 huacas. Sin embargo, estas líneas imaginarias sólo eran conocidas por el cuerpo de sacerdotes y la distancia entre huaca y huaca era de entre cinco a ocho kilómetros (Díaz Lon, 2005, pág. 2)

A un nivel planetario se habla de que toda la energía de los Himalayas se está trasladando a los Andes porque la nueva humanidad, aquella que cuidará del planeta, nacerá en los Andes. Algunos esotéricos han afirmado que El Cajas está cargándose de una energía poderosa. Estas montañas están muy próximas a Cuenca, una ciudad que ya era considerada como especial por las culturas cañarí e



Fundada en 1867

inka. Si Cuenca era una de esas ciudades especiales de los Andes, entonces tenía que estar rodeada de Apus y de Huacas ¿Cuáles son estos Apus? ¿Cuáles son estas Huacas? ¿Dónde están los Ceques más importantes?

Las leyendas tienen una base en la verdad, algunas incluso son el relato literal de lo que ocurrió, pero debido a que el relato nos parece fantástico a nosotros los educados bajo los códigos occidentales, lo tomamos como una simple leyenda. Recién ahora la ciencia occidental está tomando en serio el conocimiento ancestral de las grandes culturas milenarias que se referían a dimensiones y fuerzas energéticas y espíritus de los árboles y de las montañas. Incluso algunos científicos están tomando cursos de chamanismo.

Otra disciplina en la que voy a apoyarme es la Iconografía, para poder elaborar la interpretación de los íconos concernientes a Tomebamba y sus alrededores y encontrar las conexiones dentro del contexto de la tradición y los valores de los mismos. Para ello me basaré en los estudios del Dr. Abad y de Tello, de quien Abad dice: *“Tello fue uno de los primeros en hacer iconografía. Todos sabemos que cuando publicó en 1923 su obra “Huiracocha” se adelantó en cincuenta años a los trabajos de Roura, Panowski en iconología porque él ubicaba en el contexto de la tradición y los valores determinado objeto”* (Abad, 2008)

El Dr. Abad dice que varios íconos andinos salieron desde las culturas de Chavín. En cuanto a las características de esos íconos, agrega: *“Los artistas de Chavín abstraían la imagen y planteaban cuatro factores: la reducción y la repetición de imágenes, la simetría bilateral, el módulo de anchura y la metáfora”* (Abad, 2008)

La abstracción de la imagen juega un papel importante en la iconografía andina, a través de ella podían trazar las imágenes en el piso o tallarlas en las montañas. Es importante establecer qué métodos emplearon en nuestro entorno.

También afirma que existió una “Secuencia estilística” que se puede apreciar en diferentes ciudades como en Tiawanacu: *“Ponce Santinez confirman la secuencia Tiahuanacu en base a las imágenes que están representadas en la litoescritura y en la cerámica”* (Abad, 2008)

Concluye que *“La historia del arte a través de la iconografía, son fundamentales para que la arqueología reconstruya el pasado”* (Abad, 2008) Todo esto permite calibrar la importancia que tiene establecer estos íconos en nuestra región para poder entender el proceso histórico, cultural y artístico de nuestras culturas. La historia tradicional ya ha deformado hasta el cansancio la sabiduría andina. Es hora de escribir una nueva



Fundada en 1867

historia, una nueva historia del arte, una nueva estética, para que las culturas andinas no sean vistas como primitivas como ocurría en la época de la conquista:

Pachacamac fue el oráculo principal de la costa y de él se decía que era el creador de todas las cosas y la fuerza que animaba a todos los seres vivos. En las declaraciones, crónicas y documentos de extirpaciones de idolatrías escritas a mediados del siglo XVI por los españoles se mencionan al sitio de Pachacamac y al dios del mismo nombre en repetidas ocasiones. Del estudio de estos documentos se ha podido reconstruir en algo los atributos e imágenes que tenía esta deidad:

“(...)en otras partes decía el demonio que era el señor que había dado ser al mundo, y que se llamaba Pachacamac que dice dador de este mundo”(Juan de Betanzos, 1551)

“Llámase Pachamama, nombre del ídolo o dios falso a quien era dedicado, que quiere decir Hacedor del mundo; el cual era labrado de palo con una figura fiera y espantable, y con todo eso muy venerado; porque hablaba por él el demonio y daba sus respuestas y oráculos a los sacerdotes(...)”(Padre Fray Bernabé Cobo, l. 653) (Tavera, 2011)

Debido a esta actitud se han destruido importantes huacas. Uno de los párrocos de la parroquia de Cojitambo desmanteló los edificios que habían en el cerro Cojitambo para suprimir la supuesta idolatría e ignorancia de los indígenas. Otro párroco usó las piedras de las huacas para edificar el templo de la parroquia. Justamente para evitar que esto siga ocurriendo, es importante identificar y luego rescatar estos monumentos históricos telúricos.

Así acaba de hacerlo Milla en el Perú. Es importante que, siguiendo su ejemplo y acogiendo algunos de sus logros, tratemos de hacer lo mismo en el Azuay y Cañar. Los trabajos de investigación realizados en Machu Picchu por Zadir Milla son de gran trascendencia:

Tras la fabulosa obra de ingeniería, en Machu Picchu se guardan los emblemas fundamentales del Tawantinsuyu milenario. Elementos arquitectónicos como Huancas, Ushnus, suqanqas...o animales simbólicos como el Cóndor, la Alpaca, el Jaguar, la Serpiente, el Picaflor, el Sapo...íconos geométricos como el Escalonado, los tres mundos, el Cuadrado y la Diagonal..concepciones que inspiraron el simbolismo de Machu Picchu son milenarias, encontrándose sus expresiones entre otros en Caral, en Chavín, en Tiawanaco...cinco milenios de historia sustentan la capacidad creativa y el diseño de los 14 inkas cusqueños del siglo 15, los últimos de la larga lista 104 inkas gobernantes que citara el cronista Blas Valera. (Milla, los misterios de Machu Picchu, 2010)



Fundada en 1867

Al haber sido la región del Austro parte del Tawuantinsuyu, al haber sido Guapondeleg, una de las ciudades más importantes de este imperio y la preferida del inka Huayna-Cápac, es lógico que los inkas hayan plasmado aquí también sus íconos sagrados más importantes. “*El diseño de Machu Picchu integra diversas escalas en su concepción. En él dibujan el Sol, la Luna, las constelaciones, las montañas, la arquitectura y las piedras*”. (Milla, los misterios de Machu Picchu, 2010) Entonces la tarea a realizarse es identificar estos íconos dentro del contexto geográfico de Cañar y Azuay y, en particular, dentro de las inmediaciones de Cuenca.

Los inkas terracearon las tierras de Tomebamba y de Ingapirka ¿Por qué lo hicieron? Milla da una respuesta para la ciudad sagrada del Perú que bien puede servir para las nuestras: “La terraza de la Alpaqa es una de las figuras que pone en evidencia la intención iconográfica de la traza arquitectónica de Machu Picchu en sus diversas escalas” (Milla, los misterios de Machu Picchu, 2010)

Es precisamente el valor de los hallazgos que hace Milla en Machu Picchu lo que detonó en mí la necesidad de esclarecer la realidad iconográfica de nuestra región. Él dice: “El Ushnu dibujando el perfil de una cabeza de Cóndor devela una de las claves del diseño de Machu Picchu, la del dibujo con andenes en correspondencia con funciones arquitectónicas. A partir de esta observación se deducen otras imágenes ocultas tras el simbolismo sagrado de Machu Picchu” (Milla, los misterios de Machu Picchu, 2010)

Machu Picchu tuvo la suerte de permanecer escondida a los ojos de los españoles y luego de los colonos mestizos. Tomebamba no corrió con la misma suerte:

El centro religioso, político y administrativo de Tomebamba era por lo tanto Pumapungo. El vecindario de Paucarbamba, aunque poblado, era un barrio rural con viviendas dispersas y sin ninguna construcción arquitectónica urbana. No cabe duda que las mejores piedras de los palacios y templos de Pumapungo fueron trasladados desde ese lugar hacia los molinos de Todos Santos, la Catedral Vieja, el sendero de la casa de la Calle Larga y Escalinata, San Blas y los patios de San Francisco, entre otros. (Espinoza J. L., 2010)

Es urgente que rescatemos los monumentos que todavía quedan y para ello es necesario primero que los identifiquemos. Los inkas reprodujeron en las ciudades importantes del imperio algunos íconos del Cuzco. Al respecto Hugo Burgos Guevara aclara:

Hemos podido estudiar las replicaciones religiosas y políticas que pudieron los inkas instaurar, al reproducir su estructura mental y social, en los territorios conquistados. Así encontramos que establecieron tres capitales Cuzco, Vilcashuamán y Tomebamba,



Fundada en 1867

asociando a ellas sendos procesos políticos, acoplando inclusive tres símbolos religiosos, figurados por tres lagunas sagradas, Ticci-cocha (Cuzco), Poma-cocha (Vilcashuamán) y Viracocha (descubierta por nosotros en Tomebamba) (Burgos Guevara, 2010, pág. 94)

Sabemos que a lo largo de los Andes existen animales y aves sagrados tales como el cóndor, el colibrí, el puma, el jaguar, el caimán, el mono, la tortuga, la araña. Estos se convirtieron en verdaderos íconos andinos y se los encuentra tallados en las montañas a lo largo de los Andes del Perú y Ecuador. En Pumapungo, el baño del inka que corre paralelo al río Tomebamba tiene la forma de un enorme colibrí. Es interesante que varios de estos íconos se encuentren dibujados en el suelo desértico de Nazca. Allí tenemos al mono, a la araña y al colibrí en trazos bien definidos y en proporciones gigantescas.



Araña. Foto tomada de <http://www.google.com.ec/url?sa=i&rct=j&q=fotos+de+nazca&source>

También sabemos que en el Austro existen montes sagrados tales como el Llaver, el shaurinshi, en Chordeleg; Zhalao, en Pucará; el Cauzhin en Cumbe; el Guaguazhulmi, la Pachamama y los de Turi, en Cuenca. Gallegos, citado por Jaime Idrovo, al referirse a Cojitambo dice: *“porque es cerro de peña viva y atajado y muy alto, que cuando el inka andaba conquistando estas tierras, tenía allí su fuerte y su real y cuando los contrarios lo hostilizaban, se iba allí a hacer frente y descansaba allí”* (Dillehay, La frontera del estado inka, 1998)



Fundada en 1867



Cojitambo. Foto del autor

También debemos apoyarnos en disciplinas nuevas como son la arqueo-astronomía, que mezcla la astronomía con la arqueología para identificar correspondencias entre las ruinas de las culturas antiguas con los mapas estelares. “Entre los testimonios logrados por las investigaciones arqueo-astronómicas, son de resaltar las observaciones astronómicas pre incas e incas tales como los alineamientos intersolsticiales y estelares, los calendarios iconográficos y de sombras, los fechados angulares y los espejos astronómicos como herramientas dentro de una práctica social y ritual permanente”. (wikipedia, 2011)

La arqueoastronomía es una disciplina nueva que se introduce en el ámbito de los estudios mesoamericanos en la última década. Tiene sus antecedentes en el siglo pasado, pero en su forma actual surge en los años sesenta como estudio especializado de las construcciones megalíticas europeas.⁴ La polémica sobre el significado astronómico de las diferentes orientaciones que muestra Stonehenge, el famoso "santuario megalítico" de la Gran Bretaña, generó el interés en los estudios interdisciplinarios que combinan la astronomía, la arqueología y la etnografía. Así se creó como nueva disciplina la astroarqueología o arqueoastronomía, que extendió sus alcances al estudio comparado de la astronomía en las civilizaciones arcaicas. Recientemente se empieza a hablar también de etnoastronomía, otro campo especializado que se integra con la etnografía y la antropología. En algunos casos la combinación de la etnoastronomía referente a prácticas etnográficas actuales con la arqueoastronomía aplicada a la historia de la misma área puede ser muy fructífera. Así sucede, por ejemplo, en Mesoamérica y el área andina. (Broda, 1995)

Dentro de la arqueo-astronomía o derivada de ella está la geografía sagrada. Es importante hacer algunas puntualizaciones sobre Geografía Sagrada. Para ello, vamos a valernos de Manuel Ruiz, quien al respecto nos dice:



Fundada en 1867

La geografía sagrada es, por tanto, el conjunto de lugares en los cuales el hombre entra en lo sagrado, en lo trascendente. En ellos se establece la conexión entre lo terrestre y lo celeste, se puede volver al origen, se puede encontrar un sentido perdurable a la efímera existencia cotidiana. Estos lugares-puente entre el cielo y la tierra, donde el hombre despliega todas sus características como ser humano, reproducen en el territorio social una geografía celeste, que puede reproducir las etapas del retorno a los orígenes, los momentos del despertar interior, los pasos que conducen a completar los ciclos de la vida.

La activación de estos puentes entre cielo y tierra se hacen mediante el calendario. El establecimiento del calendario es uno de los hitos más importantes del proceso de humanización. Es lograr una domesticación del tiempo, una reproducción del mismo a la escala de los ciclos del hombre. Mediante el calendario, el hombre consigue que el tiempo se transforme en un motor de evolución. Y es mediante el calendario, como el hombre asigna momentos concretos de conexión entre lo terrestre y lo celeste, en la geografía sagrada, que deja de ser un conjunto de lugares físicos normales para convertirse en puntos mágicos en el espacio y el tiempo. De esta manera, el lugar sólo no sirve, sino que debe unirse a la fiesta, a la celebración, al rito, a la ceremonia en la que se recorren las etapas y se le da ritmo al lugar. Mediante la fiesta, el rito, se relea el lenguaje simbólico y se vivencian las experiencias y sentimientos encerrados en el contenido de los símbolos. (Ruiz M. , 2010)

Para los inkas el espacio constituía una dimensión cultural, social y espiritual. Esta concepción los llevó a modificar el paisaje de su entorno y el de las tierras conquistadas.

Algo similar ocurre en las construcciones mesoamericanas, las cuales están siendo estudiadas a la luz de la geografía sagrada:

Examinamos cuestiones de geometría, proporciones y relaciones espaciales, que, una vez hecha la pregunta, se nos ofrecen como evidentes en los monumentos mismos de la civilización milenaria de Mesoamérica (la arquitectura humana) y su ubicación en el paisaje (concebido como arquitectura divina). El énfasis geométrico tiene un aspecto cuantitativo en común con los estudios de la 'sintaxis del espacio' de Hillier y Hanson (1984) pero trasciende la perspectiva funcionalista de aquellos autores. Seguimos las ideas seminales del arquitecto Horst Hartung (1971) quien observó la importancia de las líneas visuales que conectan los edificios entre sí dentro de una zona arqueológica mesoamericana. Aquí extendiendo su metodología a las relaciones entre los componentes del centro ceremonial y el espacio sagrado que los rodea y abraza. En este aspecto hay una conexión con los avances en la arqueoastronomía, desarrollada en Mesoamérica por Aveni (1977), Tichy (1991) y otros, pero observamos que no todo es astronomía: hay una dinámica geométrica propia que se ofrece para estructurar la expresión simbólica del pensamiento filosófico mesoamericano y sus implicaciones socio-políticas – hecho también reconocido en las obras de Broda et al. (2001), Koontz et al. (2001) y



Fundada en 1867

Sprajc (2001). Esto nos permite conectar la investigación de sitios arqueológicos con la interpretación de la cultura visual antigua, tanto de las estatuas y relieves como de los códices y lienzos pictográficos (cf. Boone 2005; Mikulska Dabrowska 2008). (Ruiz Ortiz, 2010)

En los últimos años se han realizado una serie de investigaciones a lo largo de los Andes en torno a los ceques y a las huacas. Al respecto ahora contamos con información valiosa que nos ayudará a respaldar nuestras afirmaciones.

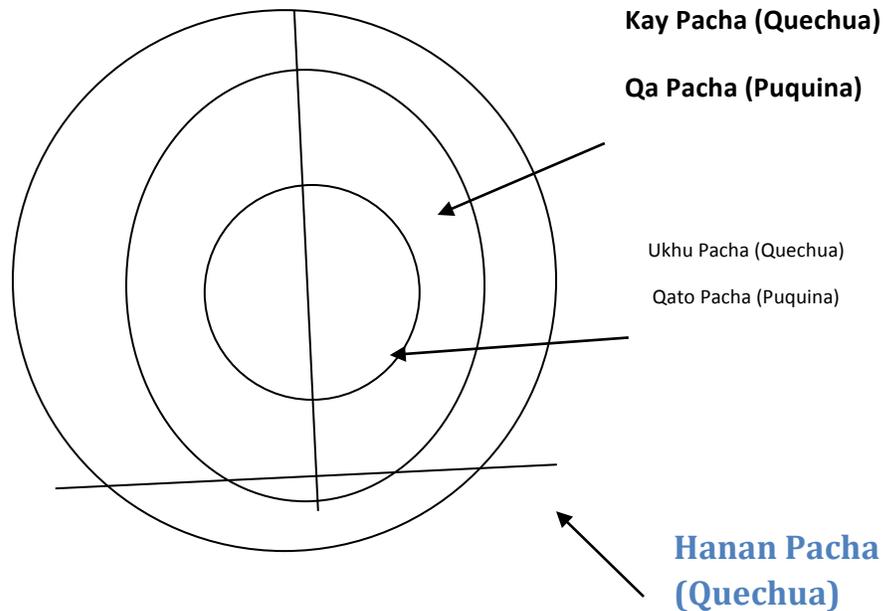
Estos sitios arqueológicos de la isla de Amantani en Puno, sirven a los pobladores de todo el altiplano, hasta hoy, para seguir el culto también dicotómico a Pachatata (o padre-cosmos) y a Pachamama (o madre-cosmos), que tan igual como en el Cusco, antiguamente eran a la vez centros ceremoniales religiosos y políticos de gobierno de los Ayllus o familias extensas, ordenados en el sistema concéntrico y cuatripartito de la “Tawa”, cuyas estructuras tetramétricas aun subsisten en la gran mayoría de las comunidades indígenas (Lajo, Qhapaq Ñan: la ruta inka de sabiduría, 2004)

Es importante conocer a fondo la Cosmovisión Andina para comprender la estructura de las ciudades y edificaciones precolombinas:

Si se aprehende bien cada símbolo de la cultura andina, se podrá “leer” fluidamente en sus propios códigos la sabiduría ancestral andina. Por ejemplo: esas grandes sierpes AMARUS “Sachamama y Yacumama” de las que nos habla el Amauta Luis E. Valcárcel en su célebre “Etnohistoria del Perú Antiguo-UNMSM-1967” y que según la leyenda mítica: “Los tres mundos –Pachas- se hallan unidos por estas dos sierpes míticas, dioses del agua y la fecundidad”, nos da una pista magistral para que aprehendamos el símbolo del agua (Yaku) como una serpiente sinuosa u ondulante (Chokora) “que da vueltas ampliando su tamaño” y que se refiere a las ondas o círculos concéntricos que aparecen en el agua cuando algo rompe la tranquilidad de su superficie¹; y que no solamente es un símbolo del tiempo y del movimiento, sino que nos hace literalmente “ver el tiempo” o más precisamente: La energía del tiempo, que oscila cíclicamente y que se puede dibujar como tres círculos concéntricos



Fundada en 1867



Ahora bien, pero este símbolo (Yakumama) solo expresa ENERGIA o TIEMPO, es decir naturaleza fluida y continua, “como” o parecido al agua; ¿Cómo dar el salto a la otra esencia?, ¿Cómo podemos representar en términos geométricos la otra sierpe mítica “Sachamama”?, ¿La de naturaleza corpuscular o material?. Ya tenemos un símbolo que es el círculo, ¿Cuál es el otro, su símbolo complementario?, ¿Cómo “parear” el círculo?. La solución encontrada se puede observar en el Dibujo 6, trazando el diámetro, o mejor, los diámetros perpendiculares que dibujan y dividen el círculo en los cuatro cuadrantes de la “Tawa” o cruz. (Lajo, Qhapaq Ñan: la ruta inka de sabiduría, 2004)

La pregunta es ¿Trasladaron los inkas estos tres planos a Tomebamba? Al parecer la respuesta es afirmativa. Cuando estudiamos las tradiciones de nuestros indígenas, observamos que ellos todavía acostumbran reverenciar determinados lugares en los cuales depositan ofrendas.

El importante papel de las montañas en la cosmología de las sociedades andinas está bien documentado etnográfica y etnohistóricamente. Las evidencias arqueológicas son también abundantes para el período incaico, sobre todo, en la forma de santuarios, sacrificios y ofrendas a gran altura. Asimismo, se asume generalmente que la veneración de montañas forma parte de un núcleo de creencias religiosas y concepciones cosmológicas tradicionales de las sociedades andinas que tendría sus raíces en tiempos muy anteriores a los incas. Sin embargo, no parece que los santuarios de altura similares a los de los incas hayan sido muy comunes (Leoni, La veneración de montañas en lo Andes preincaicos: el caso de Ñawinpukeyo (Ayacucho-Perú) , 2000)



Fundada en 1867

La arqueoastronomía nos ayudará mucho a comprender y descifrar los secretos que guardan las ciudades sagradas y las montañas sagradas precolombinas. Observemos con atención la siguiente información:

De manera similar, Glowacki y Malpass (2003:439-441) argumentan que varios sitios arqueológicos Huari del Horizonte Medio (ca. 550/600-1000 d.C.) fueron intencionalmente construidos en una estrecha asociación física y simbólica con montañas y otros elementos topográficos de valor religioso, conformando un paisaje sagrado que buscaba asegurar el control simbólico de las diversas huacas regionales asociadas con el suministro del agua. (Leoni, La veneración de montañas en lo Andes preincaicos: el caso de Ñawinpukyo (Ayacucho-Perú, 2000)

Ahora observemos atentamente el siguiente plano de Pachacamac:



Plano de Pachacamac (Lizardo Tavera)

La dualidad es uno de los elementos claves de la cosmovisión andina y se proyecta tanto en las construcciones de las ciudades como en la representación de los íconos. Al respecto Llamazares dice:

La dualidad puede considerarse así como un principio filosófico, una categoría metafísica que define una ontología radicalmente diferente a la occidental: el origen del ser no es la unicidad sino la paridad, lo dual, lo que es y no-es al mismo tiempo, fundamentalmente lo que sucede entre ambos términos. La existencia se define no como un estado sino como un proceso, el incesante interjuego de las polaridades, el arte de vincular y acompañar la complementariedad de los opuestos. De esta manera, la concepción andina sobre la dualidad se relaciona profundamente con la visión



Fundada en 1867

energética e interconectada de la vida y el cosmos. (Llamazares A. M., *Metáforas de la dualidad en los Andes:cosmovisión, arte, brillo y chamanismo*, 2006, págs. 2-3)

En lo que respecta a las disciplinas relacionadas con la Filosofía del Arte, nos apoyaremos en la Estética con orientaciones interculturales. El arte era ya una forma de vida y parte misma de la vida entre las culturas precolombinas, aspecto que se está discutiendo todavía en la actualidad. Jacques Rancière, en “sobre políticas estéticas”, resultado de una conferencia en Barcelona en mayo del 2002, dice:

La política del arte en el régimen estético del arte está determinada por esta paradoja fundadora: el arte es arte a pesar de que es también no-arte, una cosa distinta del arte. No necesitamos por tanto imaginar ningún fin patético de la modernidad o explosión gozosa de la posmodernidad, que ponga fin a la gran aventura moderna de la autonomía del arte y de la emancipación por el arte. No hay ruptura posmoderna. Hay una contradicción originaria continuamente en marcha. La soledad de la obra contiene una promesa de emancipación. Pero el cumplimiento de la promesa consiste en la supresión del arte como realidad aparte, en su transformación en una forma de vida. (Rancière, 2005, pág. 29)

Así mismo nos apoyaremos en nuevas maneras de mirar la Historia del Arte. El arte es también una manera de construir símbolos, y la cosmovisión andina ha hecho precisamente eso: construir su propio universo de símbolos. En ese sentido las culturas andinas estaban construyendo su propio universo estético. Así los incas trasladaron su mundo a nuestras tierras y lo recrearon. Como dijo Goodman: “*La construcción de mundos, tal como la conocemos, parte siempre de mundo preexistentes de manera que hacer es, así, rehacer*” (Goodman, 1990, pág. 24)

Cada artista en la creación de un mundo elige qué ponderar o que esconder, cómo ordenar los elementos claves. Intuitivamente sabe lo que va a construir. Como el mismo Goodman afirma: “*encontramos aquello que estamos dispuestos a encontrar...y probablemente seremos ciegos a aquellas otras cosas que ni ayudan ni obstaculizan nuestros propósitos*” (Goodman, 1990, pág. 34) Así actúa también la crítica. Frente a un mundo que es incapaz de comprender y, por lo tanto de valorar, procura identificar elementos que le son familiares o que para él son estéticamente válidos. Si no los encuentra, probablemente sentenciará que aquello no es arte.

Nuestro objetivo no es fomentar el turismo cultural sino crear conciencia intercultural.

Hoy vemos el museo como un lugar donde adquirir conocimiento, y el conocimiento, como ya dije en otra ocasión, es de dos clases. Una es el conocimiento del arte en sí, donde las obras de arte son tratadas como objetos con



Fundada en 1867

una organización interna no muy distinta a la de las moléculas complejas. La otra es el conocimiento del arte como producto cultural donde visitamos el museo para descubrir en qué se relaciona el arte de las diferentes culturas con las vidas de aquellos cuyas formas de vida definieron. En la práctica, eso equivale a ver el arte como en un museo de antropología, es decir -para entendernos-, en dioramas constituidos por figuras con su indumentaria nativa en escenarios que incluyen los utensilios que empleaban para vivir y los horizontes que limitaban sus creencias. (Danto, 2005, pág. 3)

La Historia del Arte se ha apoyado en un ethos occidental. Desde ese ethos se ha pretendido valorar nuestra cultura y nuestro arte andino.

El ethos de una época histórica consiste en una estrategia elaborada espontáneamente en la vida cotidiana e incorporada en el código del comportamiento social, dirigida a contrarrestar los efectos negativos o autorrepresivos que tiene sobre él la hostilidad de alguna fuerza superior (la naturaleza, por ejemplo), que ha sido interiorizada en la vida social por las instituciones; una fuerza superior que actúa sobre esa vida como una tendencia destructiva irresistible, como un destino devastador sobre el proceso de reproducción de la vida social concreta (trabajo, disfrute, procreación).

Se trata de una estrategia que construye ciertos dispositivos particulares de comportamiento social, ciertos usos y costumbres determinados, que afectan lo mismo “subjetivamente”, al carácter de las personas, que “objetivamente”, a la organización del mundo de su vida. Se trata, en todos ellos, de estrategias de comportamiento dirigidas a alejar de la vida normal cotidiana, a neutralizar en ella, la experiencia en principio insoportable de una realidad contradictoria que se resuelve una y otra vez en un sentido negativo, hostil al despliegue de las potencialidades humanas. (Echeverría, El Ethos barroco y los indios , 2008)

Este ethos occidental, auspiciado por el cristianismo, nos ha sido impuesto desde la colonia y ha perjudicado a la sabiduría ancestral al considerarla, bajo la perspectiva del cristianismo, como superstición y barbarie. Bajo esta lupa y con esta justificación, se destruyeron muchísimas huacas y se quemaron innumerables quipus.

Y como queriendo esconder el peso que tiene la mirada cultural en el arte, se ha pretendido calificar el otro arte bajo la lupa de la cultura occidental, pero sin admitirlo abiertamente:

La libertad del arte de determinadas culturas es una ilusión. Los ejemplos de las obras de arte que muestran Ideas eternas se buscan normalmente en la estatuaria griega clásica del siglo V a.C. y en las esculturas del neoclasicismo de los siglos XVII y XVIII en Europa. Es alrededor de estas representaciones humanas que las palabras belleza, sublimidad, nobleza e idealización se repiten profusamente (Maquet, 1999, pág. 213)

En occidente últimamente ya se están cuestionando esos paradigmas estéticos y eso determinará que tarde o temprano se modifique la mirada que tiene occidente



Fundada en 1867

respecto a oriente y a las culturas ancestrales que se asentaron en lo que hoy llamamos Latinoamérica.

*En respuesta a la pregunta acerca de si tiene sentido hablar de verdad estética, divergen las opiniones. Mientras que Adorno, Heidegger y Gadamer responden afirmativamente de manera decidida y colocan el concepto de verdad en el centro de sus teorías¹, los teóricos del vivenciar estético y los propugnadores de la estética de la recepción responden negativamente de manera no menos decidida.² A los adversarios del concepto de verdad estética lo que les interesa es resguardar el juicio sobre obras de arte de las pretensiones de validez teóricas y práctico-morales, pero también de la confusión con actitudes del vivenciar de la cotidianidad. Tratando de lograr el deslinde de la esfera del arte, argumentan kantianamente. Lo problemático de esa posición purista lo reveló, sin querer, Lukács en su *Estética de Heidelberg*. Según él, el vivenciar estético sólo es posible para un sujeto que se haya apartado de la realidad contingente que es la base del vivenciar cotidiano y se haya concentrado en la posibilidad del vivenciar puro. Puesto que «el sentido de la vivencia como vivencia nunca puede estar más allá de la vivencia»,³ no se puede enunciar nada ni sobre la vivencia, ni sobre la obra de arte. Porque todo enunciado semejante rompería sin falta «la perfecta inmanencia del vivenciar puro»⁴ y destruiría así la vivencia. El teórico que quiera retener la inmediatez del vivenciar puro, se ve en la necesidad de emitir una prohibición de la interpretación; únicamente puede admitir los gestos indicativos hacia la obra. Puesto que ha apartado de la esfera de lo estético todas las referencias a otra cosa, al fin y al cabo tan sólo puede hablar tautológicamente sobre la experiencia estética.*

Contra el purismo de los teóricos de la vivencia, los teóricos de la verdad sostienen la opinión de que también en el Moderno las obras de arte pueden desencadenar en los receptores algo más que una vivencia estética que permanece indefinida. Desde luego, el intento de definir el concepto de verdad estética crea considerables dificultades. Porque, si se concibe el arte como revelación de una verdad no alcanzada por el concepto filosófico, entonces se debe abogar, como Adorno, por la supervivencia de la metafísica en una época antimetafísica. En cambio, si se concibe el arte como órgano del conocimiento de la realidad social, entonces se está ante la tarea no menos difícil de demostrar que semejante conocimiento nocientífico es posible (en este plano está asentada la tentativa del último Lukács). Por último, si uno se decide por un concepto subjetivista de la verdad y define la verdad estética como veracidad del artista productor,⁵ entonces se enreda en la dialéctica de autenticidad y retórica. (Burguer, 1994, págs. 1-2)

Es importante reflexionar en el hecho de que hay principios estéticos que son universales porque se basan en leyes universales a las cuales están supeditados todos los seres humanos y todas las especies. El tigre no puede escoger su pelaje ni el faisán puede mudar su plumaje arbitrariamente. Tampoco la rosa puede usurpar la disimilitud de la orquídea. Las combinaciones que realiza la naturaleza siguen leyes de simetría establecidas. Sin embargo, el hombre tiene la capacidad de conferir valor estético a las cosas dependiendo de sus intereses básicos y de sus



Fundada en 1867

estados anímicos y de su estado espiritual. Debido a esto último, casi no se puede hablar de una estética universal sino de varias estéticas culturales. El problema de la humanidad actual es que se ha priorizado determinadas estéticas culturales sobre las demás, generalmente se ha impuesto la estética de la cultura dominante, la cual se ha impuesto no porque sea superior a las dominadas sino porque ha sido empoderada por la fuerza de las armas.

Si consideramos la experiencia estética, el goce estético se distingue del simple placer de los sentidos, como confirman casi unánimemente todas las teorías estéticas desde la doctrina kantiana de la satisfacción desinteresada, por la [distancia entre el yo y el objeto o distancia estética. A diferencia de la actitud teórica, que presupone igualmente el distanciamiento, en el acto de goce estético el contemplador se libra de sus vínculos con la praxis cotidiana mediante lo imaginario. En el proceso primario de la experiencia estética lo imaginario no es todavía objeto alguno, sino, como mostró Jean –Paul Sartre, un acto de distanciamiento y formalización de la conciencia representativa. La conciencia imaginativa ha de negar el mundo fáctico de los objetos para poder crear por sí misma, mediante el signo estético de un texto hablado, óptico musical, una configuración de imágenes, palabras o sonidos (Hans, 2002, pág. 40)

Tal vez el destino de la Estética sea recuperar esos principios comunes que yacen latentes en todas las culturas y que determinan que todos los pueblos admiren por igual la belleza de un crepúsculo, de una flor recién abierta o del plumaje majestuoso de un guacamayo.



Fundada en 1867
CAPÍTULO 2

LA COSMOVISIÓN ANDINA

En la Cosmovisión Andina intervienen una serie de elementos que contribuyen a configurarla. Estos elementos son de orden físico, como es el caso de los Apus y las Unanchas; y también de orden simbólico, como es el caso de los íconos sagrados como la Chacana; y, por último, de orden energético, tales como los Ceques. Tanto los elementos físicos como los simbólicos y los energéticos se identifican con los tres mundos o dimensiones e interactúan entre sí para empoderar el espacio físico, social, cultural y espiritual de los pueblos andinos. Veamos algunos de estos elementos:

2.1 CHACANA

La chacana llamada también “cruz andina” proviene de las palabras quechuas chaca (puent-unión) y hanán (alto-arriba) es decir, unión con lo de arriba. Alude también al concepto de escalera, en este sentido sería “escalera de cuatro lados”. Tiene la forma de una cruz cuadrada y escalonada con 12 puntas

Representa también las cuatro estaciones del año. Desde el punto de vista geométrico representa una concepción del universo en pares de apuestos: hombre- mujer, noche-día, arriba-abajo, positivo-negativo

La cosmografía, que es la descripción del cosmos, jugó un papel importan en los pueblos andinos, sobre todo en lo que respecta a la descripción de la constelación de la cruz del sur.

Constituye un sistema en sí mismo de símbolos que posee connotaciones filosóficas y cosmológicas. Está formado por dos líneas, la primera, la central, simboliza a la creación y a todo lo masculino; la segunda, la horizontal, corresponde a la materia, a la Pachamama, a lo femenino. Estas líneas que se cruzan operan a su vez nuevas divisiones: superior e inferior, es decir, arriba-abajo, y luego derecha-izquierda, es decir día-noche, sol-luna. Todo el conjunto a su vez significa el número 4 que representa la interrelación. El círculo del medio, que está más por inferencia que por existencia, representa a Dios, al Creador.

Como dice Lajo:

Precisamente encontrar el cuadrado y el círculo que tengan el mismo perímetro, es encontrar los dos símbolos complementarios y proporcionales, es encontrar LA PARIDAD PERFECTA, o el PAR-PRIMORDIAL que en el Qhapaq Simi o lengua Puquina –ancestro del Quechua y del Aymara -- esta representado por la pareja “illawi”² o “Idolo” Puquina de llave, que representa un varón mirando al oriente y una mujer mirando al poniente, ambos envueltos de serpientes, “asirus” para la mujer y “qoas” para el varón. Una primera conclusión es: Que al encontrar esta



Fundada en 1867

relación de proporcionalidad de la pareja-primordial, de la relación simbólica de “Pachatata” y “Pachamama” surge la operación geométrica de obtención de la cruz cuadrada o cruz del Tiawanacu, que es una operación relativamente sencilla. Esta cruz andina es la “Tawa-chakana” que significa precisamente “cruz-puente” de comunicación entre uno y el otro cosmos, dado que el mundo andino “vive” en un cosmos PAR, o lo que es lo mismo: La existencia es un “duo-verso”, que es un concepto diferente al “universo” de la cultura occidental (Lajo, 2004, pág. 7)

2.2 LA DUALIDAD: marca la cosmovisión andina, en especial la inka, que arranca su génesis con una pareja:macho-hembra, Manco Cápac y Mama Oclo. Esto se evidencia sobre todo en el culto a Pachatata (padre cosmos) y Pachamama (mama cosmos).

Lajo continúa:

CRUZ ANDINA o CRUZ DEL TIAWANAKU, que en lo fundamental construye un cuadrado y un círculo que tienen el mismo perímetro; pero además, a través de otro símbolo geométrico y que como símbolo es más completo, pues representa el método para llegar a esa proporcionalidad: UNA CRUZ que tiene también el mismo perímetro, es decir representa también la proporcionalidad y complementaridad entre el círculo y el cuadrado (Lajo, 2004, pág. 7)

La dualidad también se da en las lenguas andinas como es el caso del quechua. Lajano ilustra fehacientemente este aspecto:

En el Runa Simi o “quechua”, que es idioma usado por millones de nuestros hermanos, existen vocablos para designar conceptos pares, todo el idioma está plagado de estas dualidades, a pesar de la decodificación o cristianización de los idiomas quechua, aymara y puquina. Ahora, usaremos el ejemplo más bello en el idioma quechua, pero también el más aleccionador, para mencionar o expresar las dos esencias de todo lo existente, al parecer estos vocablos y su conjunción se salvaron de ser modificados, traficados o profanados, por la misma fuerza de sus contenidos y su uso irremplazable o insustituible. Me refiero a los vocablos YANA y YANAN. El primero, yana como adjetivo significa “negro, oscuro, u oscuro fuerte”, pero tiene dos significados como sustantivo: “Mujer que es pretendida por un hombre, o varón que es pretendido por una mujer” y por extensión. “persona que está bajo la absoluta dependencia de otra, que está bajo la dominación de alguno”. Es decir “Yana” significa: “templado”, “enamorado”, “cautivo de amor”, sea varón o mujer; y es que en nuestra cultura solo puede existir esta esclavitud³ “voluntaria”, forzosa, irrenunciable; o como añade el P. Lira: “Wáylla t’ika yanas-challay”, que significa: “mi negrita linda, flor de la pradera”. Pero, y aquí está lo “mágico” del runa simi⁴, YANAN significa, según el mismo diccionario: Sustancia, esencia,



Fundada en 1867

extracto puro, flor de la harina. Es decir, el complemento de YANA, es YANAN: lo “blanco-puro”, el significado opuesto a “la otra sustancia” que es lo negro, algo correspondiente pero opuesto proporcionalmente a Yana; lo cual se ratifica con el significado sorprendente de YANANTIN y que es “ambos amantes juntos, el amante con su amada o la amante con su amado”, dado que tiene añadido el aglutinante o sufijo TIN⁵. De aquí también surge el verbo YANAPAY que significa: Cooperación recíproca, acción de ayudar o trabajar con otro y a sus ordenes⁶; es decir complementando y proporcionando trabajo. Hasta aquí lo que nos dice el idioma. (Lajo, 2004, pág. 12)

2.3 APUS O HUACAS

Huacas viene del quechua wak'a que significa “lugar de adoración”. En la cultura incaica constituye una especie de panteón donde se guardaba las momias de los incas. En estas se depositaban ofrendas a la Pachamama, que consistía en coca y aguardiente.

Constituyen además centros religiosos ya sea que contengan momias de los incas o ya sea que represente un centro de energía. Las huacas se ubican generalmente en cuevas, cerros, islas de lagos.

Entre las huacas más conocidas tenemos:

- Huaca del Sol (La Libertad)
- Huaca de la Luna (La Libertad)
- Huaca del Dragón (La Libertad)
- Huaca Pucllana (Lima)
- Huaca Malena (Lima)
- Huaca Mateo Salado (Lima)
- Huaca San Marcos (Lima)
- Huaca Prieta (La Libertad)
- Huaca Cao Viejo (La Libertad)
- Huaca El Brujo (La Libertad)
- Huaca Rajada (Lambayeque)
- Huaca Juliana (Arequipa)
- Huaca cucumelo (Iquique)
- Huaca de Chena (Santiago de Chile)
- Huaca esmeralda (zona de Chan Chan)
- Huaca Las Conchas(zona de Chan Chan)
- Huaca El Obispo(zona de Chan Chan)
- Huaca de Toledo(zona de Chan Chan)
- Huaca del Dragón (norte de Trujillo)



Fundada en 1867

Además los Apus o montañas sagradas: Sajama, Illimani, Azuaya, Wayna Potosí, Illampu, el Tunupa



Imágenes de E. Guzmán V.

<http://www.divinaprovidencia.org/Las%20Huacas/Huacas.htm>

El equivalente de las huacas incas, al parecer constituyen los Pucaras cañaris, los cuales están localizados también en lugares estratégicos y también fueron motivo de adoración.

2.4 CEQUES

Son líneas de energía que dividían el espacio y la sociedad. El primero en referirse a los ceques fue el jesuita Bernabé Cobo(1653)

Según Bauer, los ceques señalan los siguientes puntos:

96 (29 %) manantiales o fuentes de agua

95 (29 %) rocas

32 (10 %) cerros y pasos montañosos

28 (9 %) palacios y templos de reyes incas



Fundada en 1867

- 28 (9 %) campos y lugares llanos
 - 10 (3 %) tumbas
 - 7 (2 %) cañadas
 - 3 (1%) cuevas
 - 3 (1%) canteras
 - 3 (1%) asientos de piedras
 - 3 (1%) señalizadores de puesta de sol
 - 2 (1%) árboles
 - 2 (1%) caminos
- (Bauer, 2000)

Estas líneas de energía tenían un punto de origen que se encontraba en el Cuzco, en Coricancha. Desde allí partían, primero hacia los cuatro puntos cardinales para demarcar los suyos, y luego hacia las principales huacas, que se encontraban en los cuatro suyos, en un total de 328, de tal manera que conformaban una especie de gigantesco sistema radial.

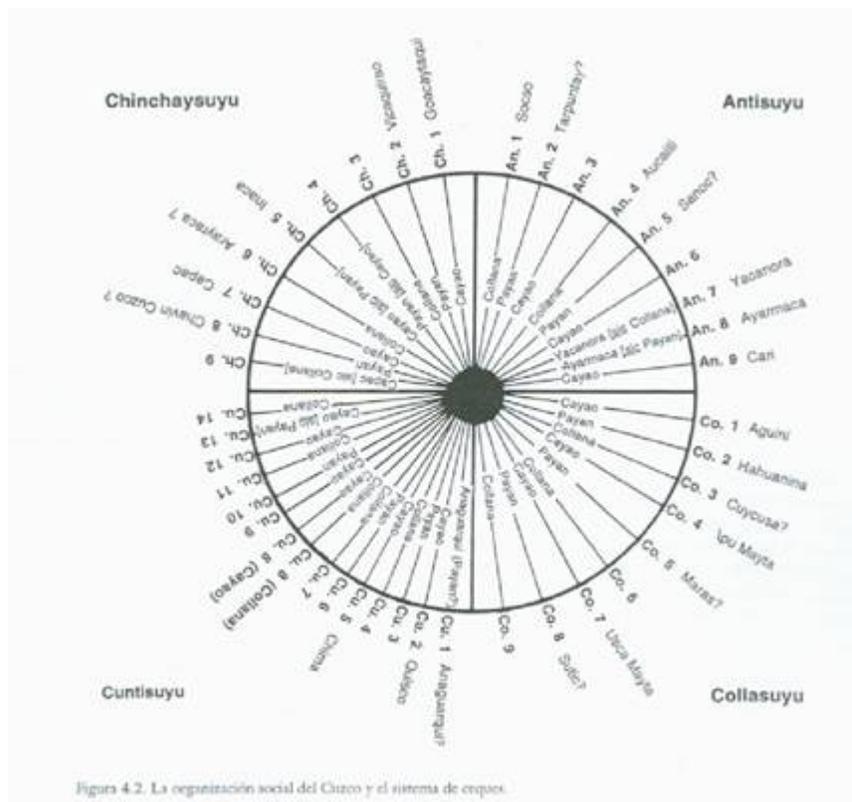


Figura 4.2. La organización social del Cuzco y el sistema de ceques.

Ilustración en Díaz Lon

En un plano topográfico se verían de la siguiente manera:



Fundada en 1867



Ilustración en Díaz Lon

Algunos eran recordatorios de acontecimientos importantes del pasado. Otros Ceques estaban destinados a observatorios astronómicos, estratégicamente ubicados para marcar las salidas y puestas del sol, así como los solsticios y equinoccios.

El Antisuyo tenía 9 ceques, el collasuyo 9 ceques, el Chinchaysuyo 9 ceques, el Cuntisuyo tenía 14. Cada ceque tenía un número determinado de huacas como por ejemplo el noveno ceque del Collasuyo poseía 13 huacas.

Cada huaca estaba cuidada por una comunidad o un ayllu, el cual se encargaba de las celebraciones de acuerdo a un calendario ritual. Quienes estaban a cargo de los rituales eran los sacerdotes, los cuales hacían los sacrificios. Al respecto Bauer, citado por Díaz Lon, dice:

Algunos de los santuarios del sistema de ceques cuzqueño sirvieron como linderos espaciales, otros indicaban lugares en donde habían tenido lugar importantes acontecimientos del pasado, y unos cuantos funcionaban como señalizadores calendarios. Es más, el paso ritual de los diversos grupos cuzqueños por sus distintos ceques y por segmentos específicos del paisaje, ciertamente era un componente importante de la continua redefinición del poder social en la región. Dicho de modo más general, las huacas y ceques del Cuzco servían como un medio con el cual controlar el espacio y el tiempo, así como un medio a través del cual se podía reafirmar el orden social... La forma que el sistema asumía a medida que cruzaba por el campo era un precipitado de las relaciones sociales y territoriales específicas del valle, en un momento dado



Fundada en 1867

Zuidema, citado por Díaz Lon:

La "Relación" [hecha por Bernabé Cobo] describe... la división regional del Cuzco en cuatro barrios: Chinchaysuyu, más o menos al Norte; Collasuyu, al Sur; Antisuyu, al Este, y Cuntisuyu, al Oeste... Con la excepción de Cuntisuyu, en cada barrio había nueve ceques, divididos en tres grupos de líneas, cada uno. Los ceques de cada grupo se llamaban genéricamente Collana, Payan y Cayao... Así, en Cuntisuyu había 14 ceques, i.e. cuatro grupos de tres, un ceque con dos partes, una Collana y otra Cayao, y otro ceque que, como se verá después, era Payan y tenía nombre específico... La secuencia de los ceques en Chinchaysuyu y Antisuyu era (en sentido horario) a, b, c [Collana, Payan y Cayao] en cada grupo de líneas. Curiosamente, en Cuntisuyu y en Collasuyu, la secuencia era también a, b, c [Collana, Payan y Cayao], pero en sentido anti-horario...

El sistema constituía además un sofisticado calendario, como afirma Zuidema:

El sistema de ceques del Cuzco –41 direcciones desde el templo del Sol registrando 328 huacas, lugares de adoración en su valle- fue tanto un elaborado y bien documentado registro de diferentes formas de organización social, ritual y económica en el Cuzco, como de su calendario sofisticado. Este difirió sustancialmente del calendario que los cronistas describieron, el cual ya había adoptado una forma más occidental. El estudio fue, sin embargo, facilitado por el hecho de que ciertas observaciones astronómicas, hechas en el Cuzco y de importancia esencial, fueron detalladamente descritas en las crónicas españolas, apoyando el análisis de este calendario Inca que llamaré "calendario ceque". (Zuidema, 2009)

El espacio estaba dividido en dos niveles el horizontal y el vertical. El nivel horizontal, en base al principio de la dualidad, estaba dividido en dos partes arriba-abajo; el nivel vertical a su vez estaba dividido en tres mundos:

Uko Pacha la región de inframundo, la que está bajo tierra. Todas las cuevas, grietas o pozos profundos servían de conexión entre el mundo de los vivos y el mundo de los muertos.

Kay Pacha es la región de biósfera o en la que habitamos los seres vivos y los seres humanos edifican sus ciudades y siembran los alimentos y domesticar sus animales.

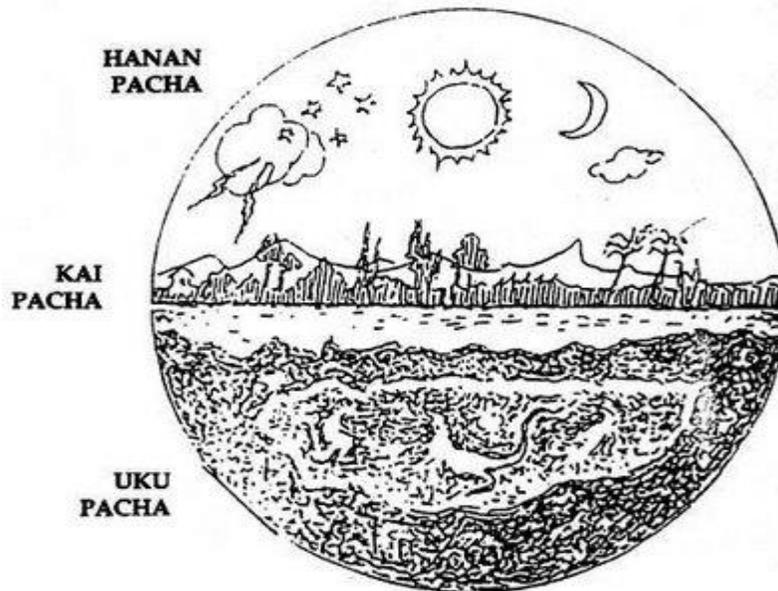
La tradición quechua dice que los Apukunas ("cerros") contienen los espíritus de los dioses que habitaron antes del diluvio y que se atrevieron a darle el conocimiento a los primeros humanos. Como castigo, los demás dioses los encerraron en las montañas. Se les conoce como los primeros ancianos, llamados también Wamanís y residen en la parte más alta de la montaña.



Fundada en 1867

Quando baja la neblina, éstos descienden de las alturas para susurrarnos al oído e inspirarnos

Hanan Pacha es la región del supramundo donde moran las deidades como Viracocha, Mama Cocha, Inti (sol), Quilla (luna), Coyllur (estrellas), Illapa (rayo), Huayra (viento), Kuychi (arcoiris)



Tomado de <http://www.historiacultural.com/2010/03/cosmovision-andina-cultura-inca.html>

El calendario solar que estaba dividido en 12 meses que se demarcaban en base a puntas de piedra estratégicamente ubicadas. Las sombras o los haces de luz que proyectaba el sol sobre determinadas piedras marcaban tanto las horas del día como los meses del año y los solsticios y equinoccios.

El Huillac Humo o sumo sacerdote, residía en Coricancha. Allí, con ayuda de los Willcas o ayudantes, celebraban el culto solar.

El valor que se le confiere a la tierra es incomprensible para los occidentales. Como afirma Félix Mamani:

La tierra, dentro del conjunto de elementos que forman la comunidad indígena, es vida, lugar sagrado, centro integrador de la vida de la comunidad. En ella viven y con ella conviven, a través de ella conviven en comunión con sus antepasados y en armonía con Dios. Por eso mismo la tierra, su tierra, forma parte sustancial de su experiencia histórica y de su propio proyecto histórico. En los indígenas existe un sentido natural de respeto por la tierra; ella es la



Fundada en 1867

Madre Tierra, que alimenta a sus hijos, por eso hay que cuidarla, pedir permiso para Sembrar y no maltratarla.

La tierra se constituye como los cimientos del cosmos, el fundamento de toda la realidad, el receptáculo de todas las fuerzas sagradas, que se manifiesta en montes, bosques, vegetación y aguas. Es el lugar y el tiempo, el espacio primordial. La tierra lo sostiene todo, es la base de la vida. La misma vida humana está ligada a la tierra de forma profunda. La tierra es matriz de vida.

Existe una connaturalidad entre la tierra y la mujer, concretamente la madre, por su inagotable capacidad de dar fruto y vida. De ahí nace la devoción y respeto a la tierra.

Esta relación de la tierra con la vida, se expresa de modo especial en el mundo vegetal: la tierra ofrece sus frutos a todos sus hijos. De ahí la relación entre la fecundidad de la gleba y la mujer, especialmente en las sociedades agrícolas. El trabajo de cultivar la tierra se relaciona con el acto generador. La mujer es surco abierto en la tierra, mientras que el hombre es el arado y la semilla que se deposita en el seno de la tierra. La fertilidad de la tierra se une así a de la mujer. La esterilidad de la tierra y de la mujer constituyen como un gran castigo. (Codina, 1993)

Los inkas creían en un creador del universo, como nos dice Evaristo Pfuture Consa:

*En la filosofía andina, Pachakamaq (El que crea, origina el tiempo, la naturaleza y el Cosmos) es el Creador y Origen de todo cuanto existe, sea de todo lo objetivo como subjetivo. Es la Energía en Potencia, es la Divinidad en Potencia aún no manifestada... Cuando la Divinidad Suprema, el Absoluto o Pachakamaq en algún momento se manifiesta (kamakuy), lo hace como un haz de luz, un centelleo, un sonido fugaz como el rayo y se percibe como una Vibración, el cual se representó con INTI (el Sol), es decir que INTI representa a la manifestación Divina, sin que él sea la Divinidad misma. A esta manifestación que ya es cognoscitiva y más comprensible, también desde otro ángulo se le llamó Tëqsiwiraqocha, Pachayachëq, Hanqpacha Yaya, Taytacha, etc. pero sin que ella sea el mismo **Pachakamaq**. (Pfuture Consa, 2009)*

En la cosmovisión andina es fundamental preservar la armonía, un estado de equilibrio, una estabilidad:

*Para que algo sea visible y objetivo requiere de una estabilidad. Esta estabilidad es dado con el surgimiento de un tercer elemento llamado **CH'ASHKA**, que fue originado por el Inti y Killa en el cosmos; en la naturaleza está representado por el nevado, el lago y la planicie (lugar donde vivimos los seres humanos y conseguimos la mayor parte de nuestros alimentos para vivir). En la familia corresponde al Padre, la Madre y el Hijo. En una persona está representado por la Unidad de las tres cavidades: la*



Fundada en 1867

craneana, torácico y abdominal. Simbólicamente está representado por el Qori Inti (Sol de Oro).

La materialización de la Manifestación se produce en todos los PLANOS; en lo visible e invisible, en lo objetivo y subjetivo. Es la Triunidad que se manifiesta desde el Hanaqpacha - Kaypacha - Ujupacha, hasta la estructura corporal: Uma – Sonqo – Wisa, pasando por el átomo: Protón – Neutrón – Electrón. Sin embargo, en el ser humano esta Triunidad ya materializada y estabilizada aún no tiene relación con su entorno.

Si bien UMA – SONQO – WISA – SIMI forman la estabilidad y la relación con el entorno mediante la expresión y la comunicación vía oral, por medio de las palabras; esto se materializa formando el cuaternario con la presencia de los dos miembros superiores (maki) y los dos miembros inferiores (chaki), los cuales facilitan el movimiento y actividad del ser humano y nos permiten trabajar y ejercer buenas obras. Sin ellos sería muy difícil que hagamos obras y nos desplazemos de un lugar a otro. (Pfuture Consa, 2009)

Todo esto tiene un propósito interno, lograr una especie de crecimiento personal. Este aspecto es el menos conocido en el contexto de la cosmovisión andina, y, sin embargo, era un aspecto trascendental:

La razón de nuestra vida (Kausay) en este mundo visible y objetivo es la EVOLUCIÓN (Wiñay), sin la cual nuestra vida no tendría sentido desde el punto de vista de la Cosmovisión Andina. Esta evolución es integral, es en todos los planos de la existencia. Si bien las cuatro extremidades nos permiten el trabajo físico, la práctica de las cuatro normas o PRINCIPIOS INKAS nos permiten elevarnos de la condición inferior o animal, nos permiten evolucionar para la reintegración con la Vibración Universal del Pachakamaq. Estos cuatro PRINCIPIOS INKAS que fueron transmitidos oralmente son: AMA QELLA (sé laborioso), AMA SUWA (sé honesto), AMA LLULLA (sé veraz) y AMA HAP'A (sé fiel y leal). Estas expresiones también se utilizaron en el saludo andino de segundo nivel.

La representación del Cuaternario en el cosmos está dado por la Cruz del Sur. En la naturaleza, por los cuatro Suyos del Tawantinsuyö; en la familia, por el cumplimiento de las normas de conducta; y en la persona, por las cuatro extremidades. Simbólicamente se representa por la CHAKANA. (Pfuture Consa, 2009)

Las divisiones geográficas no eran producto del capricho del inca, sino se basaban en el principio de la dualidad.

Gracias a las crónicas de Cieza de León, Sarmiento de Gamboa, Guamán Poma de Ayala, Polo de Ondegardo, entre otros es posible reconstruir el sistema económico, político y social de los incas. Así se sabe que el espacio geográfico del Tahuantinsuyo estaba dividido en cuatro suyos, cuyo centro estaba en el Cuzco. El dualismo repercutió



Fundada en 1867

también en la división social. Así tenemos que existían dos dinastías: Hanán Cuzco y Hurín Cuzco (Vitry, Los incas y el pisaje, 2001)

Las divisiones geográficas del Tahuantinsuyo estaban ligadas íntimamente con la división social, cultural y religiosa del imperio. Así lo cree también Vitry:

Desde una perspectiva antropológica, Marc Augé, aborda el análisis del espacio relacionándolo con la identidad cultural, en su obra "Los no lugares", habla del espacio como un constructo social denominándolo "lugar antropológico" y comentando que "...son lugares cuyo análisis tiene sentido porque fueron cargados de sentido, y cada nuevo recorrido, cada reiteración ritual refuerza y confirma su necesidad. Estos lugares tienen por lo menos tres rasgos comunes. Se consideran (o los consideran) identificatorios, relacionales e históricos." (Augé. 1995). Esta organización o construcción del espacio representa una de las prácticas colectivas e individuales que se manifiestan en el interior de un grupo social.

El espacio geográfico en cuanto objeto, desde el momento en que es cargado de significación, se erige en un espacio diferente, se transforma en ese lugar antropológico que analiza Augé; lugar donde interactúan el significante espacial y el significado cultural, propuestos por el semiólogo Greimas.

Ese nuevo espacio como "objeto" es diferente. En él no hay nada aparentemente que lo diferencie, sin embargo para la cultura que lo significó y que maneja un lenguaje espacial diferenciado, el espacio es mucho más que materialidad. La literatura andina tiene muchos ejemplos al respecto, tales como las vertientes, las montañas, los lagos, las rocas, la tierra y muchos más, son "objetos" sagrados, es decir significados, cargados de sentido.

El espacio refleja algunos aspectos de la cultura de un grupo social en un tiempo determinado, por lo tanto, puede decirse que el espacio es tiempo y el tiempo es espacio. A través del significado específico, particular, de cada fragmento de tiempo reflejado en el espacio podemos adquirir otra visión del paisaje, donde se encuentran los restos materiales de culturas pasadas o presentes pero con un código diferente al nuestro. (Vitry, Los incas y el pisaje, 2001)

En este sentido, el espacio era un enorme construto cargado de simbologías. Cada ayllu poseía una lectura semiótica del paisaje que lo rodeaba. A esto se le ha venido a denominar últimamente como geografía sagrada, como indica Vitry:

Cada espacio geográfico tiene su personalidad y encadenamiento único e irrepetible de acontecimientos históricos, ocurridos bajo determinadas circunstancias sociales, desencadenadas por decisiones u omisiones de actores que tuvieron el poder o la influencia para decidir el presente y futuro de cada grupo. (Vitry, 1999a y b). En la llamada "geografía sagrada" se concibe de esta manera al espacio geográfico, mediatizado por la dimensión religiosa en particular y la cultural en general; donde lo social es influyente o determinante. Las

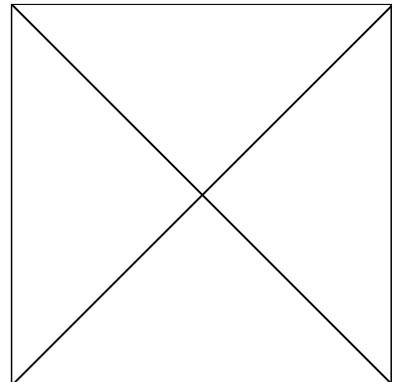


Fundada en 1867

deidades andinas precolombinas, estaban ligadas con los elementos tangibles de la naturaleza, como montañas, ríos, lagos, vertientes, rayos, el sol, la luna, mamíferos, reptiles, anfibios, etc., quienes representaban a los espíritus o bien eran sus moradas. La geografía sagrada sugiere una mirada diferente al paisaje, intenta descifrar el palimpsesto espacial. Esas montañas, vertientes, lagunas, ríos, salares y otros tantos accidentes geográficos son hoy, para nosotros, pura materialidad inerte; geología, geografía, hidrología, climatología y otras tantas disciplinas son las encargadas de estudiar al detalle todos los fenómenos, su origen, evolución, componentes químicos y demás. Pero esos mismos accidentes o fenómenos, esa materialidad inerte, atravesada por la dimensión cultural, cobra vida, sufre una metamorfosis semiótica, se carga de un significado (religioso en este caso) que es o fue trascendente y compartido por muchas personas. (Vitry, Los incas y el paisaje, 2001)

Por otro lado, tenemos el complejo mundo de los íconos que conforman un mundo de símbolos. Estos constituyen un aspecto importante para entender la cosmovisión andina.

En el Tawantinsuyö han existido varios símbolos sagrados, que sirvieron de guía y orientación para la evolución ontológica de todos los habitantes; estos símbolos expresan un ideal, advierten una prueba, señalan un logro, pero cada quien según su nivel de evolución recibe o descifra el mensaje; son abstractos sus significados, pero se relacionan con la vida real. Para un andino (descendiente-originario-autóctono del Tawantinsuyö) la vida está llena de símbolos, ya que éstos están representados en el cosmos, en la naturaleza y en la misma persona; sin ellos no tendría sentido la vida. Las unanchas o símbolos representan desde lo más objetivo hasta lo subjetivo y tienen bases inmutables, es decir relativamente eternas (Pfuture Consa, 2009)



2.5 LA UNANCHA Los colores jugaban también una función simbólica de mucha importancia. A cada suyo le correspondía un color característico que se asociaba estrictamente a una característica dominante del lugar, ya sea ésta el desierto, la vegetación, el agua, etc. Evaristo Pfuture Consa nos ayuda a descifrar esta compleja simbología:

*Sin embargo, los Inkas de cada uno de los cuatro **Suyös** para distinguirse llevaron un color distintivo en la pluma principal de la cabeza y en el **polqanqa** (escudo que se lleva en el brazo izquierdo). El color principal de la pluma en el **mashkhaypacha** (borla simbólico en la cabeza) correspondía al **Suyö** al que representaba el Inka, asimismo el color del **walqanqa** (banderola*



Fundada en 1867

en la parte baja del escudo) o todo el **polqanqa** tenía ese mismo color, los cuales dan origen a las **phalalas**.

QOLLASUYÖ

Geográficamente corresponde a toda la parte sur del **Tawantinsuyö** hasta el **Maulimayö** (a partir de **Qosqo**), pero nadie que conozca bien este **Suyö** dudará que está identificado preponderantemente por el color azul de las aguas del **LAGO TITICACA (Titiqaqa gocha)**, igualmente a ningún hombre o mujer **qolla** conciente le gustaría que le arrebaten su lago que los identifica; eso no quiere decir que no tenga verdor en sus campos o sus días soleadas correspondiente a otros colores del arco iris o **unancha**, así mismo existen otros niveles de análisis para identificar, como el psíquico o el vibratorio; aquí solo tratamos su parte más objetiva, y de esta manera valorar su identidad y su dignidad a todo el **Qollasuyö**, con su **Phalala** siguiente.

La Bandera de Qollasuyö



Qollasuyöq Phalalan

ANTISUYÖ

Territorialmente ocupa la parte oriental del **Tawantinsuyö** donde la principal característica natural es la presencia de la vegetación de color verde (la selva o **Yunka**), por lo tanto cualquier capricho para identificar con otro color carece de razón, pues no estaría en armonía con su medio natural. Su **Phalala** del **Antisuyö** fue la siguiente.

Antisuyöq Phalalan



La Bandera del Antisuyö

CHINCHAYSUYÖ

Extenso territorio ocupando la parte norte en el **Tawantinsuyö** hasta el **Ankasmayö**, donde la característica principal y natural es la presencia de la caída fuerte de los rayos solares, por lo tanto son altas las temperaturas en dicho **Suyö**. Es obvio explicar más, pero identifica plenamente el color del sol, es decir el color amarillo, siendo su **Phalala** de este **Suyö** el siguiente.



Fundada en 1867

La Bandera del Chinchaysuyö



Chinchaysuyöq Phalalan

KUNTISUYÖ

Geográficamente ubicado por el oeste del **Tawantinsuyö**, es caracterizado por las tierras productivas de color rojo, sus ríos turbios de color rojo en la temporada de lluvia, hasta las casas, como queriendo perennizar incluso son techados con tejas de color rojo pese a ser de la época actual. Los varones **kuntisuyös** se ponen sus ponchos rojos y las mujeres jóvenes la **sukuta** (pequeñas mantas) de color rojo vivo en la cabeza sobre la montera, pues identifica este color como símbolo a todo el **Kuntisuyö**, y la **Phalala** que los identifica es la siguiente. (Pfuture Consa, 2009)

Kuntisuyöq Phalalan



La Bandera del Kuntisuyö

La **Unancha** de siete colores poseía un significado trascendente tanto a nivel de cada individuo como a un nivel cósmico:

La **Unancha** más importante que guió la conducta y la moral de la Confederación Inka ha sido de siete colores lineales, el mismo que está presente en la naturaleza en el **warkaya-k'uychi** o arco iris que es inmutable. De manera objetiva se encuentra en el laboratorio de **MORAY** y especialmente en el mal llamado **PIEDRA DE DOCE ANGULOS** en la ciudad del **Qosqo**; así mismo los ponchos, las **llijllas** y otras prendas nativas más, sobre todo las **unkhuñas CEREMONIALES**, llevan esta **unancha** de siete colores lineales.

unancha está representado en el cosmos con el nombre de **QOTO**, ubicado en vía láctea, y se asoma según la estación por el oriente, generalmente a media noche más o menos; es claramente visible en **chiraway** o temporada de sequía y nos señala la hora para madrugar a trabajar. En la naturaleza esta representado por el arco iris y en los seres humanos por los receptores ubicados en la cavidad craneana (dos ojos, dos fosas nasales, dos oídos y una boca), ya que sin ellos no podríamos tener relación con el medio externo ni comunicarnos con nadie, y estaríamos sin vida. (Pfuture Consa, 2009)



Fundada en 1867

Llevar los siete colores implicaba un grado elevado de evolución espiritual, por lo que no cualquier individuo podía portarlos:

*Ya se ha indicado que la **unancha** de siete colores lineales significa haber desarrollado las facultades innatas, la sabiduría alcanzada, el haber dominado sus pasiones, taras, alteraciones, deficiencias físicas, psíquicas, etc. Por eso identificó más al INKA, pues era necesario gobernar su cuerpo y alma antes de gobernar a las personas y a la naturaleza o **kaypacha**, lo cual requiere armonía, pureza, verdad y sobre todo la comprensión de la unidad. Esta bandera de siete colores lineales debe comprenderse como símbolo de la EVOLUCION o **WIÑAY** para los seres humanos, ya que es inherente a una moral y a una conducta superior (Pfuture Consa, 2009)*

Había, al parecer un sentido místico en la cosmovisión andina, que como se dijo anteriormente, es el aspecto menos conocido:

El conocimiento sagrado habla de los 7 estados de conciencia en la espiral evolutiva de la vida o en el desarrollo espiritual del cosmos. Cada nivel de conciencia es un nivel de conocimiento y de transformación a un estado más elevado de desarrollo espiritual. Comprendieron que la humanidad como tal había vivido 3 estados, que son los 3 niveles primarios, y que debía avanzar al siguiente desarrollo...En otras palabras, vieron que se hacía necesario crear una nueva humanidad, la cuarta raza a través de un cruce genético y energético entre todos los pueblos y culturas del mundo (Makarios Oviedo, 2004)

Hemos venido afirmando que los inkas modificaron las montañas con fines rituales o militares, así también lo sugiere Brown y sus colegas:

*algunos arqueólogos han indicado que estas características se asemejan a las típicas plataformas **Usnu** de los Incas, halladas en los centros administrativos y sugieren que éstas servían para funciones rituales, así como militares. Las investigaciones del 2007 arrojaron nuevas evidencias para confirmar esta teoría.*

*De alguna importancia para el entendimiento del tema de la adopción del tipo **Usnu** fue la configuración de **Churopucará Grande**, el cual tiene dos altas elevaciones de aproximadamente 3.820 metros sobre el nivel del mar al interior de su perímetro. Ambas son largas masas amorfas que demuestran solo una mínima alteración en los lados de las cimas. Cada una es de aproximadamente 20 a 30 metros de ancho, el lado más angosto en el suroeste es de 70 metros de largo, aproximadamente, y su margen noreste, más ancho, es de aproximadamente 45 metros de largo (Brown, 2010)*



Fundada en 1867

CAPITULO 3

Análisis comparativo y registro de íconos

A continuación haremos un análisis comparativo entre el Cuzco y Pumapungo desde la perspectiva del sistema de Ceques (Bernabé Cobo, Zuidema) para establecer las similitudes en el contexto de la cosmovisión andina. Pues Sabemos que los incas procuraron replicar los elementos ideológicos del Cuzco en los nuevos Cuzcos (Pino), y precisamente la zona donde se asienta la actual Cuenca, fue considerada por los incas como el segundo Cuzco, como lo afirma también Espinoza:

Pumapungo, la segunda Cuzco. Pumapungo era el único centro importante inca ubicado en Paucarbamba, donde se fundó la ciudad de Cuenca. No era un barrio como tradicionalmente se ha creído, sino un verdadero centro religioso, político, y administrativo, con jurisdicción en todo el norte del Imperio Inca. Por su ubicación y descripción, es el centro que más se asemejaría al Cuzco, como se colige de la información proporcionada por Cabello Balboa, Garcilaso de la Vega y Martín de Murúa (Espinoza, 2010)

Aunque Espinoza no admite una deliberada reproducción del Cuzco en la zona de Cuenca, sí acepta algunas semejanzas:

Pumapungo, la segunda Cuzco. Pumapungo era el único centro importante inca ubicado en Paucarbamba, donde se fundó la ciudad de Cuenca. No era un barrio como tradicionalmente se ha creído, sino un verdadero centro religioso, político, y administrativo, con jurisdicción en todo el norte del Imperio Inca. Por su ubicación y descripción, es el centro que más se asemejaría al Cuzco, como se colige de la información proporcionada por Cabello Balboa, Garcilaso de la Vega y Martín de Murúa. (Espinoza, 2010, pág. 4)

Pumapungo e Ingapirca fueron considerados centros ceremoniales. Algunos estudiosos sostienen que la antigua Tomebamba se encontraba en Ingapirca y no en Cuenca; así lo da a entender Espinoza:

El complejo de Ingapirca era uno de los centros más importantes del Cinchaysuyo. La elipse, espectacular por su forma y dimensiones (34x12x5 m.), es única en todo el incario, ya que las formas redondeadas ocurrían solamente en lugares sagrados de gran prestigio, como el Koricancha de Cuzco, el de Pumapungo (12x6 m.), el complejo de Moray, y el templo de Machu Picchu. El Templo del Sol de Ingapirca, emplazado sobre la elipse, en estratégica posición este-oeste, tenía dos puertas que se abrían a estos puntos cardinales, y una pared medianera con cuatro nichos a cada lado, por donde entraba la luz del sol muy temprano en la mañana y al anochecer. Conforme a los solsticios, la luz se reflejaba diferencialmente en los cuatro nichos de la pared. En cuanto a su ubicación, Cieza señala que "los aposentos de Tomebamba se encuentran asentados á las juntas de dos pequeños ríos en un llano de campaña que tendrá mas de doce



Fundada en 1867

leguas de contorno. Es tierra fría...". El aposento aludido es sin duda Hatun Cañar (Ingapirca), ubicado efectivamente junto a los dos pequeños ríos llamados Silante y Gulanza, en un área grande de doce leguas de contorno (67,2 km.), y que es particularmente fría (Espinoza, 2010, pág. 5)

Pero todo indica que la influencia inka, al parecer fue mayor en Pumapungo que en Ingapirca, de lo cual se puede inferir que se confirió mayor relevancia a la zona de Cuenca que a la de Ingapirca. Idrovo dice:

Existen diferencias sustanciales entre Tomebamba y Hatun Cañar o Ingapirca. Del análisis de la cerámica del primer lugar se puede convenir que cerca del 80% pertenece al estilo incásico. En Ingapirca, en cambio, el porcentaje de esta cerámica es mínimo. (Idrovo, 1998)

Pedro Fermín Cevallos habla de la importancia y magnificencia de Tomebamba:

Atahualpa recorrió toda la provincia de Cañar, no sólo sin contradicción sino recibiendo festivas muestras del más rendido vasallaje. Llegado a Tomebamba, entonces la más hermosa y célebre ciudad del reino, por los soberbios edificios que habían mandado construir su abuelo paterno y luego su padre, quiso fijar en ella la residencia de la Corte, no sólo por gozar de su buen clima y aposentos reales, más por asegurar la quietud y fidelidad de las provincias rayanas que estaban comprendidas en su herencia. (Cevallos, 1870)

Ya dijimos que la dualidad es uno de los elementos claves de la cosmovisión andina y se proyecta tanto en las construcciones de las ciudades como en la representación de los íconos. Al respecto Llamazares dice:

La dualidad puede considerarse así como un principio filosófico, una categoría metafísica que define una ontología radicalmente diferente a la occidental: el origen del ser no es la unicidad sino la paridad, lo dual, lo que es y no-es al mismo tiempo, fundamentalmente lo que sucede entre ambos términos. La existencia se define no como un estado sino como un proceso, el incesante interjuego de las polaridades, el arte de vincular y acompañar la complementariedad de los opuestos. De esta manera, la concepción andina sobre la dualidad se relaciona profundamente con la visión energética e interconectada de la vida y el cosmos. (Llamazares, 2006)

Sabemos que a lo largo de los Andes existen animales y aves sagrados tales como el cóndor, el colibrí, el puma, el jaguar, el caimán, el mono, la tortuga, la araña. Estos se convirtieron en verdaderos íconos andinos y se los encuentra tallados en las montañas a lo largo de los Andes del Perú y Ecuador. En Pumapungo el baño del inka que corre paralelo al río Tomebamba tiene la forma de un enorme colibrí. Es interesante que varios de estos íconos se encuentren dibujados en el suelo desértico de Nazca. Allí tenemos al mono, a la araña y al colibrí en trazos bien definidos y en proporciones gigantescas.



Fundada en 1867

Los inkas reprodujeron en las ciudades importantes del imperio algunos íconos del Cuzco. Al respecto Hugo Burgos Guevara aclara:

Hemos podido estudiar las replicaciones religiosas y políticas que pudieron los inkas instaurar, al reproducir su estructura mental y social, en los territorios conquistados. Así encontramos que establecieron tres capitales Cuzco, Vilcashuamán y Tomebamba, asociando a ellas sendos procesos políticos, acoplando inclusive tres símbolos religiosos, figurados por tres lagunas sagradas, Ticci-cocha (Cuzco), Poma-cocha (Vilcashuamán) y Viracocha (descubierta por nosotros en Tomebamba) (Burgos Guevara, 2010)

Para que no quepa ninguna duda de esto, veamos lo que dicen otros investigadores:

Si en la evolución política y cultural cañari se distinguen tres regiones: Hatun Cañar, Guapondélig y Cañaribamba, es lógico deducir que en la parte central, debió estar el núcleo administrativo de la confederación.

También ha sido práctica constante la recreación de geografías familiares en otros lugares de rasgos parecidos y aquí, sobre la base de Guapondélig cañari se fundó la Tomebamba incásica evocando en la topografía local las toponimias del Cuzco. (Cordero, 1994)

Y para reforzar esto último, el autor cita a Arriaga:

El padre Jesús Arriaga es el que mejor ha establecido un parangón entre el Cuzco y Tomebamba, pues ha encontrado las siguientes similitudes:

*Cuzco tiene un cerro llamado CULLCAMPATA
Tomebamba tiene un cerro llamado CULLCA
Cuzco tiene el barrio MANAYCUNA
Tomebamba tiene el barrio de MONAY
Cuzco tiene sectores llamados PUMACURCO
Tomebamba tiene un sector llamado PUMAPUNGO
Cuzco tiene un cerro sagrado: GUANACAURE
Tomebamba tiene un cerro llamado GUANACURI (Cordero, 1994)*

El sistema de Ceques del cuzco debió entonces ser replicado también en Pumapungo. Todo esto en base a precisas y minuciosas observaciones y cálculos astronómicos. Pasemos ahora a ver cómo era el sistema de Ceques en el Cuzco para luego verificarlo a su vez en Pumapungo.

3.1 El sistema de ceques del Cuzco

El sistema de ceques consistía en 41 líneas imaginarias que partían desde Coricancha, el templo del sol, en todas las direcciones, a imitación de los rayos del



Fundada en 1867

sol, y demarcaban 328 huacas que podían ser montañas, fuentes de agua, piedras sagradas. Rostworowski, citado por Iván Díaz Lon, dice sobre el sistema de Ceques:

Este complejo sistema de organización compuesto por ceques y huacas, hacía la veces de un gran quipu que con sus "cuerdas y nudos" cubría toda la ciudad. El culto de cada uno de los 348 lugares se encontraba a cargo de un grupo social, el cual debía ser practicado según el calendario ritual. Estas líneas también fueron referencias para delimitar la propiedad de las tierras de los ayllus cusqueños. Finalmente, algunas huacas fueron observatorios astronómicos orientados en dirección de puntos precisos del horizonte, con los cuales los incas registraban las salidas y puestas de sol de los astros. (Díaz Lon, 2005)

En el Cuzco podemos apreciar el siguiente mapa, el cual está basado en la Chacana y en el sistema de Ceques:

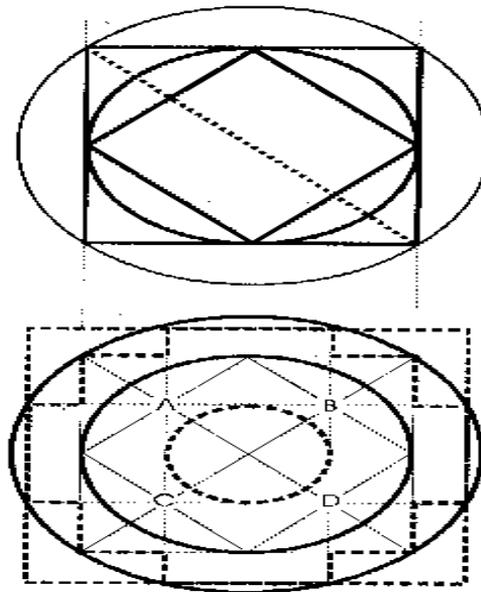


Gráfico Tomado de Lajano

La Chacana divide al imperio en cuatro partes: Chinchaysuyo, más o menos al norte; Collasuyo, más o menos al sur; Antisuyo, más o menos al este; y Cuntisuyo, más o menos al oeste. En cada suyo tenemos 9 ceques, a excepción de Cuntisuyo, que tiene 14 ceques. Todo lo cual suma 41 ceques, que como ya se dijo, representa las 41 semanas del calendario inca.

CHINCHAYSUYO

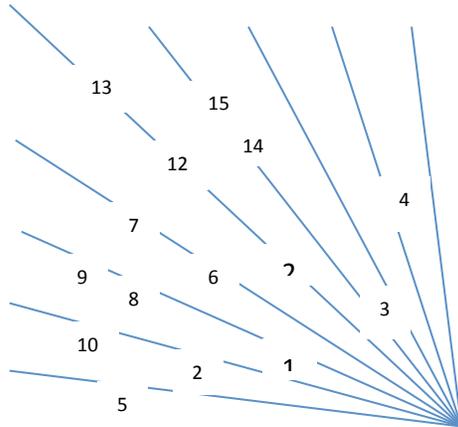
En base a esta división, pasemos a identificar los primeros nueve Ceques del Chinchaysuyo, los cuales parten, como todos los 41, del templo del sol ubicado en



Fundada en 1867

Coricancha y señalan antiguas ciudades, fortalezas, centros ceremoniales y montañas de suma importancia en la cosmovisión inca.

Así tenemos que estos nueve Ceques demarcan los siguientes lugares sagrados:



1. Sacsayhuamán

Está localizada en el distrito, provincia y región del Cuzco, a dos kilómetros en dirección norte y a una altitud de 3.700 msm.

Sacsayhuamán constituye complejo de plataformas de granito que se comunican entre sí por escalinatas y puertas.

Se dice que para edificarla se requirió 70 años y cerca de 20 000 hombres. Representa en su arquitectura la cabeza de un puma.



Sacsayhuaman. Tomado de

<http://turismo.pe/arqueologia/sitio-arqueologico/conjunto-arqueologico-de-sacsaywaman.htm>



Fundada en 1867

2. Chinchero

Ubicada a 3.160 msnm al noroeste de la ciudad del Cuzco. Era un sistema de producción agróla del imperio con un impresionante conjunto de regadíos.



http://www.google.com.ec/imgres?imgurl=http://www.andeantravelweb.com/peru/gallery/photos_chinchero

3. Puka Pukara

En el distrito del Cuzco, a 7 kilómetros de éste., a una altitud de 3.780. Puka Pukara . Su nombre en quechua "Fortaleza Roja", debido al color rojo de sus rocas . Complejo militar y administrativo.



Puka Pukara

<http://turismo.pe/arqueologia/sitio-arqueologico/complejo-arqueologico-de-puka-pukara.htm>

5. Choquequirao

Localizado en el distrito de Santa Teresa, en la provincia de la Convención, en la región el Cuzco, orientado hacia el noroeste y a una altura de 3.085 msm. Se encuentra ubicada en la Región Cusco, y se compone de nueve sectores, entre los



Fundada en 1867

que destacan están: el centro político religioso, el sistema de fuentes y canales con acueductos, y el grupo de las portadas.



Choquequirao

<http://turismo.pe/arqueologia/sitio-arqueologico/complejo-arqueologico-de-choquequirao.htm>

6. Moray

Localizada en el distrito de Maras, provincia de Urubamba, a una altitud de 3.550 metros. Los andenes agrícolas sirvieron de laboratorio agrícola donde los inkas experimentaban con sus cultivos.



Moray

<http://turismo.pe/arqueologia/sitio-arqueologico/sitio-arqueologico-de-moray.htm>

7. Ollantaytambo

Localizado en el distrito de Ollantaytambo, provincia de Urubamba a una altitud de 2.792 msm. Edificación militar formada por diversos pisos ecológicos, andenerías incas, reservorios de alimentos y monolitos de granito rosado ensamblados con impresionante perfección.



Fundada en 1867

En esta zona se puede apreciar también otros monumentos como Mañaraucay, Incahuatana y los Baños de la Princesa.



Ollantaytambo

<http://turismo.pe/arqueologia/sitio-arqueologico/complejo-arqueologico-de-ollantaytambo.htm>

8. Huayllabamba

Localizada en el distrito de Machu Picchu, provincia de Urubamba, en la región del Cuzco



Huayllabamba

<http://turismo.pe/arqueologia/sitio-arqueologico/conjunto-arqueologico-huayllabamba.htm>

9. Machu Picchu

Localizada al noroeste del Cusco, en el distrito de Machu Picchu, en la región del Cuzco. en quechua quiere decir “Montaña Vieja”. Frente a ésta, se impone la cumbre del Huayna Picchu o montaña joven. A sus pies corre el río Urubamba. Es una de las pocas ciudades sagradas del imperio.



Fundada en 1867



Machu Picchu foto de Sara Sabanilla

10. Nevado de Salcantay

Apu ubicado en la cordillera de Vilcabamba, tiene una altura de 6.271msnm. Considerado el Apu tutelar del Cuzco



Salcantay

http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Salcantay_cara_sur.JPG

11. Quenco

Qenco está localizada en el distrito, provincia y región del Cuzco, a escasos kilómetros en dirección norteste y a una altitud de 3.680 msm. Al llegar a Qenco hay un enorme bloque de piedra tallada que se cree se utilizaba para almacenar la chicha para los cultos. Existe un complejo de túneles y galerías subterráneas.



Fundada en 1867



Quenco

<http://turismo.pe/arqueologia/sitio-arqueologico/complejo-arqueologico-de-quenco.htm>

12. Nevado de Huayhuash,

Apu ubicado en la cordillera del mismo nombre.



Huayhuash

<http://www.google.com.ec/search?q=nevado+huayhuash&hl=es&tbo=u&tbm=isch&source=univ&sa=X&ei=pdDdUKGKDPtS8wSz6YDYDQ&sqj>

13. Nevado de Huascarán,

Es un Apu que está Localizado en la Cordillera Blanca y cuya altura es de 6.768 msnm



Fundada en 1867



Huascarán

<http://www.google.com.ec/imgres?imgurl=http://www.elmercurio.com.ec/wp-content/uploads/2011/07/>

14. Nevado Alpamayo

Este Apu tiene una altura de 5.947 msnm. Está en la Cordillera Blanca, provincia de Huylas. En quechua significa “río de tierra”



Alpamayo

<http://www.skyscrapercity.com/showthread.php?t=223603>

15. Nevado Artesonraju

Apu localizado en la Cordillera Blanca, tiene una altura de 6.025 msnm y es una de las más bellas pirámides de nieve.



Fundada en 1867



Artesonraju

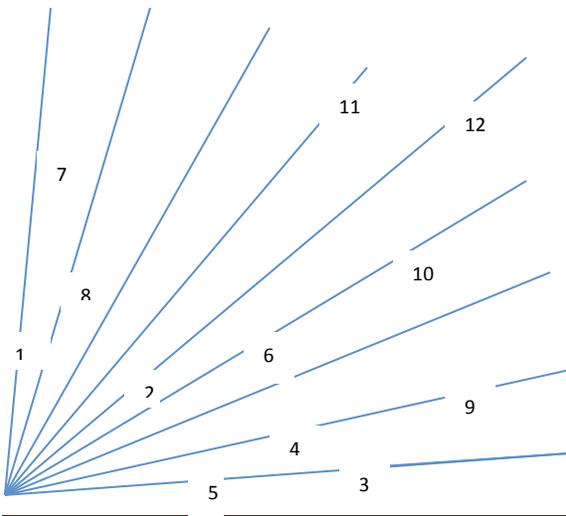
<http://www.google.com.ec/url?sa=i&rct=j&q=fotos+de+artesonraju>

ANTISUYO

El Antisuyo en Perú está caracterizado por la presencia de fortalezas incas. En el mismo Antisuyo, pero en Ecuador, también se encuentra una fortaleza de gran importancia, la de Ingapirca.

En este suyo se asegura que se encuentra la mítica ciudad de piedra Paititi, la ciudad de oro que muchos exploradores la han buscado en la selva de Manu hasta nuestros días y a la que escapó el último inca cuando perdió el Cuzco. Allí está el muro de Pusharo que contiene enigmáticos petroglifos de una antigüedad de 14.mil años. Es interesante comprobar en el mapa que Pisac, el nevado sagrado de Ausangate y el río Madre de Dios, en la selva de Manu, están alineados.

Los nueve ceques del Antisuyo demarcan los siguientes lugares sagrados:





Fundada en 1867

1. Lamay

51 km al noreste del Cuzco, a $71^{\circ} 41'$ y $72^{\circ} 22'$ de longitud oeste.

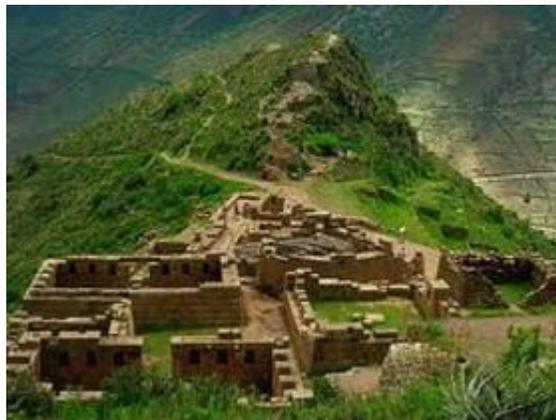


Lamay

<http://www.google.com.ec/imgres?imgurl=http://www.pachatusantrek.com/images/programme>

2. Pisac

Pisac, antigua fortaleza localizada en el distrito de Pisac, provincia de Calca, pero en la región del Cuzco., a una altura de 2.972 msm. Está conformada por diversos barrios entre los que destacan el de Qanturaquay, Amaru, Punku, Intihuinta o Reloj solar y Tanqanamanka, el cementerio precolombino más grande de América del Sur.



Pisac

<http://turismo.pe/arqueologia/sitio-arqueologico/parque-arqueologico-de-pisac.htm>

3. Huanca

Se encuentra en el centro del Perú, en el valle de Mantaro, en la región de Junín



Fundada en 1867



<http://www.facebook.com/pages/Huanca-Arequipa-Peru/119688594738176>

4. Puma Huasi

Se encuentra en el Departamento de Junin, a una altura de 4.414 msnm, entre los 12°28'60" N y 75°21'0"



Puma Huasi
tomado de www.flickrriver.com

5. Apu Pícol

Localizada a 10 km. Del Cuzco y a 4.400 msnm. considerada una montaña sagrada para los incas.



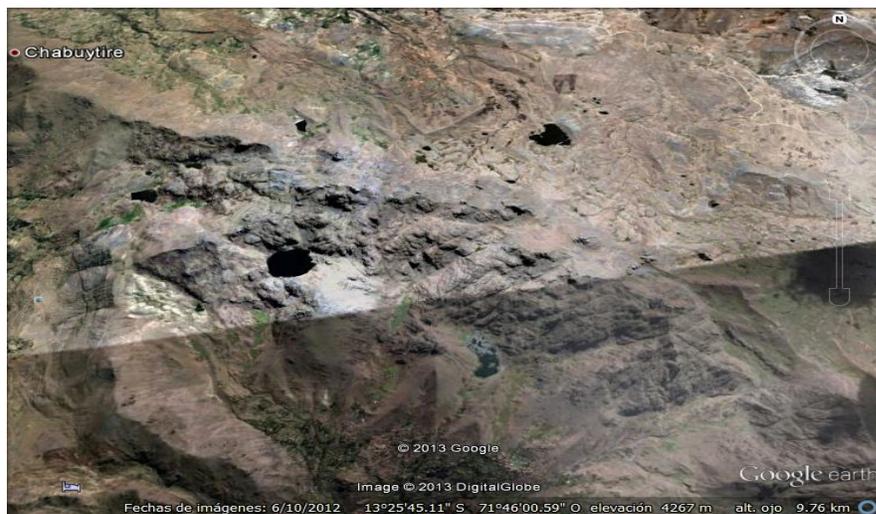
Fundada en 1867



Picol

6. lagunas de Písaq

Complejo de lagunas que están alineadas con Paucartambo y río alto Madre de Dios



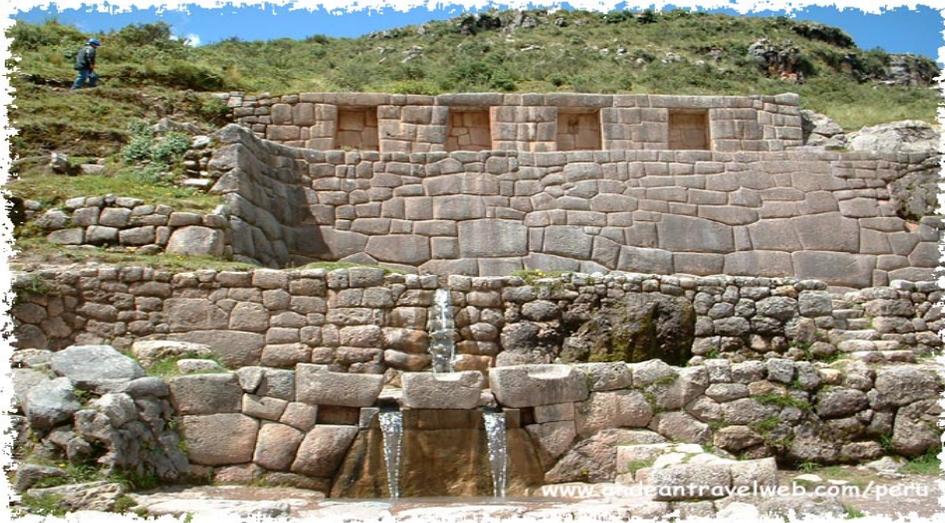
Lagunas de Písaq Foto tomada desde satélite

7. *Tambo Machay*

Se halla a 8 Km. del Cusco y a 1 Km. de Puca-pucará. Está lleno de cavernas que fueron motivo de culto mágico.



Fundada en 1867



Machay

<http://www.google.com.ec/url?sa=i&source=images&cd=&cad=rja&docid=yqX5F2pCDEpVOM&tbnid=FwQEkOgscZqLIM:&ved=0CAcQjB0wAA&url=http%3A%2F%2Fwww.turismocuzco.com%2Ftambomachay.html>

8. Quenco

Se halla ubicado a 3 km del Cuzco y a 1 km de Sacsayhuaman.



Quenco

tomado de www.viajejet.com

9. Quilla villa

Se encuentra a 70 km del Cuzco montaña de formas extrañas y mágicas



Fundada en 1867



Quilla Villa por Lydia Colón
<http://www.panoramio.com/photo/16426506>

10. Paucar tambo, que constituye la puerta de entrada a la selva



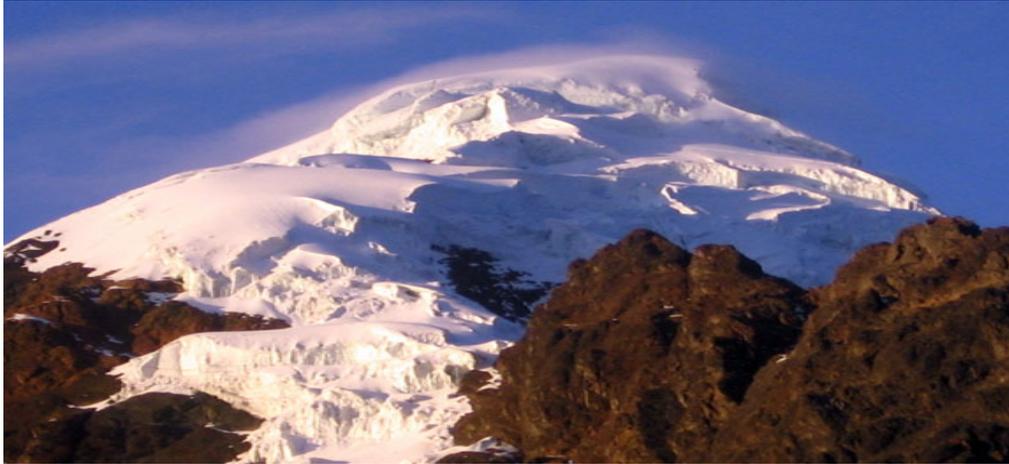
Paucar Tambo
<http://apuntesdearquitecturadigital.blogspot.com/2012/10/paucartambo-cusco-riqueza-cultural-y.html>

1. Nevado Verónica

Está ubicado al sureste del Perú, en el departamento del Cuzco y tiene una altura de 5.682 y se encuentra en la cordillera de Urubamba.



Fundada en 1867



Nevado Verónica
Podobasa.blogspot.com

12. Nevado Ausangate

Este Apu tiene una altura de 6.384 msnm y se encuentra en la cordillera de Vilcanota en la región de Cuzco. Es uno de los Apus más venerados.



Nevado Ausangate foto Ñosy Dueñas

Qoyllur Ritti (quechua) significa “Estrella de Nieve”. Combina la veneración al sol, a los iconos cristianos y a las divinidades maravillosas que viven en la Montaña Nevada Ausangate. Es uno de los santuarios más dedicados en Sudamérica, donde todos los años miles de personas (lugareñas y visitantes) acuden a pedir perdón y a sentir la energía sagrada del lugar. (Inty, 2012)

COLLASUYO

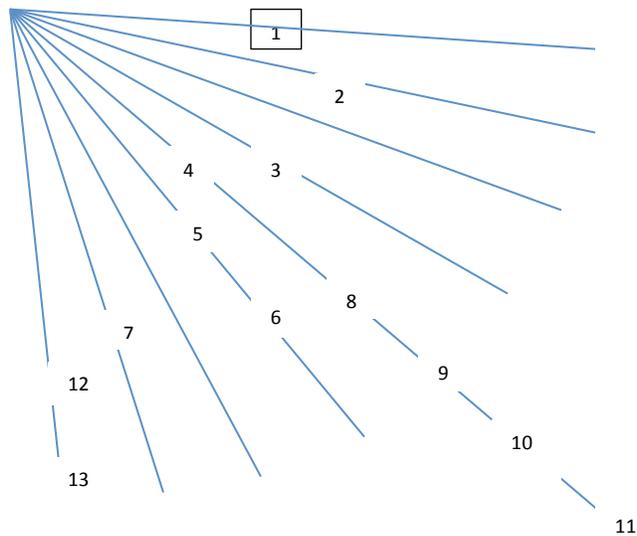
En este suyo lo que me llama mucho la atención es la alineación que se opera en el ceque central, pues aquí se encuentran alineados sitios de gran importancia histórica



Fundada en 1867

y cultural como son Wanacari, el lago Panacanchi, el palacio de Wiracocha, el antiguo Pucara y el emblemático lago Titicaca. Aquí se originan y confluyen dos culturas andinas: la de los aymaras y la de los incas. La primera centra el origen de la fundación del Cuzco en Wanacari; la segunda, coloca como su lugar de origen al lago Titicaca.

Los nueve ceques del Collasuyo demarcan los siguientes lugares sagrados:



1. Tipón

El Complejo Arqueológico de Tipón , ubicado al sudeste del Cusco, a una altitud de 3,560 metros. Está en la comunidad de Choquepata, en el distrito de Oropesa, dentro de la provincia de Quispicanchi. Según la leyenda, Tipón es uno de los jardines reales que ordenó construir Wiracocha. Está conformada por doce terrazas ,canales y caídas de agua.

Tipón proviene del quechua Tímpuj, que significa “estar hirviendo”

“Se dice que que los tarpuntaes -sacerdotes incas-, realizaban antes del solsticio de invierno para llegar cerca al lugar de salida del Sol. Se trataba de un peregrinaje de 100 kilómetros hasta Sicuani visitando adoratorios dispuestos en línea recta. Luego se recorrían otros 100 kilómetros de regreso al Cusco, siguiendo una línea que llegaba a Mantocalla, el sitio donde los astrónomos imperiales observaban en las sucancas del este las salidas del Sol, para definir la duración del año y verificar las fechas de solsticios y equinoccios.”(<http://wiki.sumaqperu.com/es/Tip%C3%B3n>)



Fundada en 1867



Tipón

<http://turismo.pe/arqueologia/sitio-arqueologico/complejo-arqueologico-de-tipon.htm>

2. Apu Pachatusan, montaña tutelar del Cusco dirigida hacia la tierra de los Antis. Su Montaña dual sería el Apu Huanacaure. Pachatusan proviene de los términos en lengua Quechua, Pacha, en referencia al tiempo y al espacio; y Tusay que literalmente significa “apuntalar”, “dar soporte”. Su significado sería entonces principio que da soporte al tiempo y al espacio (eternidad).



Pachatusan

3. Urcos

Localizada a 40 km del Cuzco, Según la leyenda, aquí Huascar arrojó su cadena de oro para que los españoles no se la arrebataran.



Fundada en 1867



Urcos

<http://educasitios.educ.ar/grupo1105/?q=node/66>

4. Wanacauri

Montaña donde según la leyenda se originó el mito de la fundación del Cuzco. Conocida también como la ciudad puma de piedra.



Wanacauri
cuscovivo.wordpress.com

5. Punacancha

Se halla a 3.815 msnm y pertenece al distrito de San Sebastián. Está a 35 kilómetros de la ciudad del Cusco



Fundada en 1867



Punacancha

<http://www.panoramio.com/>

6. Inkaraqay

Localizada al sureste del cuzco. Existe un segundo inkaraqay en las proximidades de Machu Picchu



Inkaraqay

<http://www.panoramio.com/>

7. Peñón de Occopata

Peñón con una forma muy extraña



Fundada en 1867



Peñón de Occopata

<http://www.panoramio.com/photo/36732458>

8. Laguna Pomacanchi

Se encuentra a más de 100 km del Cuzco, en la provincia de Acomayo, en el contexto de otras lagunas que están en la parte alta del río Vilcanota



Pomacanchi

lugaresquever.com/s?as=foto&fp=15669381

9. Palacio de Wiracocha, en Raqchi.

Considerado por los cronistas como Cieza de León como una de las obras más audaces de ingeniería incaica



Fundada en 1867



Palacio Wiracocha

http://www.gazetteering.com/images/panoramio_logo.png

10. Antigo Pukara

Localizado cerca del lago Titicaca, que consiste en un complejo preincásico muy importante



Pucara por Nicola e Pina panoramio

11. Lago Titicaca

A 3812 msnm y 3.800 km² de superficie. Se dice que fue el lugar de origen de las aymaras



Lago Titicaca

<http://cienciageografica.blogspot.com/2012/07/lago-titicaca.html>



Fundada en 1867

12. Nevado Sabancaya

Sabancaya es un estratovolcán con un cráter activo situado en medio de dos domos de lava denominados Sabancaya I y Sabancaya II. Se trata del más joven del complejo volcánico y uno de los más activos de los Andes, localizado en el sur de Perú, al noroeste de Arequipa.

<http://www.alertatierra.com/VolSabancaya.htm>



Nevado Sabancaya

<http://www.summitpost.org/volc-n-sabancaya/426248>

13. Nevado Ampato de 6318 msnm



Nevado Ampato

<http://www.google.com.ec/search?q=nevado+ampato&hl=es&tbo=u&rlz=1C2SFXN>

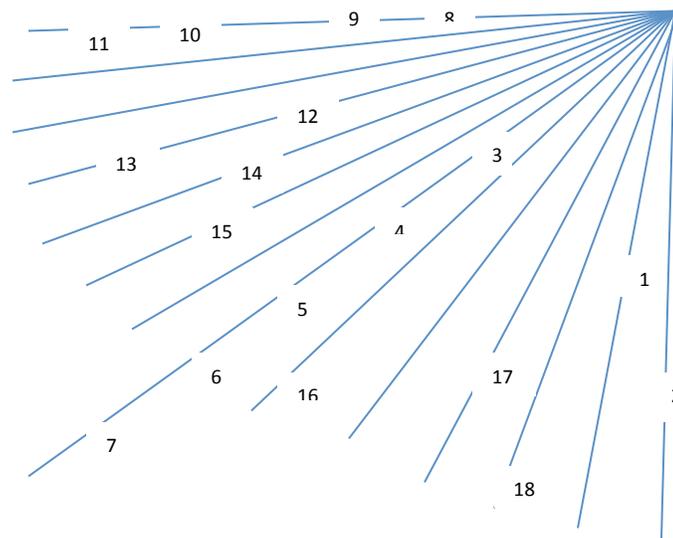


CUNTISUYO

Es muy interesante comprobar que están alineados con el Cuzco sitios de suma importancia como la piámide de Sondor, el templo del sol de Vilcashuaman, el desierto de Ica y Paracas, exactamente donde se halla el gigantesco candelabro.

Así mismo, me sorprende que la región del Apurímac, de gran riqueza cultural y etnográfica, con una geografía impresionante, esté alineado con las líneas de Nazca, ese fantástico complejo de figuras trazadas en el desierto, que a mi criterio, constituye un complejo calendario cósmico de alcances similares al calendario maya.

Los 14 Ceques del Cuntisuyo demarcan los siguientes lugares sagrados:



1. Cárcel de piedra Haquiri

un peñón pétreo de piedra sillar (kancau) o pomez. Este peñón inicialmente denominado "Soqya Qaqa" o Waca sagrada, fue un lugar de redención y visitas de los naturales del lugar los Markansaya, Qoñahunco y Yanahuaras . (Arredondo, 2012)



Fundada en 1867



Haquiri

<http://www.google.com.ec/url?sa=i&rct=j&q=carcel+de+pedra>

2. Catarata de Patahuasi



Patahuasi

<http://www.panoramio.com/user/5046555>

3. Chanca

El territorio chanca estaba dividido en tres parcialidades: hanan chanca , urin chanca y villca o Rukanas



Fundada en 1867

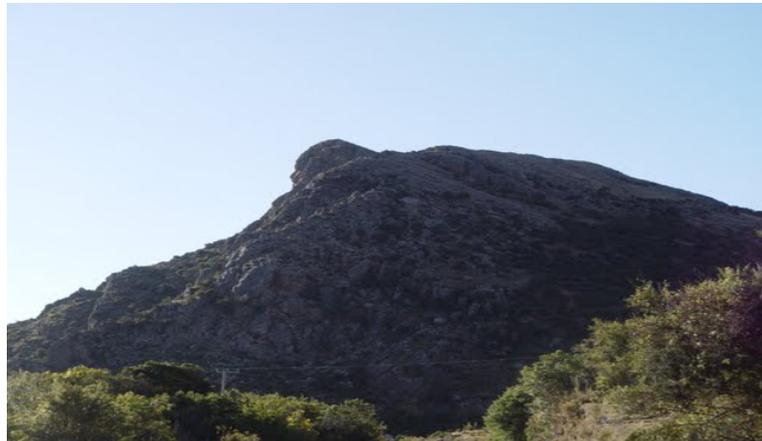


Chanca

<http://1.bp.blogspot.com/-FJEASe41mFk/Tng2MIQXp8I/AAAAAAAAADgg/wAOYKhLtQIE/s1600/chanca.jpg>

4. El rostro humano

Cerro que tiene la forma de una silueta humana.



<http://www.panoramio.com/user/260999>

5. Bosque de piedras. Un fenómeno como éste no podía pasar desapercibido por los astrónomos incas, sobre todo si está alineado con Chanca y el bosque del desierto



Fundada en 1867



Bosque de Piedras

<http://www.panoramio.com/user/260999>

6. Lago Parinocochas con el nevado Sara Sara al fondo.



Parinocochas

<http://www.panoramio.com/user/15254>

7. Bosque en el desierto

En pleno desierto florece este bosque y por eso su importancia.



<http://www.panoramio.com/user/5884723>



Fundada en 1867

8. Pirámide Sondor

Situado en las inmediaciones de la Laguna Pacucha sobre los 3200 msnm, en el distrito de Pacucha, provincia de Andahuaylas.



Sondor

<http://www.panoramio.com/user/5254591>

9. Templo del sol en Vilcashuaman

Construida en tiempos de los incas Tupac Yupanqui y Huayna Capac (1400 - 1500 d.C.), fue uno de los centros administrativos más importantes del Tawantinsuyu y llegó a albergar hasta 30 000 hombres como guarnición (Tabera).



Templo del sol

<http://www.panoramio.com/user/4440172>

10. Ica

Donde se encontraron las famosas piedras labradas, ubicada cerca de Paracas.



Fundada en 1867



Ica

www.panoramio.com

11. Paracas

Se puede apreciar desde la distancia el gigantesco “candelabro”



Candelabro de Paracas

<http://www.panoramio.com/user/5398458>

12. La región del Apurímac, de gran importancia cultural y etnográfica.



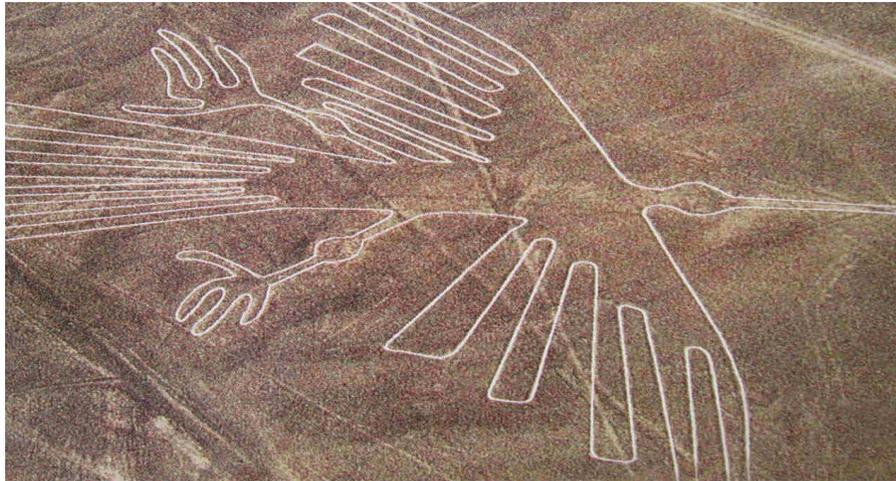
Fundada en 1867



Apurímac Tomado vía satélite por el autor

13. Las líneas de Nazca

Complejo de líneas y geoglifos de enormes dimensiones trazados en la superficie del desierto.



Líneas de Nazca

<http://luzarcoiris.wordpress.com/2012/06/01/los-misterios-de-las-lineas-de-nazca/>

14. Huancacalla

Ubicado en el Cuzco entre los $13^{\circ}40'60''$ N y $72^{\circ}13'60''$



Fundada en 1867



Huancacalla

<http://www.panoramio.com/user/6707315>

15. Orcco cocha

La laguna Orcococha; otros la llaman Orconcocha, es también conocida como la Laguna Macho, se encuentra en la Quebrada Llanganuco al costado de la laguna Chinacocha o Laguna Hembra.

Estas lagunas de Llanganuco se caracterizan por su color verde turquesa y celeste, están al pie del Huascaran y se encuentran rodeados por árboles de quishuar (Valderrama, 2005)



Orcco Cocha

<http://www.panoramio.com/user/5360899>

1. Nevado Sara Sara

Está a una altura de 5.595 y posee la interesante forma de un cono escalonado. Sara sara significa maíz debido a la forma de mazorcas de sus cumbres.



Fundada en 1867



Sara Sara
tomado de Infochumpi.wordpress.com

2. Cerro Singular

Alineado con los Cerros Singulares, los cuales forman un cañón por donde corre un río que desemboca en el río Apurímac; a su vez estos se alinean con el falso Machu Picchu que posiblemente los indígenas señalaron a los conquistadores para despistarlos.



Cerro singular
<http://www.panoramio.com/user/260999>



Fundada en 1867

3. Coropuna

En quichua significa “reflejo en la meseta”. Es un Apu que se encuentra en la cordillera Ampato. Tiene una altitud de 6.425 msnm. En su base se hallan algunos templos incas.



Coropuna

http://radiosanmartin.pe/web/index.php?option=com_content&view=article&id=1572%3Apnud-trabajara-proyectos-de-deglaci

3.2 El sistema de ceques de Pumapungo

En el Ecuador no fue poca la actividad constructora de los incas. De hecho edificaron:

Construcciones religiosas, como templos, adoratorios y conventos para las vírgenes consagradas al dios; ya palacios o construcciones civiles. Los incas, sobre todo, construían en cada cabecera de provincia cuarteles y almacenes para alojar y avituallar el ejército, tambos para el descanso y alojamiento de los caminantes al fin de cada jornada, albergues de toda clase para las tropas en marcha y fortalezas y pucarás para la defensa del territorio (Navarro, 2007, pág. 25)

Sin embargo, la mayor obra la emprendieron en Tomebamba, en la cual emplearon el mismo sistema de ceques que en el Cuzco para configurar un complejo centro ceremonial. La magnificencia que alcanzó Tomebamba fue deslumbrante, según Cieza de León, citado por Navarro:

“Estos aposentos famosos de Tomebamba, que están situados en la provincia de los Cañares eran de los soberbios y ricos que hubo en el Perú, y a donde había los más ricos y primorosos edificios”. Más abajo añade: “Los aposentos de Tomebamba están asentados a las juntas de dos pequeños ríos en un llano de campaña que tenía más de doce leguas de contorno [...]. El templo del sol era hecho de piedras muy sutilmente



Fundada en 1867

labradas, y algunas de estas piedras eran muy grandes, unas negras toscas, y otras parecían de jaspe”. (Navarro, 2007, pág. 31)

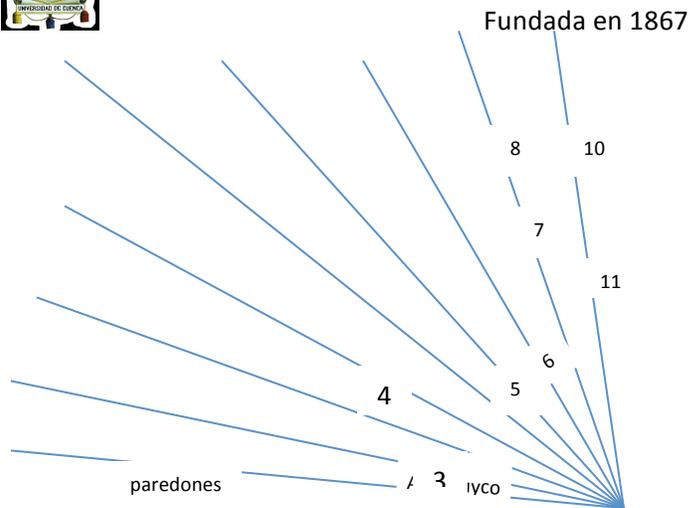
Fue la segunda ciudad más importante después del Cuzco y fue lugar de descanso de Huaynacápac:

Según Balboa eran tres los templos: uno dedicado al sol, (Usno o Chinquin Pillaca) otro a la luna y otro a Ticci-Viracocha y dos grandes palacios: el Mullacancha y el de Tumibamba Pachacámac. En el primero de estos hizo Huainacápac poner el retrato de su madre, Mama Ragua-Ocillo, una estatua del más fino oro que se encontró.. La sala en la que estaba la estatua era cubierta enteramente de placas de oro. Las paredes interiores de Mullocancha estaban adornadas de muchas obras en tejidos de mullos color de coral. (Navarro, 2007, pág. 31)

Ahora veamos cómo funciona el sistema de ceques en Pumapungo, en Ecuador. Sabemos que en el Austro, al igual que en el Cuzco, existen montes sagrados tales como el Llaver, el shaurinshi, en Chordeleg; Zhalao, en Pucará; el Cauzhin en Cumbe; el Guaguazhulmi, la Pachamama y los de Turi, en Cuenca.

En Pumapungo tendríamos el siguiente mapa de Ceques si nos atenemos al sistema de configuración del Cuzco en base a la división que hiciéramos . Pasemos a identificar los primeros nueve Ceques del Chinchaysuyo, los cuales parten, como todos los 41, de la gran plaza de Pumapungo, el equivalente al Coricancha. Pero antes es importante hacer algunas observaciones: Los nevados, en el caso del Cuzco, en su mayoría, están ubicados en el Chinchaysuyo. Algo similar ocurre con Pumapungo, en Ecuador, la mayoría de nevados también se encuentran en el Chinchaysuyo. En esta misma región se halla un sistema lacustre donde predomina la laguna de Querococha, en cuyo derredor está el bosque de piedra con rocas en forma de animales y donde se halla el santuario de Hayllay. Así mismo en el Chinchaysuyo ecuatoriano tenemos el famoso sistema lacustre de El Cajas, en donde también hay cerros con forma de animales como el caso del Avilahuyco. Por otro lado, así como el Chinchaysuyo cuzqueño se encuentran cerros sagrados y santuarios de altura como Sacsayhuaman y Machu Picchu, así también en el Chinchaysuyo pumapungueño se hallan cerros sagrados como el Pachamama, el Charum, el Uzho y santuarios como el Cojitambo y Paredones.

Así tenemos que estos nueve Ceques demarcan los siguientes lugares sagrados:



1. Avilahuayco en el Cajas

Este cerro que tiene la forma de un avila con las alas plegadas tiene enorme similitud con el cerro Huaypani, en el Apurimac, que así mismo semeja un ave en la misma posición.



Avila huayco

http://www.google.com.ec/imgres?imgurl=http://farm6.staticflickr.com/5046/5337804910_6424d3e090

2. Paredones

A 75 km de Cuenca. compuesto de “mulli” que significa árbol, y “turu”. Es uno de los sitios arqueológicos más importantes del Austro



Fundada en 1867



Paredones

<http://www.quitoadventure.com/espanol/cultura-gente-ecuador/arqueologia-ecuador/andes-ecuador/molleturo>

3. Cabogama

Que en quichua significa “asaltar” Montaña imponente que domina la ciudad y en cuya cima se halla la laguna Pizarro y restos arqueológicos de tipo ritual.



Cabogama Foto tomada por el autor

4. labrados

montaña de gran belleza a cuyos pies se halla un gran sistema hidrográfico que alimenta al Machángara



Fundada en 1867



Labrados

http://www.chiquintad.com/page-16-turismo_y_paisajes_varias_fotos_.htm

5. Pachamama

Conocida también como la meseta del tablón. En ella se encuentran restos de viviendas y tumbas cañaris e incas. Está a una altura de 2.498 msnm y en la siguiente localización: 20,49'0" N y 780,55'0" E



Pachamama foto tomada por el autor



Fundada en 1867

6. Cojitambo

Gallegos, citado por Jaime Idrovo, al referirse a Cojitambo dice: *“porque es cerro de peña viva y atajado y muy alto, que cuando el inka andaba conquistando estas tierras, tenía allí su fuerte y su real y cuando los contrarios lo hostilizaban, se iba allí a hacer frente y descansaba allí”* (Dillehay)



Cojitambo foto tomada por el autor

8. Charum y Usho

Dos cerros con formas extrañas, localizadas en un sitio estratégico.



Charum y Usho por Alfredo Avila



Fundada en 1867

9. Cuchichaspara

10. Tiojicharina

Aparenta un enorme gigante cuya mano se posa en uno de los filos de la montaña



Foto de Alfredo Avila

<http://www.alltravels.com/ecuador/canar/nazon-805918>

10. Narrío

Que tiene forma de Tortuga y está estratégicamente ubicada como confluencia de las culturas de las costa y de la sierra.



Narrío

www.turismocañar.com

11. Nevado Chimborazo

El mayor nevado del Ecuador, venerado desde épocas ancestrales.



Fundada en 1867

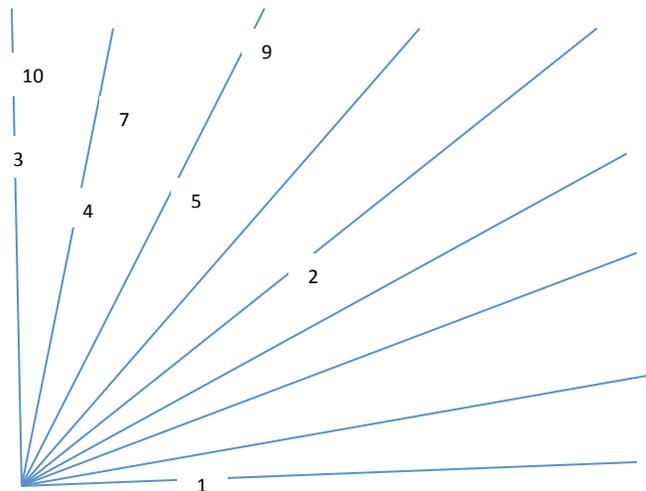


Chimborazo tomado de Magallanestravel.com

Antisuyo

En el antisuyo peruano, pero en plena selva, se encuentran sitios arqueológicos de gran importancia tales como los petroglifos de Pusharo. Así mismo, en el Antisuyo ecuatoriano, encontramos también, en plena selva, la famosa cueva de los Tayos, donde se encontraron restos de una cultura antigua que datan de 1.400 años. Es curioso que la cueva de los Tayos esté alineada con Cajamarca. Lo interesante de esto es que en Cajamarca existe un barrio que se denomina “Cueva de los Tayos” localizada en $70^{\circ}09'49.90''S$ y $78^{\circ}30'08.48''O$. Así mismo, cabe señalar que en este suyo del Cuzco tenemos sitios arqueológicos de gran importancia como Pisac y Paucartambo mientras que en el suyo de Pumapungo tenemos Ingapirca.

Los nueve ceques del Antisuyo demarcan los siguientes lugares sagrados:





Fundada en 1867

1. Guaguazhulmi

Cerro sagrado que domina la ciudad de Cuenca a cuyos pies existe una pequeña laguna que es su equivalente hembra según la cosmovisión andina



Guaguazhulmi foto tomada por el autor

2. Abuga

Cuyas dos cumbres se elevan aproximadamente a 3090 msnm En la cima existen restos de adoratorios



Abuga tomado de blog.espol.edu.ec

3. Yanacauri

Que se levanta a 3450 msnm . Es un cerro venerado desde tiempos antiguos por la comunidad de Coyoctor



Fundada en 1867



Yanacauri

<http://www.viajandox.com/caniar/cerro-yanacauri-el-tambo.htm>

4. Pirámide de Puñay

Que se eleva a 3220 msnm y en cuya cima hay una edificación con forma de guacamaya



Puñay

<http://www.google.com.ec/marceloponce22.blogspot.com>

5. Ingapirca

Uno de los complejos arquitectónicos más importantes del Austro en donde resalta el imponente templo de sol edificado por los incas. Al referirse a este templo, Navarro dice:



Fundada en 1867

Se subía a la explanada por dos rampas, una septentrional y otra meridional, paralelas a lo largo del terraplén en el que se hallaba una habitación casi cuadrada de 7 metros 80 x 7 metros 15, dividida por un muro en dos partes iguales, largas y estrechas, sin ninguna comunicación y a las que se entraba por dos puertas iguales de 0,97 de ancho en la base y 1 metro 95 de alto, situadas al frente de las dos extremidades semicirculares de la plataforma. Fuera de estas rampas, había también una doble escalera de 6 escalones que conducía a la plataforma de la elipse (Navarro, 2007, pág. 28)



Ingapirca foto tomada por el autor

6. Pungo Huayco

Pungo - Huayco: Se encuentra ubicada a 2kms de la cabecera cantonal en la vía a la parroquia La Unión. Es una enorme piedra en forma de trompo que según cuentan los pobladores puede tratarse de un meteorito, además del cual se narran muchas leyendas. Por su cercanía al río del mismo nombre, es ideal para realizar excursiones, acampar o simplemente pasear. (COMERCIO, 2013)



Fundada en 1867



Pungo huayco

<http://patomiller.wordpress.com/2009/08/05/chordeleg-y-su-riqueza-turistica/>

7. Buerán

Montaña ubicada en Cañar, a cuyos pies está la ciudad del mismo nombre



Buerán

<http://www.alltravels.com/ecuador/canar/nazon-805918>

8. Nevado Cotopaxi

Fue venerado por los incas. En Latacunga existió un templo inca en el que, según “González Suárez y Jiménez de la Espada le dan un destino religioso: el edificio era un templo en que rendía culto al Cotopaxi” (Navarro, 2007, pág. 27)



Fundada en 1867



Cotopaxi

<http://www.google.com.ec/bonieccuador.blogspot.com>

9. volcán Tungurahua

Volcán activo a cuyos pies se levanta la ciudad de Baños de Agua Santa



Tungurahua foto tomada por el autor

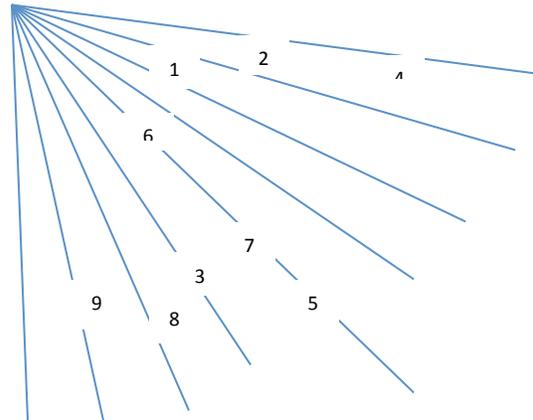
COLLASUYO

En el Collasuyo cuzqueño encontramos sitios considerados como el origen de la cultura inca y aymara como son Wanacari y el lago Titicaca; similarmente en el Collasuyo pumapungueño se hallan la cueva de Chobchi y el Fasayñan, considerados el origen de la cultura cañari.

Los nueve ceques del Collasuyo demarcan los siguientes lugares sagrados:



Fundada en 1867



1. Huaca de Turi

Cerro donde hoy se asienta una iglesia y un mirador de la ciudad, pero en el pasado era considerada una importante huaca. Vista desde la base, asemeja un cóndor con las alas desplegadas



Al fondo el cerro de Turi ,foto del autor

2. Llaver en Cordeleg

Cerro de Llaver: Ubicado a medio kilómetro de la ciudad de Chordeleg, Aquí se podrá observar uno de los pocos vestigios arqueológicos de la cultura Cañari que según estudios datan de hace 1.000 DC. Esta constituido por montículos con andenes y 14 muros de piedras planas con estilos que semejan a fortalezas de Cangahua, la mayor parte del complejo está rodeado de muros en forma de serpiente de hasta 7mts de altura; todo éstos elementos; según los estudios realizados, dan a conocer a Llaver como un sitio ceremonial. (COMERCIO, 2013)



Fundada en 1867



Llaver

<http://www.viajandox.com/azuay/gualaceo-como-llegar-atractivos.htm>

3. Chobchi

Sitio donde se encontraron los primeros restos de asentamientos humanos en el Azuay, con una antigüedad de aproximadamente 9.000 años



Chobchi

<http://www.revistacuenca.com/articulo.aspx?id=394>

4. Shaurinshi en Chordeleg

Se encuentra frente al cerro Llaver en el cantón Chordeleg

5. Fasayñan

Que se eleva a 3907 msnm, considerado el cerro sagrado de los cañaris



Fundada en 1867



Fasayñan

www.viajandox.com

Con su equivalente femenino el Huarmi Fasayñan de 3.700 msnm aproximadamente

6. tortuga

Cerro que se ubica al final de la autopista, cuando esta se une con la panamericana sur. Tiene la forma de una tortuga, al igual que el cerro Narrío, en Cañar



Tortuga foto tomada por el autor por satélite



Fundada en 1867

7. Shushincay



Shushincay

<http://www.tripmondo.com/ecuador/provincia-del-azuay/quillualpa/picture-gallery-of-quillualpa/>

8. Jima

En donde se hallan sitios de interés como el templo de Tinajillas



Parroquia jima.blogspot.com

CUNTISUYO

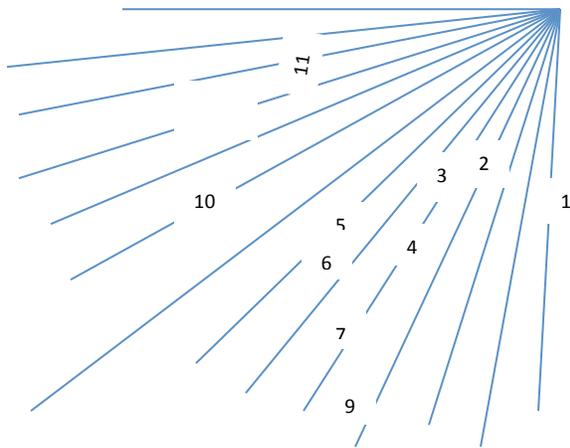
Es interesante anotar que tanto en el Cuntisuyo cuzqueño como en el Cuntisuyo pumapungueño encontramos pirámides: la pirámide de Sondor , en el primer caso; la pirámide de Zhio, en el segundo. Así mismo, en este suyo encontramos el bosque de piedras, del lado cuzqueño, y las rocas gigantes de Carachula, en el lado



Fundada en 1867

pumapungueño. Ambas presentan conjuntos de rocas enormes con diversas formas zoomórficas. De igual manera, es curioso que tanto en este suyo cuzqueño como en este suyo pumapungueño se encuentren gigantescos rostros humanos: el rostro humano cerca de Chanca, en el primer caso; y el de Pacay, en el segundo. Por último, cabe añadir la presencia de las lagunas sagradas Parinocohas y Orcco Cocha, en el Cuntisuyo cuzqueño y las lagunas sagradas Quimsacocha y Busa, en el Cuntisuyo pumapungueño.

Los 14 Ceques del Cuntisuyo demarcan los siguientes lugares sagrados:



1. Cauzhin en Cumbe

En donde se han encontrado asentamientos rituales precolombinos



Cauzhin

<http://www.eltiempo.com.ec/noticias-cuenca/78052-caminata-anual-al-cerro-de-cauzhin/>



Fundada en 1867

2. Pirámide de Zhio

Pirámide escalonada de cuya cima se domina todo el valle de Girón y de Yunguilla



Pirámide de Zhio

<http://patomiller.wordpress.com/tag/azuay/page/3/>

3. Cerro Urco

El cerro Francés Urco está en el Azuay, parroquia Tarqui, cantón Cuenca. Altura, 2.852 msm. Pertenece a una fila de montañas que divide el valle de Tarqui del valle de San Agustín. (MERCURIO, 2013)



Cerro Urco

<http://www.arqueo-ecuatoriana.ec/es/fototeca/detail/4/28>



Fundada en 1867

4. Cerro Masta

las montañas eran veneradas tanto por los incas como por las poblaciones locales incorporadas a su imperio, constituyendo deidades relacionadas con cultos de fertilidad y veneradas para asegurar el suministro de agua. La veneración de montañas estaba, al parecer, profundamente interrelacionada con otras prácticas religiosas de central importancia, tales como los ritos de fertilidad (Leoni, La veneración de montañas en lo Andes preincaicos: el caso de Ñawinpukyo (Ayacucho-Perú, 2000)



Cerro Masta

<http://patomiller.wordpress.com/tag/giron/>

5. Laguna de Buza

Ubicada al pie del cerro San Pablo y a un km de San Fernando.



Laguna de Buza

<http://www.viajandox.com/azuay/laguna-de-buza-giron.htm>

6. Cerro San Pablo

Cerro a cuyos pies se halla la laguna de Buza y cuyos picos son de una belleza extraordinaria.



Fundada en 1867



Cerro San Pablo

<http://patomiller.wordpress.com/tag/esculturas-gigantes/>

7. Carachula

A 3000 msnm un sector con rocas gigantes de hasta 50 metros de diámetro. En la población de Shagly



Carachula

<http://www.elmercurio.com.ec/346196-carachula-una-ciudad-encantada.html>

8. Quimsacocha

Considerado un lugar sagrado desde tiempos antiguos. Actualmente se le considera una zona de enorme importancia hidrográfica.



Fundada en 1867



Quimsacocho

http://www.google.com.ec/imgres?imgurl=http://1.bp.blogspot.com/-FIOToGrwOT8/TpH_aeESShI/AAAAAAAADR

9. Pacay

Cerro con la silueta de un hombre dormido a 2088 msnm y $3^{\circ}12'0''$ N y $79^{\circ}15'0''$ E



Pacay

<http://patomiller.wordpress.com/tag/esculturas-gigantes/>

10. Shalao 3500

Está noroeste de cantón Pucará. Que se eleva a 3500 msnm



Fundada en 1867



Shalao

<http://patomiller.wordpress.com/tag/azuay/page/3/>

11. soldados

Constituye todo un sistema lacustre que va desde los 3.300 msnm hasta los 4.000 msnm. Tiene una gran importancia desde el punto de vista ecológico y de reserva de agua.



Soldados

3.3 Algunas similitudes y diferencias:

Una vez que miramos los ceques ubicados en la Chacana, podemos observar que el cerro San Pablo al pie de la laguna de Buza está alineado con el cerro Abuga de Azogues y éste a su vez con el volcán Sangay. Dentro de la línea de oposición entre el Cuntisuyo y el Antisuyo.

Similarmente, dentro de la línea de oposición Chinchaysuyo Collasuyo, están alineados el Fasayñanán, el Shushincay con el cerro Labrados.



Fundada en 1867

En el caso del Perú vemos que el Apurímac está alineado con Nazca y el lago Titicaca está alineado con el palacio de Wiracocha, la laguna Panacanchi, el cerro Wanacari y con Chinchero.

Dos de los íconos más importantes para la cultura inca son el puma y el cóndor. Zamir Milla en sus estudios de Machu Picchu descifró la presencia de estos íconos en este complejo ceremonial. Así tenemos que el monte al pie del cual se levanta el complejo tiene la forma de un puma recostado y, en la parte superior, la figura de un cóndor con las alas extendidas, corona la cadena de edificaciones (Milla 2011). Similarmente, en el cerro de Cóndor Huachana, ubicado como Machu Picchu, en el Chincaysuyo, encontramos los dos íconos esculpidos en la roca, que se pueden divisar desde la distancia.



Cóndor Huachana

<http://www.panoramio.com/photo/40886860>

Del mismo modo, en la cima de Huasipamba, en Santa Isabel, encontramos otra escultura gigante del cóndor



Fundada en 1867



Huasipamba

<http://patomiller.wordpress.com/tag/azuay/>

Las montañas andinas fueron manipuladas por nuestros antepasados. Les dieron formas zoomórficas en la mayoría de los casos, como la tortuga de Narrío y Zhucay; y, en otros, formas antropomórficas, como es el caso de Pachamama, en Challuabamba, montaña que desde cierto punto puede verse una mujer acostada con sus senos y su vientre abultados. Como es el caso del cerro Guaguazhulmi, que visto desde el Cojitambo, presenta la silueta de un hombre. Del mismo modo, en el Perú el cerro predominante tiene la forma de un puma recostado. La figura del puma la trasladaron también a la edificación de las ciudades. Así en Perú, el Cuzco junto con Sacsayhuamán configuran el cuerpo de un puma, al igual que la antigua Pumapungo, en Ecuador, tiene la forma de puma.

Otro aspecto muy importante, en cuanto a la cosmovisión, es la dualidad. Tanto en el sistema de ceques del Cuzco como en el sistema de ceques de Pumapungo, éstos señalan cerros sagrados en función de la paridad macho-hembra o joven -viejo o arriba-abajo. Así tenemos, por ejemplo, el Fasayñan tiene su equivalente hembra la Huarmi Fasayñan. Machu Picchu, "montaña vieja" tiene su equivalente joven el Huayna Picchu. Pucará se divide en dos zonas: hanan y hurin, es decir arriba-abajo.

El espacio geográfico para los incas no significaba únicamente Kay pacha o su equivalente la biósfera, sino que era también Hanan pacha o el mundo de arriba, el cosmos, y Ukhu pacha o el inframundo:

En la llamada "geografía sagrada" se concibe de esta manera al espacio geográfico, mediatizado por la dimensión religiosa en particular y la cultural en general; donde lo social es influyente o determinante. Las deidades andinas precolombinas, estaban ligadas con los elementos tangibles de la naturaleza, como montañas, ríos, lagos, vertientes, rayos, el sol, la luna, mamíferos, reptiles, anfibios, etc., quienes



Fundada en 1867

representaban a los espíritus o bien eran sus moradas. La geografía sagrada sugiere una mirada diferente al paisaje, intenta descifrar el palimpsesto espacial. Esas montañas, vertientes, lagunas, ríos, salares y otros tantos accidentes geográficos son hoy, para nosotros, pura materialidad inerte; geología, geografía, hidrología, climatología y otras tantas disciplinas son las encargadas de estudiar al detalle todos los fenómenos, su origen, evolución, componentes químicos y demás. Pero esos mismos accidentes o fenómenos, esa materialidad inerte, atravesada por la dimensión cultural, cobra vida, sufre una metamorfosis semiótica, se carga de un significado (religioso en este caso) que es o fue trascendente y compartido por muchas personas.

Las culturas americanas pre-incas veían a las montañas como la materialización de sus deidades, por tal motivo y desde siempre le rindieron tributo, brindándoles ofrendas y plegarias. Cuando el imperio incaico empezó a florecer y extender sus fronteras, allá por el siglo XV de nuestra era, tomaron como propio este culto y construyeron en las elevadas cimas pequeños edificios o recintos destinados a la religión y que hoy se los conoce bajo el nombre de "santuarios de altura". En estas construcciones los "sacerdotes" locales o provenientes del Cuzco se encargaban de establecer el contacto con las divinidades y, de acuerdo a las circunstancias sociales realizaban sus ofrendas, las cuales en algunos casos consistían en entregar la vida de una persona, por lo general niños que estaban destinados desde su nacimiento y quienes eran especialmente "preparados" para tal fin. Hasta el momento se conocen más de veinte sacrificios humanos perpetrados en las altas cumbres de Argentina, Perú y Chile, siendo el más reciente y espectacular el del volcán Lullaillo a 6.700 metros de altura. En todo el territorio ocupado por los Incas se registraron alrededor de 200 montañas con restos arqueológicos o consideradas sagradas desde tiempos remotos. Las montañas constituían jalones o hitos en el paisaje y demarcaban en muchos casos el espacio simbólico trazado por el sistema radial de ceques. (Vitry, Los incas y el paisaje, 2001)

En este sentido es importante señalar que existen vestigios de templos o adoratorios en montañas cercanas a Tumipamba. Es el caso de Cojitambo, donde los incas edificaron templos, habitaciones y establecieron una huaca; también es el caso de Pachamama, en cuya cima existen ruinas incásicas en donde los indígenas suelen realizar rituales hasta la actualidad; así también tenemos el cerro Guaguazhulmi, en cuya cima hay un atalaya inca y en cuya base se encuentra una huaca. Es importante señalar que en este cerro se encuentra una entrada al inframundo marcada por un montículo redondeado. En este mismo sentido, el cerro de Turi es tenido como una importante huaca por los indígenas que acuden a ella para solicitar



Fundada en 1867

bendiciones y protección para sus seres queridos, sus animales y sus chacras o sembríos.

Por otro lado, es necesario anotar que el colibrí es un ave sagrada y su ícono se encuentra tanto en las culturas preincásicas como en la cultura incásica. En el caso del Perú, la figura del colibrí se encuentra en Nazca; en el caso del Ecuador, ese ícono se encuentra también en la antigua ciudad de Tumipampa. Es el baño del inca donde solía tomar sus baños ceremoniales, este baño tiene la forma de un enorme colibrí cuyo pico apunta al este y cuya cola apunta al oeste. El cuerpo y las alas constituyen la piscina donde se bañaba el inca. Esto fue descubierto hacía poco tiempo. Antes ni se siquiera se sospechaba de su existencia.



Colibrí

<http://www.skyscrapercity.com/showthread.php?t=955120>

Otros íconos presentes tanto en el Cuzco como en Pumapungo son la serpiente, la llama. La tortuga. Esta última se halla esculpida en roca en Marcahuasi, Perú; y también se encuentra representada en el cerro Narrío, en Ecuador. Lo interesante es que ambos lugares se hallan ubicados en el Chinchaysuyo cusqueño y pumapungueño, respectivamente.

Otro aspecto importante que cabe señalar es la existencia de un valle sagrado en cada suyo. Así en el Chinchaysuyo el valle sagrado se halla entre el Cuzo y Shaysahuaman. En el Antisuyo el valle sagrado está comprendido entre Paucartambo y la cordillera de Vilcanota con el nevado Ausangate al fondo. En el Collasuyo el valle sagrado en las proximidades del palacio de Wiracocha. En el Cuntisuyo, éste se halla localizado entre Ica, Nazca, Apurímac y el templo de Vilcashuaman.



Fundada en 1867

El equivalente en los suyos de Pumapungo podría ser el valle de Challuabamba, en el Chinchaysuyo; el valle del Sangay, en el Antisuyo, anotando que los indígenas del lugar lo consideran como tal; el valle de Tarqui, en el Collasuyo; y el valle de Cañaribamba, en el Cuntisuyo.

Otro parecido digno de resaltar es el del cerro Huaypani, en la región del Apurímac, con el Avila huayco del Cajas. Ambos representan aves en reposo. Ambos constituyen apus reverenciados desde tiempos antiguos.



Huaypani

<http://www.panoramio.com/user/260999>

También es necesario resaltar el hecho de que tanto en el Perú como en el Ecuador los incas construyeron tambos reales, aposentos que servían para que el inca o los nobles descansaran en sus viajes por el imperio. En este sentido es interesante señalar que existe uno de estos tambos en la laguna sagrada de Culebrillas, al norte de Tumipamba. (Garzón)

En cuanto a los ceques, es necesario establecer una comparación entre el sistema en el Cuzco y el sistema en Tumipamba. Para esto nos basaremos en la información recabada sobre huacas, santuarios de altura, cerros sagrados, observatorios astronómicos y Apus existentes en ambos lugares:

Si partimos desde Koricancha, al norte tenemos Sacsayhuaman, la ciudad admirada por los incas; al sur Salkantay, al noreste el valle sagrado, cerca de Pisac y la ciudad sagrada de Caral; al este el templo del sol en Vilcashuaman, Rumihuasi; al oeste la huaca de la luna y del sol; al sur oeste otro valle sagrado y el Pitusiray, y el lago Titicaca; al sur este el cerro Picaflor y el inka raqay, al nor este Paucar tambo, el



Fundada en 1867

señor Huanca, el Apurímac; al noroeste Macchu Pichu y las lagunas de Piuray y Huaypo.

Si partimos desde Tomebamba en Pumapungo, al norte tenemos el Cojitambo, el Centinela cañarí; al sur la huaca de Turi, Jima; al este el Guaguazhulmi, Pungo huayco y el Faysañan; al oeste está El Cajas, con el Oso huayco como laguna emblemática; al noreste tenemos Uzhupud, el cerro Abuga, Ingapirka, la fortaleza que contiene el imponente templo del sol incásico, el cerro sagrado Buerán, el complejo de Charum donde está el cóndor, el puma; al noroeste tenemos a Tiojcharina, cerro que preside un sistema imponente de lagunas.

En ambos casos hay en las cuatro direcciones accidentes geográficos importantes como nevados, montañas sagradas y lagunas. El equivalente del sistema de lagunas de Chincho, cerca del Cuzco, es el Cajas, en las proximidades de Cuenca, ambas están ubicadas en el Chinchaysuyo. Así mismo, en este suyo del Cuzco hay importantes nevados considerados como sagrados como es el caso de los nevados Salcantay, Huascarán, Artesonraju, Alpamayo y Huayhuash; en el caso de Ecuador tenemos a los nevados Chimborazo, Illinizas, Antisana y Cotopaxi.

En conclusión podemos afirmar que tanto en el Cuzco como en Tumipamba existen huacas, apus, santuarios de altura y observatorios astronómicos ubicados hacia las cuatro direcciones a imitación de la Cruz del Sur, y que, sobre todo, están marcados por el sistema de ceques incásico.

Al mismo tiempo, mientras que en el Perú existen santuarios de altura monumentales, en cambio en el Ecuador no hay muchas. Aparentemente esto fue compensado por las montañas:

En este espacio territorial, también existe un hecho singular al que debe darse la debida importancia y consideración, este es el caso particular de las sociedades andinas equinocciales, cuyos desarrollos culturales que por distintas razones del caso, han sido muy poco tomadas en cuenta por parte de la sociedad científica. Quizás se deba a que en esta zona no se encuentran las monumentales estructuras como las que existen en Meso América (los templos del sol y la luna, Chichen Itzá, el Petén) o en Perú (Machu Pichu, Sacsu Huamán, Sechín, etc.). Sin embargo, hay que analizar y entender que el concepto de monumentalidad al parecer ya existía en la concepción de las sociedades equinocciales, y estaban dadas por las majestuosas estructuras de los volcanes y montañas de esta región, como es el caso del Cayambe (5790 m.s.n.m.) que es el único volcán, posicionado a muy escasos segundos al norte del paralelo cero; el Cotopaxi (5950 m.s.n.m.), el



Fundada en 1867

Chimborazo (6310 m.s.n.m.); lagunas como la de Mojanda, San Pablo, etc. (Cobo, 2012)

CAPÍTULO 4

Análisis de obras de arte monumental telúrico

4.1 El otro arte

Ya desde la conquista de América se evidenció una actitud bárbara ante las culturas precolombinas y, en especial de su arte. Tal actitud motivó la destrucción de todo el legado indígena, en un primer momento, y el consecuente menosprecio a toda manifestación religiosa, cultural y artística, en un segundo momento:

Es lástima que muchos interesantes monumentos incaicos y preincaicos se hayan totalmente perdido, como los edificios de Cayambe y el Quinche, los monasterios, fortalezas y palacios de Caranqui, Quito, Latacunga, Riobamba, Tomebamba. Los incas construían monasterios de vírgenes llamados pasñan-huasi en los que se encerraban no menos de 200 y muchas veces 600 y 800 personas, entre vírgenes y gente de servicio. Los palacios reales fueron célebres y su grandeza y lujo han sido ponderados por los mismos cronistas españoles...Y así como han desaparecido los templos y monasterios, no ha quedado también rastro de las muchas fortalezas o pucarás y de esa innumerable cantidad de tambos y almacenes reales. (Navarro, 2007, pág. 30)

Al respecto Broda añade:

Los españoles destruyeron la organización prehispánica estatal —sus estructuras sociopolíticas— y eliminaron también las escuelas de los templos, donde se educaba la élite y se transmitían los conocimientos científico-religiosos. La astronomía, los calendarios y el culto estatal formaban parte de esta tradición cultural de las élites que fue radicalmente suprimida a raíz de la conquista. Por otra parte, las ciencias que introdujeron los españoles en la Nueva España eran de origen netamente europeo. Se produjo una ruptura total, y no hubo continuidad entre las ciencias prehispánicas y coloniales en los niveles del Estado y de las clases dominantes. Sólo sobrevivieron a la conquista los conocimientos indígenas del pueblo campesino, prácticas y calendarios agrícolas. (Broda, 1995)

Esta situación, lejos de desaparecer tras la Independencia, que se supone que tenía que reivindicar el legado cultural precolombino, continuó bajo otras modalidades igual



Fundada en 1867

de imperialistas. Posteriormente, con el neocolonialismo, el menosprecio por la cultura latinoamericana se tornó estratégico para justificar el saqueo. Por ello los autores no se ponen de acuerdo respecto al arte, unos lo valoran, otros, lo subestiman:

Para Dean la cultura de la piedra de los incas no cabe dentro de los parámetros del arte, porque este concepto es demasiado ambiguo y en todo caso sufre de una distorsión colonialista. Ver las piedras incas como arte sería someterlas a una mirada extraña que las distorsionaría profundamente.

Por otra lado, en el extremo opuesto del dilema, no ver las piedras incas como arte significaría que en la cultura inca no habría después de todo arte. Y esto desde luego es insostenible. Esta posición igualmente sería colonialista, porque estaría sosteniendo que solo Occidente es capaz de arte. (Rojas, 2011)

Pero arte hubo y habrá en todos los pueblos del planeta, por más que los emporios culturales y económicos no quieran reconocerlo:

Este esencialismo estratégico nos permitirá tratar al arte como un universal –aunque sea siempre de manera provisional-, de tal manera que se sostiene que todas las culturas sin excepción son capaces y tienen arte. Escapamos, de este modo, a esa visión occidental de que solo hay arte como tal, en sentido estricto, en las culturas modernas. Una vez que afirmamos esto caemos en la cuenta de que estamos atrapados por la lógica del arte occidental y su estética, que se convierten en los parámetros de juicio sobre todo el resto de la producción de belleza, para todos los demás pueblos (Rojas, 2011)

El hecho de que en determinadas culturas no exista una idea de arte no implica que éste no exista. Y mal pueden los peritos occidentales ampararse en ello para negar toda manifestación de arte en ellas:

En las culturas que no han desarrollado el concepto de arte existe, sin embargo, un locus estético. Y es esencial determinarlo para delinear el segmento estético. Es como si los miembros de una sociedad tal hubieran acordado localizar su preocupación por la composición visual y el poder expresivo en las formas de ciertas clases de objetos. (Maquet, 1999, pág. 230)

El problema es similar en toda Latinoamérica. Las clases dominantes de las naciones latinoamericanas son europeístas o pro-yanquis, y todavía se rehúsan a volver sobre nuestras raíces precolombinas, que es la única manera de construir nuestra propia identidad artística. Como dice Mejías:

Crear un nuevo lenguaje, en síntesis es apropiarse y profundizar en estos valores a través de un lenguaje plástico propio y contemporáneo. La identidad cultural es el sentir común que caracteriza a un grupo humano. En Costa Rica las clases intelectuales dominantes, no supieron recuperar los valores profundos de nuestros



Fundada en 1867

orígenes, negando la pre-hispanidad el mestizaje. En la búsqueda de un lenguaje plástico contemporáneo, la memoria genética y el inconsciente colectivo nos pueden ayudar a construir imágenes nuevas que puedan ser leídas con claridad y en forma simple. Las culturas prehispánicas vivieron en su ambiente natural en perfecto ajuste e intimidad. El conocimiento de cómo se operó este ajuste es viva lección para que actualmente podamos convivir en armonía con la naturaleza y entre nosotros

En este sentido, se impone concientizar en pro de un retorno a las fuentes conceptuales del diseño del pasado prehispánico a través del análisis de nuestro patrimonio arqueológico, para ser reinterpretado conceptual y formalmente como una herramienta didáctica en el aprendizaje de los fundamentos del diseño. No se trata de una recuperación formal arqueológica, sino entender la propia identidad cultural como el primer paso para comprender nuestra herencia a través del diseño. (Mejías, 2010, pág. 192)

Latinoamérica está llena de arte no convencional, el cual ha sido ignorado y, en el mejor de los casos, exhibido en el jardín de suntuosas mansiones, pero sin ser sujeto de valoración artística, esto último tanto por prejuicio como por no responder a ningún modelo tradicional de análisis. Así por ejemplo:

Las esferas de piedra fueron utilizadas como símbolos de rango y marcadores territoriales. Sus alineamientos pudieron haber tenido un significado astronómico, asociados con los ciclos agrícolas, llegando a alcanzar un tamaño de hasta 2.5 metros de diámetro y un peso de 30 toneladas aproximadamente.

Lamentablemente, el atractivo de las esferas de piedra hizo que fueran presa del traslado indiscriminado a los jardines de suntuosas casas aristocráticas costarricenses y a algunos edificios gubernamentales; otras fueron dinamitadas o quebradas en la búsqueda del oro que según la cultura popular se encontraba en su núcleo.

Las esferas de piedra son un hito de nuestro pasado prehispánico por varias razones, una de ellas es que son una síntesis formal, es decir que para una cultura en que lo común eran las formas altamente elaboradas y llenas de pictogramas, la conceptualización de la esfera como síntesis artística, simbólica y formal denota un grado de madurez plástico único. Otra característica importante es su razón técnica, ¿cómo se tallaron? No había herramientas metálicas; cómo se realizó su traslado en la montaña a los puntos de alineación, (recordemos su tamaño monumental desde treinta centímetros hasta dos metros y medio de diámetro), pues si bien, en el mejor de los casos, las rocas se tomaban del cauce de los ríos, estas debían ser sacadas para llevarlas a los campos abiertos donde se han encontrado alineadas. Los investigadores de este tema indican que la talla de estas esferas se pudo haber realizado con otras herramientas hechas de rocas más duras a manera de “cincales de piedra”. No obstante, su construcción y significado siguen siendo enigmáticos, pues si bien existen en otras culturas, nunca con el tamaño ni en las cantidades que se hallan en nuestro país. (Mejías, 2010, pág. 197)



Fundada en 1867

Tampoco le haría justicia un análisis bajo el canon occidental a las figuras zoomórficas de Patajen, de la cultura de los Chachapoyas, en Perú, las cuales consisten en rocas y lajas incrustadas en la roca para dar forma a deidades y animales sagrados. Así mismo, los famosos “pinchudos”, esculturas de madera que representan símbolos fálicos y que están resguardando las tumbas de los Chachapoyas. De la misma manera, no serían quizá valoradas como piezas de arte las rocas de Perú en Marcahuasi, en la localidad de San Pedro, a 4.000 msnm y en un bosque nublado, conocido como el bosque de los dioses, las cuales representan gigantes tallados en granito.



Chachapoyas

<http://fuerzamilanarperu.foroactivos.net/t292-el-gran-pajaten-nueva-maravilla-del-mundo>

Es un tipo de arte diferente, pero es arte:

Los objetos del pasado precolombino reúnen varias condiciones que los hacen especialmente atractivos. Lo primero que nos conmueve, a través de una casi inexplicable atemporalidad, es la vigencia de su estética, una exquisita mezcla de rusticidad y refinamiento. Tienen la belleza de la síntesis, la contundencia de la simplicidad, lo deslumbrante de la precisión. Y al mismo tiempo, la calidez de las texturas de la tierra, los reflejos del fuego, la serenidad del agua, la fiereza del viento. (Llamazares, 2006, pág. 63)

Es un arte que posee sus propios códigos:

Admiramos el arte precolombino a través de la experiencia estética de nuestra herencia occidental, pero apenas podemos imaginar el significado espiritual que para nuestros antepasados pudo haber tenido.

Los símbolos, los mitos y los ritos develan a profundidad la identidad del individuo y la sociedad a la que pertenece, es decir que la conciencia del objeto artístico y su contexto cultural, fue olvidada y hoy en día forma parte de nuestro inconsciente colectivo, pero convertidos en arquetipos. Así, el interés del artista precolombino no era el de crear formas bellas, sino el de expresar y demostrar el poder mágico de la clase dirigente para la cual realizaba sus obras. (Mejías, 2010, pág. 198)



Fundada en 1867

Pero además, a despecho de los teóricos tradicionalistas, posee los elementos que Occidente considera que debe tener toda obra artística:

El arte es una forma de conocimiento mediante la cual el ser humano expresa su concepción del mundo y de la vida, sintetiza la totalidad de su cultura, manifestando el valor estético de lo bello y lo universal. La universalidad del arte hace que bajo nuestra percepción contemporánea descubramos sin discusión valores estéticos en estas joyas prehispánicas, las cuales gozan de los componentes necesarios para la belleza (la composición, la armonía y la energía estética). (Mejías, 2010, pág. 199)

Otro elemento fundamental que posee el arte precolombino es el principio de organización de las formas sustentado en principios geométricos, lo cual alcanza un alto grado de integración en la escultura monumental y en el diseño de los centros ceremoniales. Maquet, al referirse a la geometría como principio de organización del arte de excelencia, dice:

La excelencia en la integración de las formas es el último sostén de la cualidad estética del artefacto. No es muy común.

Existen varios principios de organización del diseño. Uno de ellos es la geometría. Las formas son simples formas geométricas, o próximas a ellas, y se relacionan con otras como partes de un sistema de cuadrados y círculos, cubos y cilindros, ángulos y paralelos. En algunos textos de historia del arte, un conjunto de líneas rectas y curvas superpuestas sobre la fotografía de una obra de arte hacen visible la composición. Esto revela la estructura subyacente de un cuadro o de una escultura...la reductibilidad de las formas visibles a las formas regulares de las figuras básicas es un criterio de excelencia en la composición (Maquet, 1999, pág. 156)

Y en el arte precolombino, la elipse, el rectángulo, el cuadrado y la pirámide se hallan integrados en la chacana, en armonía perfecta dentro de la gran obra monumental de un santuario de altura, centro ceremonial u observatorio astronómico.

La perspectiva positivista y racionalista de Occidente no sirve para analizar las obras de arte precolombinas, e incluso algunas contemporáneas. Como dice Dragoski:

En el pensamiento contemporáneo se viene desarrollando una corriente que afronta decididamente la limitación y el fracaso del proyecto racionalista europeo. Cronológicamente este proyecto modernista nació luego del Medioevo, tiene una confianza absoluta en la razón racionalista y es optimista en cuanto al progreso ininterrumpido del hombre. Como todos sabemos, con esas premisas Europa conquistó el planeta y valorizó a las culturas que fue descubriendo de acuerdo con esos módulos.



Fundada en 1867

En la actualidad, desde el punto de vista estético nos encontramos con posturas artísticas que sobrepasan lo establecido en los proyectos modernistas. El espacio renacentista y la relación creador-obra de arte que antes tenía vigencia resultan insuficientes para explicar las obras de arte contemporáneas. Por esa causa la crítica de arte, la estética y la filosofía contemporánea se han lanzado a la tarea de encontrar las bases que sostienen epistemológicamente esas expresiones del hombre de nuestra época. (Dragoski, 1992)

Pero, al contrario de las sociedades occidentales, en las sociedades precolombinas no era el sistema mercantilista el que guiaba la producción de arte sino una visión cósmica y comunitaria:

Al intentar trasladar este nivel de análisis a las obras de arte precolombinas notamos que muchas de estas apreciaciones no son aplicables a esta producción americana. Una vez más estas aproximaciones no alcanzan a develar las características del artista precolombino. De ninguna manera puede aceptarse que en este tipo de expresiones tenga preeminencia un sistema de producción de objetos del tipo liberal burgués más bien lo que se observa es un tipo particular de producción estética dentro de una trama social de marcado carácter sagrado. El artista logra (o no) la corporización del mito. No se trata de un sistema de intercambio de bienes como el descrito en el arte occidental. Notemos que la apropiación de la obra de arte en el sentido burgués no existe, no existe el intercambio. De allí que la consideración de estos objetos artísticos no alcanzan a ser afectados por las investigaciones de la estética contemporánea. (Dragoski, 1992)

Esta carencia de utilitarismo mercantilista prodigó al arte precolombino un sentido sublime, una especie de madurez plástica es la que hay que rescatar la sencillez de lo rústico y natural. Y, sin embargo, estos son objetos de arte desde donde se le mire, aunque occidente quiera negarlo:

Los objetos del pasado precolombino reúnen varias condiciones que los hacen especialmente atractivos. Lo primero que nos conmueve, a través de una casi inexplicable atemporalidad, es la vigencia de su estética, una exquisita mezcla de rusticidad y refinamiento. Tienen la belleza de la síntesis, la contundencia de la simplicidad, lo deslumbrante de la precisión. Y al mismo tiempo, la calidez de las texturas de la tierra, los reflejos del fuego, la serenidad del agua, la fiereza del viento. (Llamazares, 2006, pág. 63)

Los parámetros occidentales para catalogar lo que es arte o no es arte ha mantenido en el anonimato injusto a las grandes obras artísticas de Latinoamérica. No obstante, no se trata pues de redefinir el catálogo de la historia del arte para bautizar a las



Fundada en 1867

diferentes manifestaciones de arte hispanoamericanas precolombinas desde una óptica occidental, se trata de incorporar nuestro arte tal como es, con su propia estética y simbolismo:

No obstante, como no disponemos aún de mejores denominaciones, seguiremos hablando de arte precolombino como un notable capítulo de las creaciones de nuestras sociedades indígenas en el pasado. Tengamos presente que detrás de estas obras se entrelazaban múltiples propósitos, no sólo la satisfacción de alguna necesidad práctica inmediata, los requisitos de la vida social o política, ni siquiera la más trascendente función ceremonial o cosmológica, sino también la búsqueda tan humana por el embellecimiento. Una tendencia o aspiración estética que, más allá de responder a ideales culturales diferentes sobre lo que se concibe como bello, hermana a estas obras con tantas otras, de tantos otros rincones del mundo, presentes y pasadas. Desde esta dimensión transcultural, creemos que es totalmente legítimo hablar de arte precolombino, y ello incluso resulta reivindicatorio y hace justicia para con nuestros pueblos originarios. (Llamazares, 2006, pág. 64)

Siempre se operará una suerte de menosprecio por el otro arte, por aquel que queda fuera del canon occidental. En ese sentido tenemos que posicionar nuestro arte latinoamericano como heredero de un arte que presenta sus propios códigos, tan legítimos como los del arte occidental:

La postmodernidad pregona el rescate y valoración de los microlenguajes, legitima el derecho a la existencia de “la otredad” del “fragmento” y de la “diferencia”. Declara la definitiva caída de los grandes discursos y de los grandes sistemas de pretendida validez universal. En el ámbito del arte los teóricos modernos dictaminaban a partir de dichas categorías universales qué producción era considerada Arte, y cuál quedaba relegada a un segundo plano bajo rubros como: artesanía, arte utilitario, artes aplicadas, objetos arqueológicos, objetos folklóricos, etc. De resultados de esta categorización nuestra producción estética americana (precolombina y popular) en el mejor de los casos se inscribía en este segundo rubro, es decir dentro de un arte de segunda. (Dragoski, 1992)

El concepto de lo bello en occidente no es el mismo que en las culturas precolombinas, así que no nos sirven sus criterios para el análisis de nuestras obras:

(Cereceda, 1986, 1988) en esencia coincidente con el ideal social y existencial de controlar el caos y reinstaurar permanentemente las cualidades de lo sagrado en el aquí y el ahora. Bellas son así las cosas que mejor reproducen la estructura y el orden cósmico, las que nos permiten vislumbrarlo a cada instante en la pequeña escala del objeto, en la disposición espacial de una ceremonia, o en las proporciones y orientaciones de una construcción. Bellas son también pues nos indican el camino para



Fundada en 1867

acceder a los planos sobrenaturales, algo que convierte su belleza no sólo en una expresión sino en un vehículo de lo sagrado.

Pues el arte indígena no culmina con la contemplación –ni aún contemporáneamente– sino que se realiza en la participación. Es básicamente un instrumento, un elemento para la acción.

Pertenece a una concepción participativa de la vida que no distingue entre el observador y lo observado, y promueve sensiblemente esa vivencia de unidad. Por eso, en nosotros, que aún sufrimos las inevitables heridas de la fragmentación, este arte integral evoca esa posibilidad unitiva, todavía vigente. Nos devuelve algo de la poderosa sensualidad de la naturaleza, perdida en medio de la hipertecnificación urbana. Nos invita una vez más –como diría Martin Heidegger– a habitar poéticamente este mundo, o como lo sugiere Rodolfo Kusch, a dejarse llevar en el mero estar del sentir americano.

Por eso incluso su contemplación actual no nos permite quedar indiferentes. Toda exposición abierta y consciente a la belleza precolombina es una experiencia que puede resultar transformadora. Nos alienta a abandonar nuestro cómodo papel de observadores inteligentes y nos convoca a integrar nuestras múltiples vías perceptivas: la intelectual, que se nutre de la información, la sensible, que se exalta con la belleza, y la intuitiva, que resuena con el simbolismo. Aprovechemos entonces la oportunidad para disfrutar esa asombrosa confluencia. (Llamazares, 2006, pág. 65)

El proceso creador del artista precolombino, así como sus propósitos, tampoco son los mismos que en el artista europeo de la conquista y el artista de hoy, que de una u otra manera permanece fiel a una mirada configurada por los cánones de occidente. Por lo tanto, no podemos mirar el arte precolombino con ojos del viejo mundo:

Algunas propuestas sostienen el acto creador desde una posición diferente a la tradición modernista. La obra ya no es la reproducción de un modelo real sino en el acto creador del hacedor precolombino se prioriza el proceso de elaboración de la obra, se lo va ritmando con rituales precisos tan importantes como la consustanciación de la obra misma. En las culturas americanas no aparece nunca la firma del hacedor de la producción estética. Aún en aquellas culturas del área mesoamericana que sí tenían escritura. No hace falta la firma para “leer la obra” como en Occidente, puesto que, como lo dijimos anteriormente la obra no es un conjunto de formas sino la consustanciación del mito y por ende tiene una única lectura: aquella que impone el mito.

La firma no tiene razón de ser porque el objeto precolombino no es considerado por sus culturas como de su pertenencia y hasta de su autoría. El artista, dentro de las sociedades estratificadas, cumpliría la función de mediador o intermediario entre el conocimiento de lo sagrado que tiene y monopoliza la clase sacerdotal y de cuyo manejo e interpretación emana su poder real y su capacidad técnica de plasmar en



Fundada en 1867

imágenes la iconografía de profundo contenido simbólico que configura el imaginario precolombino.

El rol que cumple el hacedor de la obra es el de un especialista calificado en el conocimiento técnico (pictórico – escultórico – cerámico – lapidario, etc.), a través del cual se podía consustanciar en materia la imagen divina. Tenemos testimonio que aquellos que lograban eficazmente su contenido tenían el máximo reconocimiento de su comunidad y eran requeridos para las obras de gran envergadura. Pero en ningún caso estampaban su firma. Cuando ello ocurre en las obras de arte populares actuales debemos entenderlo como una concesión a los requerimientos del mercado capitalista. (Dragoski, 1992)

Para un análisis justo debemos además echar mano de varias disciplinas que nos ayuden a entender mejor la mirada particular del arte precolombino:

Por último, ya atraídos, si acercamos nuestra mirada hacia ese universo fantástico de imágenes y formas, animales, geometrías y personajes, enseguida los advertimos como símbolos de mucho más. Una dimensión velada, inscripta con su lógica propia, se va revelando ante nuestro asombro, cada vez que encontramos alguna clave, alguna pista hacia su sentido. Podríamos decir entonces que estos objetos son portadores de un sinnúmero de mensajes; sus significados, su función y su manera de convocarnos se despliegan en múltiples dimensiones.

Entre todas, queremos destacar tres cualidades principales: su belleza, su representatividad cultural y su simbolismo. Cada una de ellas abre un camino de acceso diferente hacia las realidades culturales desde donde provienen, una posibilidad interpretativa particular: el camino de la estética, el de la historia del arte, el de la arqueología, el de la antropología, el de la filosofía. (Llamazares, 2006, pág. 63)

4.2 Arte como construcción de mundos y como elemento de transformación

El arte precolombino está en íntima relación con la cosmovisión. Esto implica una relación con la observación astronómica y el conocimiento profundo de los cuerpos celestes. Así, por ejemplo, la importancia de las Pléyades entre los indígenas andinos tenía mucha relevancia, pero no únicamente a un nivel pragmático, utilitario, sino también trascendental. Las Pléyades, conocidas por los incas como Oncoy o los siete cabritos, constituían un referente obligado para la organización del ciclo agrícola.

De acuerdo a Aveni, la salida heliaca de las Pléyades da inicio al año Inca, lo que ocurre unos 13 a 15 días antes del solsticio de invierno. Ellos vieron una relación entre el tiempo en que las Pléyades son visibles y el ciclo agrícola anual. De esta manera uno de los nombres con que designaban al cúmulo era Collca, que



Fundada en 1867

significa depósito de alimentos en quechua. Las Pléyades están ausentes del cielo nocturno entre el 3 de mayo y 9 de junio, durante un período de 37 días, período que coincide con el que media entre la cosecha y la próxima época de siembra en el altiplano. La observación de la primera aparición de las Pléyades no sólo definía el inicio del año Inca, sino también les permitía pronosticar las precipitaciones en la siguiente temporada y según esto adelantar o atrasar las siembras (wikipedia, 2012)

En la antigüedad era tan importante la observación de las pléyades para la agricultura, que incluso hoy se continúa haciéndolo:

Leyendo documentos antiguos, especialmente el llamado “Manuscrito Anónimo de Huarochiri” de autor desconocido y probablemente escrito hacia 1600, se puede saber que la observación de las Pléyades era el mejor modo de diagnosticar el comportamiento del clima y la cantidad de lluvias que debían llegar hacia octubre o noviembre. Tales observaciones se realizaban en la época de su primera salida heliaca (la primera observación en el cielo de la mañana, antes de la salida del Sol) que ocurre cada año entre la segunda y tercera semana del mes de Junio, justamente antes del Inti Raymi, la gran fiesta del Sol.

Dice el documento (en versión explicada) que “Cuando las estrellas de la Qollqa se veían grandes y brillantes vendría un época de lluvias normales y por lo tanto buenas cosechas para alegría de todos, pero si éstas se veían pequeñas y débiles vendrían épocas de sufrimiento y de hambre”...

Todavía hoy en día, en muchas comunidades andinas donde hay agricultores con una gran sensibilidad e intuición para estos trabajos, se hace la observación de la Qollqa y si se presentan sus estrellas debilitadas y sin mucho brillo entonces se sabe que las lluvias llegarán más tarde de lo acostumbrado; por lo tanto, la siembra de la papa debe hacerse más tarde de lo acostumbrado y asimismo tomar otras estrategias para paliar la falta de lluvias tempranas o buscar otras soluciones. (Salazar E. , 2008)

Tanto los mayas como los incas elaboraron un calendario sofisticado que permitía el cálculo por períodos muy extendidos, inconcebibles para la cultura europea de esa misma época:

El desarrollo de la escritura jeroglífica facilitó grandemente el registro preciso de los eventos astronómicos e históricos. Paralelamente a la escritura, los mayas inventaron un sistema de notación por posición basado en la cuenta vigesimal, y perfeccionaron este sistema a tal grado que les permitía hacer cálculos con periodos de hasta 23 040 millones de días.¹⁵ Además, los mayas fueron el primer pueblo del



Fundada en 1867

mundo que inventó el cero, antes de su invención en el Viejo Mundo por los hindúes.
(Broda, 1995, pág. 8)

El desconocimiento de este aspecto llevó a los conquistadores a destruir innumerables centros ceremoniales y observatorios astronómicos. Acto que significó, al mismo tiempo, la destrucción de los elementos visibles de la cosmovisión precolombina:

Los materiales que quedaron fueron utilizados después por los conquistadores en la construcción de casas y templos, de Cuenca. La iglesia parroquial de San Blas, la Catedral, San Francisco, Santo Domingo, el Carmen, las ruinas del templo de la Compañía de Jesús, y muchísimas casas de la ciudad conservan en sus umbrales y en las esquinas de las manzanas antiguas aún no reedificadas, las conocidas piedras incásicas de forma trapezoidal (Navarro, 2007, pág. 32)

Después de la destrucción ni siquiera quedaron testimonios de sobre cómo estaban contruidos y orientados:

Los cronistas del siglo XVI escribieron escasamente sobre estos hechos, ya que no entendían el significado de las orientaciones y su relación con la astronomía (figura 6). Esta última era un tema que interesaba poco a los frailes y a los conquistadores españoles. En ausencia del testimonio histórico sobre estos hechos, han sido más bien los restos arqueológicos los que han dado la clave para su comprensión. (Broda, 1995, pág. 11)

Tanto en Mezoamérica como en Sudamérica, la observación astronómica permitió la ubicación estratégica de pirámides, centros ceremoniales y santuarios de altura, pero, al parecer, en el Tahuantisuyo existía un sistema más complejo:

La coordinación que existía entre el tiempo y el espacio en la cosmovisión mesoamericana encontró su expresión en la arquitectura mediante la orientación de pirámides y sitios arqueológicos. Estas orientaciones pueden ser relacionadas, en la mayoría de los casos, con las fechas de la salida o puesta del Sol en días específicos del ciclo solar; mientras que algunas de ellas se conectan también con fenómenos estelares (Broda, 1995, pág. 12)

Es así como, tanto la ubicación de Coricancha como los santuarios de altura y las huacas sagradas, estaba determinada en base a minuciosas observaciones astronómicas:

Para esto es importante tener en consideración que era práctica frecuente de los Incas disponer ciertas edificaciones según alineaciones astronómicas. Esto no sólo se verifica



Fundada en 1867

en Cuzco^[6] sino también en algunos tambos del Chinchaysuyu^[7]. Boccas y Bustamante^[8] señalan al Cuzco con sus ceques y pilares marcando fechas solares y el Coricancha alineado con las Pléyades, al Torreón de Machu Picchu alineado con solsticio y las Pléyades, la Isla del Sol en el lago Titicaca, antiguo centro de peregrinación con sus pilares solares recientemente descubiertos.

Esta práctica aun se realiza hoy en grandes áreas entre Huancayo, Perú, y Potosí, Bolivia (12° a 19° S). A mediados de junio, después del solsticio de invierno, grupos de campesinos indígenas ascienden a cerros y montes para apreciar la apariencia de las Pléyades. Orlove, Chiang y Cane^[13] han encontrado que esta práctica tiene una base científica pues la apariencia de las Pléyades predice el fenómeno del Niño y la disponibilidad de lluvias de verano en aquellas latitudes. Las precipitaciones a su vez tienen una relación directa con el volumen de las cosechas.

La cosmovisión andina divide al mundo en tres niveles: el mundo de arriba, el mundo del centro y el mundo de abajo. Cada mundo está representado por un animal como ocurre en el arte lítico de Pucara, los cuales están también presentes en los principales santuarios de altura. Todo ello expresa una particular concepción, y por lo tanto, construcción, de mundo:

Sintetizando las teogonías, los tres principales animales deificados, reiteradamente mimetizados con el hombre, crearán numerosos cultos y darán a las mitologías el carácter de generalidad ideológica amerindia. El jaguar = Poder, símbolo de lo terrestre y fecundante; la serpiente = Poder, Tierra o Agua, según la cultura y época; el ave = Cielo. A esa superstición se sumaron mitos locales, diversos animales e infinidad de complejas variantes culturales y de diseño (Sondereguer, 2003)

Las entradas al inframundo están presentes en los principales Apus andinos, así lo evidenciamos en el cerro Guazhulmi y en el cerro Pachamama, en Cuenca; y tienen mucha importancia porque “ el inframundo presenta un significado dual pues era el generador del ser humano y el productor de los alimentos, pero, al mismo tiempo, conformaba el mundo de los muertos. Por eso los difuntos eran colocados en cuevas” (Limón Olvera, 2006, pág. 101) Además, estos muertos, en contexto con las cuevas y las entradas al inframundo, constituían un nexo con la lluvia, por ello la fiesta de los difuntos se celebraba

En el mes de Aya Macay, época del año en que caían las primeras lluvias. En esta celebración sacaban a las momias de sus recintos, las paseaban por las calles, las casa y la plaza mayor, y les ofrecían comidas y danzas para que ayudaran a traer el preciado líquido...Por tanto, se puede apreciar que los



Fundada en 1867

personajes prominentes ya muertos fueron identificados con el dios de la lluvia, deidad que era asimilada a los progenitores o Apus que vivían en las montañas, veían por el bienestar de su comunidad y enviaban la lluvia que propiciaba el crecimiento de las plantas (Limón Olvera, 2006, pág. 102)

Todo este complejo sistema servía además para organizar la dimensión geográfica, cultural, social, política y económica del imperio, de tal manera que constituyera una manera de mirar y de vivir la realidad, pero con mayor efecto que el que ejerce la ideología o la religión:

El saber narrativo por excelencia fue la religión; ella otorgó las competencias básicas para complementar la visión del mundo en la antigüedad; del mismo modo, estatuyó un marco valórico y legitimó los lazos sociales. Además, entregó a cada individuo las competencias para encontrar significados emocionales y psíquicos más allá del campo empírico o técnico: en pocas palabras, les dio sentido a las vidas de generaciones. (Cuadra, 2003, pág. 22)

La importancia de la cultura en las creaciones artísticas es todavía más relevante en el caso precolombino. Pero tradicionalmente occidente no ha querido reconocerlo: *“El componente cultural es también importante en el análisis de la experiencia estética. Sin embargo, las dos posiciones que prácticamente ignoran la relevancia de la cultura en las creaciones estéticas han sido importantes en el pensamiento occidental” (Maquet, 1999, pág. 213)*

En el arte precolombino, la influencia cultural tuvo mayor peso todavía que en nuestros días.

A pesar de todo, a veces aún persiste en nuestras mentes de forma atenuada la opinión de que la creación, la apreciación y la experiencia de los objetos estéticos escaparían misteriosamente a cualquier influencia cultural. O, como en un sueño recurrente, fantaseamos con un mundo de entidades brillantes y con existencia propia en las que el arte sería el puente y la puerta. Pero, cuando sobrios, reconocemos que el componente cultural está tan presente en el arte como en cualquier otra producción y actividad humana. (Maquet, 1999, pág. 216)

Deleuze nos habla de los perceptos como bloques de sensaciones (Deleuze, 1997) El percepto para los pueblos andinos estaba ligado a un concepto cultural, a una cosmovisión. Este percepto estaba ligado a un conjunto de afectos, todo lo cual configuraban un sistema de valores o Ethos andino. Para nuestros indígenas las montañas tenían género: hablan de la Pachamama y del taita Buerán, del Avilahuayco. Para nuestros indígenas los ritos de purificación a través de baños en cascadas es, incluso hoy, sumamente importante. Así mismo el nacimiento de los



Fundada en 1867

niños y la muerte de los seres queridos son precedidos y cerrados por rituales muy bien definidos y fielmente observados hasta nuestros días. Tanto en Perú como en Ecuador se celebra el día de los muertos con una bebida de color morado, hecha en base de maíz, que es compartida en el cementerio entre el difunto y sus familiares, basados en la creencia de que los muertos también necesitan alimentarse en el Más Allá.

Así mismo, los aspectos místico, mágico y pragmático, en íntima correlación, configuran un constructo andino poderoso que afecta social, cultural, religiosa y económicamente a todos los pueblos que estuvieron bajo la influencia incásica:

El artista precolombino vio en la obra de arte un instrumento mágico con el cual podía apropiarse de la naturaleza, dominar sobre el enemigo, expresarse sobre la sexualidad, la fertilidad, la vida y la muerte, etc., creando una serie de relaciones míticas más complejas que trascenderían al ámbito de las relaciones sociales. Comprendió conceptos como el ritmo por repetición y relaciones como la proporción y la simetría, técnicas de modelado, fundición, cocción, tallado, etc, que hoy apreciamos desde la óptica occidental. Aunque podemos hablar de estilos representativos de ciertas épocas y comunidades dentro del arte prehispánico, también se pueden encontrar formas de expresión de creaciones personales. (Mejías, 2010, pág. 198)

Esta afectación, esta influencia continúa hasta nuestros días pero de manera discreta debido a la hegemonía de la cultura occidental. Además, en ciertos lugares ha generado conflictos entre los indígenas, que se aferran a sus tradiciones precolombinas, y los blancos y mestizos, que irrespetan tales manifestaciones culturales. Tal es caso de Cerro Narrío, en Cañar:

En estos últimos tres años, los indígenas cañari de Cerro Narrío han practicado rituales de solsticio y el inicio del ciclo agrícola (ver Anexo 3). En los medios de comunicación se ha planteado que esto se debe al impedimento de celebrar sus rituales en el sitio arqueológico de Inga-Pirca. Sin embargo, si se examina el mito de origen y su estructura, se entienden las razones por las cuales se usa el sitio y nos da luces sobre su posible función en el pasado de manera sólida. Cerro Narrío, sigue siendo un sitio de discusión, no solo con respecto a la arqueología del formativo andino, sino de confrontación en la recreación de identidad, reclamo de derechos por parte de la población indígena local que se confronta con la población urbana de Cañar en la construcción de su futuro. (Oyuela Caicedo, 2010, pág. 370)

Determinados rituales han sido preservados en secreto y están en íntima relación con los Apus y santuarios de altura, como lo evidencia:



Fundada en 1867

Los actuales representantes de la religión andina son los Paqo que ostentan jerarquías diferentes en el sacerdocio y están representados por los Kuraq Tayta, Altomisayoq y Panpamisayoq. Son ellos quienes llevan a cabo ceremonias diversas para venerar a los Apus que son espíritus o divinidades mayores, a los Aukis o divinidades de menor jerarquía, a la Pachamama o Madre Tierra, etc. Los sacerdotes andinos preparan los Despachos y Pagos, es decir ofrendas para sus deidades, y les ofrecen hojas de coca seleccionadas entre las mejores y en forma de K'intu. El "k'intu" básico consta de 3 hojas, la más grande y alargada representa a los Apus o deidades masculinas, la mediana y redondeada a la Pachamama o deidad femenina, y la más pequeña y alargada a la humanidad. Las hojas son colocadas una sobre la otra con la cara hacia un solo lado y sostenidas entre el índice y el pulgar de la mano derecha mientras que con la izquierda se las protege; cuando se desea mayor solemnidad del acto se preparan k'intus de 6 ó 9 hojas. En la región del Qosqo existen algunas divinidades que resaltan en importancia; es el caso del Apu Ausangate (espíritu de esa montaña nívea) que es dueño del ganado en general, el Apu Akhanaku en Paucartambo que es dueño de todos los tubérculos andinos, el Apu Sawasiray entre Calca y Paucartambo que se considera dueño del maíz, el Apu Salkantay dueño de los productos selváticos. El Apu Willkamayu (río Urubamba o Vilcanota) representa la virilidad masculina materializada en el agua que fecunda la Pachamama, porque arrastra el semen fertilizador de los nevados que le otorga propiedades especiales. (Bingham, 2008)

Sin embargo, el conjunto de tradiciones andinas está allí, en espera de su renacimiento. Este renacimiento de las culturas ancestrales, con todo el cargamento de rituales y ceremonias, podría suscitarse de mano del surgimiento del nuevo arte latinoamericano, aquel arte que se nutra tanto del arte precolombino como de los principios de la cosmovisión andina. El impacto sería enorme porque propiciaría un despertar de la conciencia cósmica, lo cual a su vez repercutiría en la manera cómo nos relacionamos con la naturaleza y con los hombres.

Estos aspectos son precisados a continuación por Sonderegger:

Fase Mística / Profana:

Finalidad

Se refiere a la concepción mística de las obras --la mayoría--, cuya finalidad era corporizar una expresión de culto plástica, vocal relatada, danzada, etc. También, a la concepción naturalista y humanista de las obras--la minoría--, con poco o carente de contenido religioso. En Amerindia se observan las siguientes finalidades:

Sagradas metafísicas, con obras que involucran lo Mítico-Religioso, Mágico, Ritual y Funerario;



Fundada en 1867

Signal-Semióticas, Ideográficas, Cómicas, Cosmogónicas y Astrológicas; Profanas humanistas, con obras Documentales y Astronómicas.

· *Mítica.*

Fue una imagen sagrada o presentación de dioses. En Amerindia son personajes zoo o antropomorfos que simbolizan fuerzas cósmicas

Mágica.

Fue un conjuro o imprecación a los dioses --poderes cósmicos-- para lograr beneficios que su-pone, que la imagen --visual, musical o danzada-- provocará tales bienes.

· *Ritual.*

Fue una obra culto-artística para una ceremonia votiva, conmemorativa y/o tributaria (Sondereguer, 2003)

4.3 Análisis e interpretación de obras de arte monumental telúrico

Pienso que el sistema de ceques en sí mismo constituye una enorme obra de arte telúrico debido a todas las implicaciones étnicas, arqueoastronómicas, paisajísticas y de cosmovisión andina. Sin embargo, para el efecto del análisis me concretaré en siete obras representativas del Austro, las cuales encarnan los principales íconos y elementos de la cosmovisión andina: Cojitambo, Guaguazhulmi, Colibrí de Pumapungo, cerro Pachamama, Piramide de Puñay, Cóndor Huachana y cerro Narrío: tortuga

Para el análisis tomaré el modelo semiótico de Hjelmslev en “Prolegómenos a una teoría del lenguaje” en el que se concibe a “la forma arte” como aquella en la que hallan correlación cuatro elementos: Expresión: forma de la expresión y substancia de la expresión. Contenido: forma del contenido y substancia del contenido (Rojas, 2011)

| | Expresión | Contenido |
|------------|----------------------------|--------------------------|
| Forma | Forma de la expresión | Forma del contenido |
| Substancia | Substancia de la expresión | Substancia del contenido |

Para Rojas, estas dos formas nunca pueden ir separadas: “*Cuando se habla de la “forma arte” debe entenderse esta composición específica, de tal manera que haya una forma de la expresión artística y una forma del contenido artístico*” (Rojas, 2011, pág. 69)

En este sentido, toda obra de arte implica un correlato entre estos elementos:

No existe, por lo tanto, una obra de arte que sea puramente conceptual...y esa primera substancia se vincula directamente a la segunda substancia, a la del contenido, a fin de que la obra de arte tenga significado, el que se quiera o se pretenda; sin embargo,



Fundada en 1867

tampoco existen obras de arte que sean significativas, que estén completamente carentes de sentido (Rojas, 2011, pág. 71)

Para la clasificación de las obras, tomaré la terminología iconográfica de Sondereguer, para el cual las obras de arte precolombinas pueden analizarse con las siguientes denominaciones:

Sistema templario.

Unidad arquitectónica, abierta o cerrada, con muros o plataformas circundantes – dentro de un centro de culto-- con su propia plaza, basamentos y/o pirámides templos. Hubo varios tipos: en Monte Albán, Teotihuacan, Tikal, El Tajín, Machu Picchu, Pisac, etc.

Santuario de altura.

Pequeño ámbito en la cumbre de una montaña para rituales, y donde los incas sacrificaban niños.

Arquitectura-Escultórica

A menudo, observando la arquitectura amerindia se percibe una imagen especial, de una naturaleza volumétrica singular, que participa con similar fuerza expresiva de lo arquitectónico y lo escultórico. De hecho, tal presencia aparentemente dual no lo es tal, pues aparece con total unidad de concepción. Esta imagen hace evidente la síntesis de los dos conceptos en una sola entidad formal, de organicidad morfo espacial unívoca (Sondereguer, 2003)

El aspecto de monumentalidad de las obras de arte que son objeto de análisis, puede ser entendido de mejor manera a la luz de la siguiente aclaración de Sondereguer:

Lo Monumental, como presentación de una síntesis formal idealista--figurativa, abstracta o concreta--si-métrica, estática y solemne --hieráti-ca-- de volición eternal. Lo Monumental cuyos volúmenes de potente masa generan Espacialidad centrífuga, abierta o cerrada, de perpetua estabilidad; donde la reflexión establece sus normas constructivas, tallando la sagrada piedra perennizadora de entes simbólicos, in-expresivos e ideales.

Trata de su particular concepción y plenitud morfológica Purista y de la Espacialidad que genera. (Sondereguer, 2003)



Fundada en 1867

Este arte es telúrico porque los materiales son provistos por la propia Madre Tierra: rocas gigantes, picos, lagunas y montañas. Imaginemos el enorme esfuerzo que hicieron para dar forma a las montañas. Es un arte monumental que involucra grandes conocimientos de perspectiva y de cálculo.

Es el arte andino ancestral, oculto a la mirada de los comunes pero obvio a los ojos de los indígenas porque estaban familiarizados con los íconos. Para el análisis de los elementos iconográficos, debo apoyarme en los estudios realizados por Zadir Milla en Machu Picchu, el cual sostiene que los grandes centros ceremoniales del Tahuantinsuyo estaban configurados en base al ícono central que es el cóndor, en torno del cual confluían otros íconos importantes como el puma, la llama, la serpiente y el picaflor. Así mismo, resalta la trascendencia de ciertas figuras geométricas como el cuadrado y la diagonal. (Milla, 2011)

4.3.1 COJITAMBO



Cojitambo
Foto tomada por el autor



Fundada en 1867

Es un cerro sagrado de 3.027 msnm. Está ubicada a 21 km al noreste de la ciudad de Cuenca y abarca 52 hectáreas. Constituye una roca volcánica que se levanta sobre la arenisca de Azoguez. Tiene la forma de un puma dormido.

La cumbre central del cerro de Cojitambo, remata en una terraza irregularmente rectangular de 85m. De largo, orienta de norte a sur por 41m. en parte más ancha; recubierta de una delgada capa de suelo, producto de la descomposición milenaria del material orgánico vegetal “in situ”; con indicios de tierra acarreada desde el pie del cerro, tanto para mejorar la horizontalidad superficial de la planicie como de la capa laborable. La mencionada cumbre central, en la prolongación sur, se eleva más aun, pocos metros, exteriorizando una topografía áspera, con afloramientos de toca diaclasada en bloques paralelepípedos y de forma irregular. En uno de ellos aparecen dos hoyos semiovoidales trabajados artificialmente con materiales abrasivos; el hoyo más grande orientado de este a oeste mide 23x19x3,5 cm. De diámetro mayor, menor y concavidad, respectivamente; y el pequeño 27 dispuesto de norte a sur es de 14x16x2,5 cm. Acaso los hoyos fueron ejecutados en relación a los movimientos del Sol y de la Luna, para avizorar cálculos astronómicos o servirían en el campo ritual religioso. Estos hoyos permanecen llenos de agua durante las temporadas lluviosas (Peralta, 2013)

Tres conjuntos arquitectónicos se levantan sobre la cumbre y los flancos norte y oeste. El camino del inca pasaba por la base del cerro. Estos tres conjuntos son:

Conjunto I

Tiene una forma de herradura o en U y cuenta con 4 esquinas redondas formando una plaza, los muros que lo conforman son de 1.53 metros de espesor por 1.80 metros de alto. En el interior se puede observar un pozo de agua revestido de piedra en forma circular.

Conjunto II

Es el recinto más pequeño del Complejo Arqueológico Cojitambo, ubicado al este de la plaza central, aquí se puede observar una amplia terraza habitacional, flanqueada por dos basamentos de vivienda de forma semielíptica.

Conjunto III

Está conformado por una estructura rectangular de pirca y mortero de barro en dos ambientes. Es el recinto más grande de Cojitambo, cuenta con 6 andenes, 5 basamentos de vivienda y 4 escalinatas, ubicados al sureste de la plaza central (Peralta, 2013)



Fundada en 1867



Foto tomada por el autor

En la terminología de Sonderegger, Cojitaambo es una obra:

Cla. / Gén.

Arquitectura-escultórica. -

Con.

Pragmática.

S Gén.

Civil / Mítico-religioso / Militar. -

Mo Es.

Monumental.

Est.

Híbrido. -

Mat.

Piedra. -

Téc.

Bloque tallado / Pirca.

CUADRO SEMIÓTICO DE LA OBRA

| | EXPRESIÓN | CONTENIDO |
|-----------|--|---|
| FORMA | ARTE MONUMENTAL TELÚRICO: | Esta obra simboliza la inteligencia, la sabiduría y el poder. Entrar en contacto con este ícono equivale a recibir tales dones. |
| SUSTANCIA | Figura de puma dormido modelado en la roca volcánica del cerro | Las figura es la representación de un ícono andino: el puma, y está modelado para evidenciar |



ANÁLISIS E INTERPRETACIÓN

El puma simboliza la inteligencia, la sabiduría. Simboliza también Kay Pacha, el mundo de aquí, donde vivimos los hombres. Representa, además, el gobierno, en esto último, se asocia con el poder administrativo:

Por otra parte, el prestigio del centro del imperio, la ciudad del Cuzco, se traduce en una arquitectura y una planificación urbanística basada en la figura de este animal, a través de la cual la capital entera adquiere un carácter simbólico basado en la idea de poder y protección.

Así como el puma simboliza el cuerpo político imperial, el jaguar representa todo aquello que está fuera de él. A través de esta oposición entre puma y jaguar, se simboliza la oposición adentro-afuera, así como también la oposición primaria en las divisiones jerárquicas y las subdivisiones espaciales del estado, entendidas como tierras altas/tierras bajas, sociedad establecida/lo salvaje, política/religión. (Urizar)

También está relacionado con los rituales de iniciación de los jóvenes, los cuales, para convertirse en hombres, deben adquirir la fortaleza del puma:

En la ciudad del Cuzco, coincidentemente con el solsticio de Diciembre, en el mes del Capac Raymi, se celebraban los rituales de iniciación ([link a texto anexo Ritos de Iniciación](#)). En ellos, los jóvenes de la nobleza eran introducidos a la sociedad Inka por hombres vestidos con pieles y cabezas de puma sobre su espalda, que tocaban los llamados "tambores del sol". A este ritual se vinculan tres mitos: los dos primeros se refieren a la historia épica del ataque de los Chancas al Cuzco, su derrota, la reorganización de la ciudad y la subsecuente formación del imperio Inka. En ellos, el sinchi o líder guerrero que llevó a los Inka a la victoria es glorificado como un Puma. (Urizar)

Cojitambo fue habitado desde el período de desarrollo regional, es decir, 500 a.C. y 500 d.C. Significa “descanso de oro” Aquí se encontraron 14 incas enterrados, lo cual muestra su importancia.

Un elemento inca sobresaliente por su carga iconográfica es sin duda el ushno. “*La edificación de ushnus, especie de altares que tenían una doble función: por un lado la de reafirmación de la autoridad inca puesto que desde éste se impartían las normas administrativas; y por otro, una ritual pues allí se realizaban las adoraciones al sol y a la luna (Niemeyer, 1998)* En el caso de Cojitambo, el ushno está en el centro de la plaza y tiene la forma de U.



Fundada en 1867



Foto tomada por el autor

Al referirse a Cojitambo, Navarro dice que había colosales construcciones en el sitio: “Además de estas y otras construcciones de los incas, entre las que no debemos olvidar las enormes y colosales de Dumma Para, en el pueblo de Cochapata (Azúay)” (Navarro, 2007, pág. 29). Todo esto más la forma del cerro que representa un puma dormido, convierten a Cojitambo en el equivalente ecuatoriano de Machu Picchu, del cual Milla dice:

Desde un enfoque funcional de su diseño, el Santuario de Machu Picchu fue Casa de las Huacas o Wak'a Wasi y Casa del Saber o Yachay Wasi, pues posee instrumentos funcionales como observatorios y altares astronómicos, templos, emblemática y señalética que indican un espacio de función agrícola, ceremonial y cultural. A este lugar, situado al final del camino sagrado al Antisuyu, habrían acudido en peregrinaje maestros y jóvenes inkas desde el Cusco. Semejante monumento fue creado para vivirse y mostrarse la del dibujo con andenes en correspondencia con funciones arquitectónicas. A partir de esta observación se deducen otras imágenes ocultas tras el simbolismo sagrado. (Milla, 2011)

Se ve claramente que fue erigida como santuario, observatorio astronómico y fortaleza. Como fortaleza está ubicada estratégicamente y, desde la cima, permite una vista de 360°. Creo que debido a su importancia ceremonial, al igual que Machu Picchu, la población fue poca y selecta; por lo tanto, no evolucionó nunca a ciudad, a diferencia de Guapondelig, que sí lo hizo. Como dice Idrovo:

Debemos, sin embargo, hacer una diferencia entre los centros administrativos que se manifestaron al mismo tiempo como plazas fortificadas o santuarios religiosos preurbanos y todo desarrollo posterior impuesto con el advenimiento de los incas. Entonces, los asentamientos cañaris como guapondelig o Hatún Cañar se transformaron en términos físicos y organizativos hasta situarse en condiciones de verdaderas ciudades, con un esquema planificado de acuerdo a las necesidades de un estado en pleno proceso de expansión imperialista como fue el incásico (Idrovo)



Fundada en 1867

Es admirable el prodigio de los artistas al tallar esta roca volcánica de tal manera que desde la distancia y, sobre todo desde ciertos lugares estratégicos, pueda ser apreciada la figura de un puma dormido. Como obra de arte está ligada a la dimensión cultural, social y religiosa. En este sentido, como observatorio y santuario de altura se constituía también en centro ceremonial que congregaba a toda la población de la región:

En las fechas significativas, el calendario imponía la celebración de ciertas ceremonias. Estas sólo podían realizarlas los sacerdotes-gobernantes, ya que ellos tenían el monopolio del culto estatal. Aunque íntimamente relacionado con la agricultura, este culto tenía lugar en las grandes pirámides que formaban el centro del asentamiento urbano y eran al mismo tiempo el símbolo territorial del poder político. De esta manera, la clase dominante aparecía como indispensable para dirigir el culto, del cual dependía la recurrencia de los fenómenos astronómicos y climatológicos, que a su vez eran una condición necesaria y real para que crecieran las plantas y se cumplieran exitosamente los ciclos agrícolas. El culto como acción social producía una transferencia de asociaciones que invertía las relaciones de causa y efecto haciendo aparecer los fenómenos naturales como consecuencia de la ejecución correcta del ritual. De este nexo derivaba un factor sumamente importante para la legitimación del poder político en el estudio prehispánico (Broda, 1995, pág. 28)

Es este mismo sentido que tiene hoy en día, como lo evidencia la reportera Sandra Ochoa en El Universo del 21 de junio:

Una densa neblina y una pertinaz llovizna cubrieron ayer las ruinas arqueológicas de Cojitambo, ubicadas a más de 3.000 metros sobre el nivel del mar y donde -con un ritual de renovación de energías- se inició el primer día de la Fiesta del Maíz.

Con sus manos levantadas y en medio de oraciones, los shamanes repetían que “es importante dar gracias a la tierra, porque pese a la contaminación y destrucción la Pachamama nos sigue alimentando.

Zanahorias, papas, naranjas, pepinos, bananos, pimientos y otros frutos fueron colocados en el piso dentro de un círculo de piedras, sobre el cual se regó todo tipo de semillas, mientras en el centro una media luna, formada con tierra y semillas sirvió de base de una fogata, donde ardieron pequeños trozos de palo santo e incienso. (Ochoa, Fiesta del Maiz en Cojitambo, 2008)

Pero también está presente kaypaccha, el inframundo, a donde se desciende por medio de una cueva, cuya entrada es similar a la entrada en Machu Picchu. Los indígenas cuentan una serie de leyendas al respecto:

Nos referimos al imponente cerro de origen volcánico que se yergue majestuoso al occidente de la ciudad de Azogues, en cuyas entrañas guarda celoso misteriosas fábulas y leyendas como el Mashujutucu (Hueco del Murciélago) morada del Taita Urcu, la laguna encantada ubicada en el interior del cerro de la cual vierte su agua por



Fundada en 1867

un manantial cristalino, el huerto cuyas manzanas al tocarlas se convierten en oro, el Supay urcu, cerro donde vive el demonio. Muchas otras más podemos sumar a esta exquisita e interesante tradición oral, creación de la mente humana que ha dado vitalidad a los objetos inanimados y se mantiene aún en la memoria colectiva de los congéneres transmitido quizá desde el ancestro prehispánico de generación en generación hasta la actualidad. (Garzón, Heraldo, 1998)

Para concluir, haremos nuestros los calificativos que Sondereguer hace de Machu Picchu porque encajan con Cojitambo por la similitud de su concepción:

Es un privilegio arquitectónico por la simbiosis conseguida entre la primitiva Espacialidad percibida--perceptual—y la espacialidad creada--conceptual--. Se ha transmutado lo natural en concepto; en volumetría monumental y cerrada, colocada en el paisaje y conformándolo para fundar una comunión cósmica.

Aquí, hay un compendio de parcialidades funcionales ensambladas con notable pericia y armonía. Es en la fusión de sectores utilitarios--sacro, civil y agrícola-- donde se percibe un Intimismo focalizado dentro del todo Monumental. La pertinaz voluntad inca, genitora de tanta voluntad de ser, volcó en la consumación de este proyecto socio-político su espíritu místico-plástico. (Sondereguer, 2003)

Mientras que en Machu Picchu la ciudad se erige al lado izquierdo de la cabeza del puma, en Cojitambo la ciudad se erige al lado derecho. La imagen del cóndor con las alas desplegadas se percibe solamente desde el aire, dibujado en el contorno de la roca de cara a las ruinas. Lo descubrí un día en que andaba por la base de la montaña y me fije que la roca había sido cortada sistemáticamente desde la altura media hacia la cumbre. Pronto descubrí que el recorte tenía la forma de una gigantesca ala. Ese mismo día ingresé en Google earth y con imágenes de satélite comprobé mis sospechas: desde el aire se apreciaba la figura de un cóndor con las alas desplegadas, lo cual me dejó maravillado:



Fundada en 1867



Foto tomada por el autor por satélite

Desde la cima del Cojitambo se distingue claramente el Charum y el Usho, al norte; el Guaguzhulmi, al sur; y Pachamama, al oeste. Se percibe la alineación del Charum, Usho, Cojitambo y Guaguazhumi.



4.3.2 PACHAMAMA



Pachamama
Foto tomada por el autor

Meseta de más de 200 hectáreas ubicada a 17 kilómetros de la ciudad de Cuenca, entre las parroquias Solano y Javier Loyola. Data de 500 a.C. era un adoratorio de los cañaris y luego observatorio astronómico para los incas. En el lugar se hallaron más de cien tumbas ubicadas cada cinco metros.

Qué mejor descripción de la meseta que la siguiente:

Según la carta topográfica del IGM., AZOGUES- CT- NV-CA- 3885 -IV, a escala 1: 50.000 el sitio se ubica en las coordenadas geográficas 2 o 49'27" de latitud Sur y 78 o 55'24" longitud Oeste, a una altura de 2800 metros sobre el nivel del mar. La topografía del terreno es generalmente plana, con pequeñas lomas como las de Tulun, Quichul, Cuevaloma y Tablamachay, en el límite norte...

El conjunto de tres estructuras, ubicado en la loma de Tulun, en el paso del Portete. El conjunto de 7 estructuras, localizado en la loma de Quichul, evidente templo Cañarí de 75 metros de largo, por 33 metros de ancho. Las 4 estructuras de piedra que se distribuyen a lo largo de la loma de la Cueva. El conjunto principal de 14 aposentos, con la plaza central y un Usno de forma piramidal con rampa de acceso escalerada, localizado en la loma de Tablamachay. Este conjunto cubre una superficie de 25



Fundada en 1867

hectáreas (el núcleo tiene 10 hectáreas) y es de probable filiación Cañari - Inca.(
http://www.deleg.com/01_bau_pachamama.html)

Es interesante la forma que tiene el ushno, similar a los que se encuentran en otros centros ceremoniales del Perú:

EL Ushnu era una pirámide rectangular formada por cinco plataformas, accediéndose a la parte más alta por una escalinata, toda construido en piedra. En la cima existía un sillón doble labrado en piedra, que según la tradición local estaba cubierto con láminas de oro y era el lugar donde se sentaban el Inca y la Coya (su esposa) para impartir justicia y presidir las ceremonias y rituales que se desarrollaban en la plaza. En los Ushnu más periféricos, eran bastante más precarios, pero seguían preceptos arqueo astronómicos bastante rígidos. Cabe resaltar las referencias de ciertos documentos etnohistóricos que indican que estaban contruidos en plazas y dentro de la red vial Inka, mencionando también las ofrendas de chicha en ceremonias, como el Capac Huca Pero sobre todo que se trata de lugares de sacrificio y libación. (Hedy, 2011)

Pachamama tiene múltiples significados. El más general es aquel que se relaciona con la “Madre Tierra” como naturaleza, como el gran ecosistema donde habitan las criaturas junto al hombre. Pero también es: “(El que crea, origina el tiempo, la naturaleza y el Cosmos) es el Creador y Origen de todo cuanto existe, sea de todo lo objetivo como subjetivo. Es la Energía en Potencia, es la Divinidad en Potencia aún no manifestada.” (Consa, 2013)

Pero además es un gran todo:

Pachamama, “Madre Tierra” o del “Cosmos”, es el todo en su conjunto. El todo en estas tradiciones es más que la suma de las partes (similar a la Teoría Gestáltica Psicológica). Lo que afecta a las partes afecta al todo y viceversa (Teoría Sistémica). Pachamama según la cosmovisión andina está presente en todo y en todas partes (espacio/tiempo), de allí que su visión es holística (Teoría Holística), porque en el mundo-hombre lo que incide en uno de sus elementos, afecta necesariamente al resto. Como los órganos son indispensables en el organismo vivo, el organismo está presente en cada uno de los órganos (interdependencia). Se trata de un mundo comunitario y solidario en el que no cabe exclusión alguna. Cada quién (ya sea un hombre, un árbol, una piedra) es tan importante como cualquier otro. El holismo de la pachamama es propio de un mundo colectivista, afectado de un sentimiento de pertenencia: uno sabe siempre que es miembro de una comunidad con cuya pertenencia se siente íntimamente comprometido. Esta comunidad vive en nosotros (“Ayllu”). Es así como se vive la experiencia de unidad de la vida propia con la vida toda del mundo-humano andino. (Quispe, 2013)

Sobre todo es un ser complejo, integral y holístico. En este sentido es concebido como un multiverso:

Desde esta cosmovisión originaria, todos somos hijos de la Madre Tierra y el Padre Cosmos, en aymara se afirma: “Pachamaman Pachakaman wawapatanwa”, que significa “somos hijos de



Fundada en 1867

la Madre Tierra y del Padre Cosmos”, por lo tanto la relación del ser humano con el entorno es de hijo(a) a padre-madre. Y cuando decimos “todos” nos referimos a toda forma de existencia, por lo que no solamente entre seres humanos resultamos ser hermanos sino con cada planta, animal, insecto, piedra, pues para nosotros “todo vive”.

Pachamama (Madre Tierra) es la fuerza telúrica y Pachakama (Padre Cosmos), la fuerza cósmica; toda forma de vida viene a ser la expresión de la complementación de ambas energías, el punto convergente de estas dos fuerzas. Pachamama es la conjunción de dos palabras; mama que significa madre y pacha que se traduce literalmente como tiempo y espacio, pero bajo nuestra lógica tiene un significado más amplio. La palabra Pacha es la unión de las dos fuerzas. PA que viene de PAYA, que significa Dos y CHA que viene de CHAMA, que significa Fuerza (dos fuerzas). Dos fuerzas cósmico-telúricas que interactúan Pacha es un término multisignificativo y multidimensional. y se complementan en armonía y equilibrio, para poder expresar aquello que llamamos multiverso (universos), como una totalidad de lo visible (Pachamama) y lo invisible (Pachakama). (Huanacuni)

En la actualidad, Pachamama tiene los siguientes significados:

La tierra o ALLPA MAMA, para los pueblos indígenas constituye un alto significado espiritual, entre el TAYTA INTI y la PACHA MAMA, son los generadores de vida, somos parte integrante de una gran colectividad de la madre naturaleza, en ella encarnan nuestras vidas, las de las plantas, los animales, los lagos, los ríos, y en ellas las WAKAS. La PACHA MAMA, nos proporciona energía, poder y continuidad. La visión y la práctica indígena y campesina es la de una convivencia armónica con la madre naturaleza, no como aquella que plantean y practican el dominio absoluto del hombre a la madre naturaleza, cuyas consecuencias son de magnitudes incalculables para el presente y el futuro de la humanidad.

En lo material, la tierra en nuestra cotidianidad, es el elemento vital y constitutivo de nuestras comunidades, ella nos permite la continuidad histórica como pueblos, desde ella se genera la construcción de la identidad y la reproducción cultural de las comunidades, de ella nacen los conocimientos y el saber, de esta relación se construye los principios y los valores intrínsecos al comportamiento y la conducta social. (Macas, 2004)

Si no establecemos la importancia que tienes estos santuarios de altura podrían ser destruidos como casi ocurre con Pachamama cuando se pretendía construir allí un relleno sanitario:

En abril de 1999, en cumplimiento de lo previsto en el Art. 7 literal j) inciso segundo de la Ley de Patrimonio Cultural, y por pedido expreso de la Empresa Municipal de Aseo de Calles de la I. Municipalidad de Cuenca (EMAC), la Dirección Regional del Austro del Instituto Nacional de Patrimonio Cultural, realizó los trabajos de prospección, delimitación y relevamiento en el sitio arqueológico Pachamama, determinando la existencia de cuatro conjuntos arquitectónicos claramente definidos, además de numerosas estructuras aisladas, basamentos de vivienda, tumbas, pozos de agua y caminos empedrados, sobre los cuales se pretenden ubicar el relleno sanitario de Cuenca, afectando a la mayor parte de los vestigios arqueológicos del sitio. (http://www.deleg.com/01_bau_pachamama.html)

En la terminología de Sonderegger, Pachamama es una obra:



Cla. / Gén.
 Arquitectura-escultórica. -
 Con.
 Pragmática.
 S Gén.
 Civil / Mítico-religioso / Militar. -
 Mo Es.
 Monumental.
 Est.
 Híbrido. -
 Mat.
 Piedra. -
 Téc.
 Bloque tallado / Pirca.

CUADRO SEMIÓTICO DE LA OBRA

| | EXPRESIÓN | CONTENIDO |
|-----------|---|--|
| FORMA | ARTE MONUMENTAL TELÚRICO | Esta obra simboliza a la Pachamama o Madre tierra, la cual nos da vida, energía y protección. Entrar en contacto con ella es lograr armonía con la naturaleza. |
| SUSTANCIA | Figura de mujer recostada modelada en la roca del cerro | La figura es la representación de un ícono andino: la Pachamama y constituye un centro de adoración. |

Como observatorio astronómico desempeñaba un doble rol: uno trascendente y otro pragmático, como lo observa Broda:

Los objetivos de este tipo de observaciones, hechas por los sacerdotes en una labor paciente de siglos, estaban íntimamente vinculados con la vida económica —el cumplimiento exitoso de los ciclos agrícolas—, de lo cual derivaba también la importancia del calendario; al mismo tiempo el calendario regulaba la vida social, y su dominio fue importante en la legitimación del poder de los sacerdotes-gobernantes. (Broda, pág. 28)



Fundada en 1867

Como santuario de altura ofrecía una oportunidad de comunicarse con los dioses: “Al igual que las cuevas y las montañas, fueron considerados como lugares que conectaban con el mundo de los dioses, por eso fueron venerados con ofrendas, sacrificios y ceremonias” (Limón Olvera, 2006, pág. 87)

Como obra de arte sobrecoge la gran habilidad de modelar la roca aprovechando las condiciones físicas de la meseta hasta formar la figura de una mujer recostada con los senos a flor de tierra y el rostro ligeramente inclinado. Esta figura no puede ser vista desde cualquier sitio pero sí desde otros santuarios como el Guaguazhulmi. En este sentido podríamos hablar de un perspectivismo estratégico o sagrado, que sería una de las características del arte monumental telúrico. El artista o los artistas precolombinos configuraron su obra para ser contemplada desde cierta distancia y desde cierto horizonte espacial, que por lo general corresponde a otro Apu u otro santuario de altura.

En este santuario se ha venido celebrando la Fiesta del Sol, cuya celebración data desde hace 5.516 años, según el calendario andino. Pero en nuestro medio su culto es más reciente:

El Inti Raymi es la festividad más grande y de mayor trascendencia del pueblo cañari. Es la celebración del Pallay Pacha o Tiempo de Cosecha, donde se reúnen granos y otros productos de la Pachamama (Madre Tierra) para la alimentación. Es un homenaje a la recolección de los frutos y agradecimiento al padre Sol.



ZETA100 CORP. Ecuador

Estas ceremonias desempeñaron y aún lo hacen, un rol importante en la integración social tanto a nivel comunitario como supracomunitario:

La comunidad misma habría sido celebrada y su identidad reafirmada en el proceso de honrar a los dioses de los cerros. La congregación periódica en el espacio sagrado de la plaza habría servido para afirmar la existencia y unidad de la comunidad local y su conexión con el territorio que ocupaba. Dado que se trataba de un marco religioso, la existencia y reproducción de la comunidad, así como su



Fundada en 1867

orden interno, podrían haber recibido una legitimación divina. (Leoni, La veneración de montañas en lo Andes preincaicos: el caso de Ñawinpukyo (Ayacucho-Perú) , 2000)

El ritual es una forma de mantener y perpetuar los lazos desde el pasado remoto hasta nuestros días. Es aquello precisamente que están haciendo los ancianos yacchas al reproducir las ceremonias ancestrales:

Es pertinente remarcar en el caso del ritual andino, que al tiempo que expresa la dimensión normativa, muestra también las condiciones sociales de la existencia de los grupos. En este sentido, la concepción del mundo que se articula en el imaginario de las colectividades originarias, encuentra en los ritos un escenario especial para remarcar viejos contenidos ideológicos. Por lo demás, gracias a los ritos es posible encontrar las pautas para colegir las nociones "filosóficas" compartidas sobre la temporalidad, la historia, la sociedad y la sacralidad, que como estratos arcanos del inconsciente colectivo se reavivan y "danzan" en las actitudes simbólicas (Lozada, 2003)

Hoy en día tales ceremonias han cobrado mayor vigencia a la luz de los descubrimientos de la arqueoastronomía y la geografía sagrada, los cuales han revelado algunos códigos en las construcciones de los templos y centros ceremoniales:

La presencia de esta tipología PAR, de templos y cultos, el cuadrado y el circular, en la mayoría de los sitios arqueológicos principales del Perú antiguo, nos lleva a descubrir su significado SIMBÓLICO particular de cada uno, y lo que es más importante nos conduce a entender su SIMBOLISMO RELACIONAL, o las relaciones de complementación y proporcionalidad, entre estas dos formas simbólicas, para entender su conjunto; pues es un complejo SISTEMA SIMBÓLICO que en su funcionalidad estructural representa lo más importante de la mentalidad andina: Saber cómo funciona "la paridad" humana⁷, o también la paridad Hombre-Naturaleza. Uno de los elementos de "ajuste" o relación de los dos símbolos es indudablemente la diagonal de un cuadrado inscrito a su vez dentro de un círculo, puesto que esa diagonal es la línea de proporcionalidad entre los lados de un cuadrado, y a su vez es también el diámetro que es el único elemento de proporcionalidad con el perímetro del círculo. (Lajo, 2004)

Las ceremonias todavía persiguen los mismos propósitos:

Controlan los fenómenos meteorológicos y se las considera dueñas de animales y plantas, salvajes y domesticadas. Así, distintos rituales tienen como finalidad propiciar a estas deidades de forma de asegurar la reproducción exitosa de animales, cultivos y, en última instancia, de los seres humanos mismos. Sin embargo, estas



Fundada en 1867

deidades también pueden ejercer una influencia negativa, infligiendo daños y castigos en la forma de enfermedades, accidentes e infertilidad tanto de los seres humanos como de los animales y plantas, si son ofendidas o no se las propicia adecuadamente. (Leoni, La veneración de montañas en lo Andes preincaicos: el caso de Ñawinpukyo (Ayacucho-Perú, 2000) (

Los lugares sagrados desempeñaban además un papel social y cultural:

Operando como símbolos de identidad para grupos sociales de variado nivel de inclusión y extensión geográfica (Reinhard 1985:310). Así, los cerros altos más visibles proveen un foco común para una integración regional más amplia, promoviendo identidades sociales que se reproducen a través de la participación en ceremonias (Leoni, La veneración de montañas en lo Andes preincaicos: el caso de Ñawinpukyo (Ayacucho-Perú, 2000)

El cuatro como número mágico⁸ está presente en varios centros ceremoniales del Tahuantinsuyo, en especial en las bases de las pirámides y en determinados uzhnos:

La cuatripartición, sustentada en la presencia trascendente del número cuatro, es una de las ideas más potentes en la cosmovisión indígena y símbolo por antonomasia de la totalidad. A partir de ella, muchas culturas originarias organizaron su espacio y su tiempo. En cuanto al espacio, cuatro eran los puntos cardinales, cada uno de los cuales podía tener asociado un órgano del cuerpo, un dios, un animal, un color, un elemento, una estación del año, una virtud, una suerte y un destino. Los planos de los distintos mundos que componían el universo eran por lo general tres, el cielo, la tierra y el inframundo, pero unidos por un cuarto componente de la estructura cósmica: el árbol de la vida o axis mundi. A su vez, cada uno de estos planos se dividía en cuatro. El Tawantinsuyu (Estado incaico) significaba "los cuatro lados del mundo"; los incas habían organizado sus vastos territorios en cuatro partes perfectamente delimitadas (Llamazares, 2006)

Pero hay ceremonias más profundas cuyo significado permanece oculto al común de los mortales y se sigue practicando casi a escondidas como es la ceremonia de la armonización:

*La Ceremonia de Armonización es una forma de comunicación con la Esencia de la vida o naturaleza, que es la materialización o manifestación de la Divinidad o **Pachakamaq**, mediante los cuatro elementos naturales. Considerando que somos parte de ella al estar compuestos en nuestro*

¹Esta cuatripartición se inspira en la chacana, la cual contiene en sí el círculo, el triángulo, el rectángulo y el cuadrado. En este sentido, constituye un ordenador de principios matemáticos, filosóficos y religiosos. Representa además una pirámide escalonada, cuyos peldaños nos conducen a la trascendencia.



Fundada en 1867

*organismo biológico por los mismos componentes que la naturaleza, **hallp'a**-la tierra, **unu**-el agua, **nina**-el fuego y **sujla** o **samay**-el aire, que vienen a ser lo sólido en los huesos, los líquidos corporales, lo ígneo o temperatura corporal y gaseoso, la respiración tisular y aeróbica, que están presentes en cada uno de nosotros y de igual manera en la naturaleza, que finalmente viene a ser la Vida misma. (Pfuture Consa)*

4.3.3 COLIBRÍ



Colibrí

<http://www.skyscrapercity.com/showthread.php?t=955120>

En la época precolombina, en tierras de lo que hoy es Ecuador y Perú, se plasmaban sobre la superficie de la tierra los íconos de aves y animales considerados como sagrados. Para el presente trabajo he tomado uno de esos íconos: el colibrí, que se halla representado sobre la llanura de Pumapungo, en la antigua ciudad de Tumipamba, para analizarlo e interpretarlo como una obra de arte.

Por otro lado, es necesario anotar que el colibrí es un ave sagrada y su ícono se encuentra tanto en las culturas preincásicas como en la cultura incásica. Ese ícono se encuentra también en la antigua ciudad de Tumipamba. A orillas del río, como si fuera un canal de riego, así se lo ve a simple vista, se encuentra excavado el



Fundada en 1867

gigantesco baño del inca donde éste solía tomar sus baños ceremoniales. Tiene la forma de un enorme colibrí cuyo pico apunta al este y cuya cola apunta al oeste; el cuerpo y las alas constituyen la piscina donde el inca se sumergía. Esto fue descubierto hacía poco tiempo; antes ni se siquiera se sospechaba de su existencia.

El colibrí tiene muchos significados a lo largo de América. En Centroamérica significa amor y sabiduría, y también es la encarnación de poderes sobrenaturales; entre los indios Paiute, al norte de Estados Unidos, el colibrí es el que viaja al sol; en Brasil, entre la tribu de los Botocudo, es el antiguo poseedor del agua; en la cultura quechua simboliza la fertilidad de la tierra:

Esta bella leyenda quechua del Perú cuenta cómo la flor del qantu, convertida en colibrí, vuela hasta el dios Waitapallana para implorarle que salve a su tierra de una espantosa sequía. La reacción del dios y el despertar de la poderosa serpiente Amarú le dan a este relato una dimensión cósmica. (Melantoni, 2006)

En el desierto de Nazca se encuentra el mayor conjunto de representaciones de íconos precolombinos que están presentes en la cosmovisión de las principales culturas andinas de Latinoamérica. Allí, en la superficie del desierto, líneas excavadas en la roca y demarcadas con piedras, dan forma a figuras geométricas y a figuras de enormes animales y aves, entre ellas el colibrí.

Las imágenes del colibrí en Perú precolombino fue motivo de inspiración entre los Nazcas en los gigantescos geoglifos geométricos trazados sobre las pampas de San José. Relacionan la representación del Colibrí un carácter mágico propiciatorio a la fertilidad agrícola en el desierto Iqueño. (Paukas, 2008)

He seleccionado esta obra porque constituye un excelente ejemplo de lo que hoy en arte llamamos LandArt, el cual surgió alrededor de los años sesenta y que trasladó el taller del artista a los espacios naturales y cuyos principales protagonistas son, entre otros: Michael Heizer, Dennis Oppenheim, Walter de María o Christo, Richard Long, Hamish Fulton, Andrew Rogers. En este sentido, el picaflor se impone como un antecedente incuestionable.

Aquí se puede apreciar mejor el cuerpo del ave que conforma la piscina donde el inca tomaba su baño matinal:



Fundada en 1867



Figura de colibrí

<http://www.skyscrapercity.com/showthread.php?t=955120>

En la terminología de Sonderegger, el Colibrí es una obra:

Cla. / Gén.

Arquitectura-escultórica. geoglifo

Con.

Simbólica / Mítica. -

S Gén.

Religioso-ceremonial /

- Tipo de obra:

Centro ceremonial . -

Mo Es.

Monumental.

Est.

Purista. -

Mat.

Piedra / arcilla. -

Téc.

Mampostería.

Crí.

Metonimia. Obra oficial.

Este colosal monumento es la abstracción simbólica del ícono sagrado.

Es paradigma de lo arquitectónico-escultórico, monumental y purista



CUADRO SEMIOTICO DE LA OBRA:

| | EXPRESIÓN | CONTENIDO |
|-----------|---|---|
| FORMA | ARTE MONUMENTAL TELÚRICO: | Esta obra simboliza el espíritu del amor, de la sabiduría y de la fertilidad dentro de la cosmovisión andina. Entrar en contacto con este ícono equivale a recibir tales dones. |
| SUSTANCIA | Figura de colibrí excavada en la tierra y reforzada con piedras de río. Piscina cuyos bordes empedrados forman el cuerpo del ave | Las figura es la representación de un ícono andino: el colibrí, y está diseñada para que el inca tome sus baños rituales |

ANÁLISIS E INTERPRETACIÓN

Si el colibrí era considerado como un ave sagrada portadora de amor, sabiduría y fertilidad, construir un baño en la forma de esta ave sólo podía implicar un intento de apropiarse de tales cualidades a través del baño ritual. De hecho, se conoce que el inca solía tomar sus baños rituales en sitios estratégicos determinados de antemano mediante observaciones astronómicas. En este sentido no es casual que el pico del ave apunte al oeste y su cola lo haga al este. Tampoco es casual que el cuerpo del ave forme una piscina donde el inca se sumergía y ésta se halle ubicada a la misma altura del templo de la luna. Por lo tanto, es muy probable que el inca, a través de este baño ritual, tuviera la certeza de que estaba recibiendo el poder del amor, el poder de la sabiduría y el poder de la fertilidad.

Si se dice además que el colibrí es un viajero al sol, esta otra cualidad podría explicar su orientación. Es decir, el colibrí viene del este, como el sol, y se dirige al poniente, apuntando con su pico hacia las montañas del Cajas, que es el lugar por donde se oculta el sol en Cuenca. Debía ser un espectáculo impresionante ver correr las aguas por el cuerpo del colibrí, creando la ilusión de que éste estaba volando.

Como se puede apreciar, esta obra suscita varias significaciones, lo cual la convierte en polisémica, característica típica de una obra de arte. Como dice Oscar Gyldenfeldt: *“La obra es de este modo significativa, soporte de muchas significaciones, la del*



Fundada en 1867

propio artista, la del espectador, la del crítico de arte, en un libre juego de encuentros semánticos que producen una rica y vasta polisemia que hablará de la trascendencia de la obra” (Gyldenfeldt, 2008)

Cabe asegurar también que esta obra operaba una suerte de transformación en quien se sumergía en sus aguas. El arte verdadero tiene ese poder, como lo afirma Arthur Danto:

Es innegable que la transformación, o algo parecido a ella, es un efecto que el arte ejerce ocasionalmente en quienes con él se tropiezan; y, en mi caso, fui un invitado demasiado bueno, finalmente, como para no señalar esta verdad y tratar de relacionarla con la enseñanza del arte. Yo había estado pensando, casualmente, en la obra de Maya Lin Vietnam Veterans' Memorial. Aunque la obra posea una complejidad relacionada con el lugar donde está emplazada, con sus circunstancias y con la tragedia y la memoria, para mí no cabe duda de que su belleza, como he propuesto en el capítulo 4, está internamente relacionada con el profundo efecto que ejerce en quienes acuden a ella para llorar a sus muertos, pero también en quienes simplemente van a experimentarla como una obra de arte profunda. (Danto, 2005)

Por último, hay que aclarar que el espacio para occidente no es sino una dimensión donde se vive y donde se construye. Pero, para los inkas, el espacio constituía una dimensión cultural, social y espiritual.

La ventaja de la perspectiva que ofrece la Arqueología del Paisaje, estriba en que, además de ser relacional, considera al espacio como una realidad fundamentalmente social, permitiendo hablar de espacios diferentes o diferenciados pese a que conserven un mismo espacio formal. De manera tal que empieza a cambiar, ya no la Arqueología Espacial, sino el propio concepto de espacio que es preciso utilizar dentro de un estudio cultural. El espacio es sobre todo una categoría cultural, un concepto específico de cada sociedad o, incluso, de cada grupo de poder o resistencia dentro de una sociedad dada. En este punto la categoría abstracta de espacio se puede sustituir por la categoría más contextual de paisaje (Vitry, Los incas y el paisaje, 2001)

El arte estaba ligado a estas tres dimensiones. El baño ritual constituye un hecho espiritual con repercusiones sociales y culturales.

El agua ocupó un lugar destacado en la religión andina y le atribuyeron un carácter divino vinculado a la fertilidad (Limón Olvera, 2006) Así mismo, el agua consagraba la dualidad en los hombres:



Fundada en 1867

Valderrama y Escalante han estudiado las percepciones contemporáneas del agua en el valle del Colca. Su trabajo revela un completo sistema hidráulico masculino-femenino: el mar, los lagos y los manantiales son femeninos; los ríos que salen de los glaciares y de las nevadas que cubren los picos de los cerros - Wamanis - u otras aguas asociadas con ellos son masculinos; las corrientes de agua pueden crear parejas masculino-femeninas; todas las aguas corrientes finalmente llegan al mar, de donde retornan en dos formas: como aguaceros y a través de canales subterráneos que conducen el agua al fondo de los manantiales (Fink, 2009)

El agua da vida a las comunidades, no sólo en el aspecto meramente físico sino también a un nivel de identidad con la Pachamama. Ella energiza a los hombres y los hermana con los principios y elementos de la naturaleza:

La idea de masculinidad y feminidad unidas para proveer del agua necesaria para la vida de la gente se expresa de varias formas. En el valle del Colca el agua que corre dentro de los canales de riego une las aguas masculinas del cerro con las aguas femeninas del manantial, considerado la esposa de este cerro y a los ojos de los habitantes del pueblo representa la unión de ambos (es también la unión de la lluvia y la nieve - hanan - que caen sobre el cerro con las aguas hurin del manantial. Véase Valderrama y Escalante 1988: 209). La unión masculino-femenina se expresa también a través de otra oposición entre el agua que fertiliza los campos del pueblo y los campos mismos. Este aspecto se hace evidente en el valle del Colca durante la ceremonia de limpieza del canal, cuando las mujeres se paran encima de este en la parte cercana al pueblo con sus pies en los dos bordes del mismo en el momento en el que el agua comienza a correr por dentro. En el pueblo de Chuschi las fuentes de agua pertenecen a los Wamanis y solamente los varones pueden participar en la limpieza ritual del canal, comenzando en los cerros y terminando en el pueblo; sin embargo, en esta ocasión su vestido incluye lliklla-s, mantas de mujeres. Un grupo de mujeres espera a los varones en el campo de maíz. Cuando el agua entra al campo, otras mujeres cantan que ellas también están limpias y listas (Isbell 1978: 139; 199). Según esta descripción, parece que se asocia a los varones con los orígenes del agua en los cerros y a las mujeres con los campos del pueblo y con el canal. El acto mismo de traer el agua al pueblo tiene características de ambos géneros manifestadas en los varones vestidos con lliklla-s. (Fink, 2009, pág. 18)

Finalmente, vale la pena señalar que el pico del colibrí apunta hacia el este, es decir, hacia Guaguazhulmi; la cola apunta hacia el oeste, es decir, hacia Cajas; el ala derecha apunta al sur, es decir hacia Turi; y el ala izquierda apunta hacia el norte, es decir hacia el templo del sol y la huaca de Pumapungo. Todo este complejo posicionamiento trae connotaciones cósmicas, como si el colibrí emprendiera un vuelo hacia otra dimensión, la dimensión de lo sagrado.



Fundada en 1867

A manera de conclusión podríamos decir que esta obra, tanto por la perfección de su construcción, tanto por sus grandes dimensiones, tanto por la riqueza semántica que contiene en su calidad de ícono, y cuanto por su poder de transformación, constituye una auténtica obra de arte de la tierra, un Landart precolombino. Como tal debe ser revalorizada y colocada en el sitio que le corresponde.

4.3.4 CERRO NARRÍO O TORTUGA



Cerro Narrío

Foto tomada por el autor por satélite

Está ubicado en la ciudad de Cañar, muy cerca del parque Guantug. Según el British Museum, hubo asentamientos humanos desde el 2.500 a.C. En las proximidades se encontraron cientos de tumbas, lo cual a algunos les ha llevado a pensar que se trataba de un cementerio. Este cerro tiene la forma de una tortuga.

Esta antigüedad la ubica posiblemente como antecedente de varias culturas aledañas:



Fundada en 1867

En su estudio de las piezas descubiertas por Collier y Murra custodiadas por el Field Museum de Chicago, Robert Braun (1971) halla relaciones con la costa, por la similitud de estilos cerámicos presentes allá desde la primera fase de Valdivia. Además, nota relaciones con Kotosh Wairajirca y Tutishcainyo temprano del Perú que son, ambas, posteriores a Valdivia. Hay quienes creen que Cerro Narrío pudo ser la matriz de Chorrera aserto que la documentación arqueológica confirmará o negará en lo futuro. (EcuadorAncestral, 2009)

La cultura cañari comprende tres momentos: Narrío Temprano (2.500 a 500 a.C.), Narrío Tardío (500 a.C. a 500 d.C) y Narrío Moderno (500 d.C hasta 1.460) el cual abarca también la dominación incásica de 1460 a 1520.

En el sitio se hallaron restos de alimentos y de cerámica, lo cual implica que los alimentos que hoy se consumen ya se consumían desde tiempos remotos:

Su organización social estuvo basada en grupos humanos que integraron núcleos familiares, cuya alimentación se basó principalmente en el maíz y otros productos de los valles interandinos, como la patata, el camote, la quinua, el aguacate, etc. (Avilés)

Los incas marcaron su presencia en el lugar a partir del Narrío moderno:

Parte del material recuperado pertenece a otras tradiciones culturales posteriores y de regiones alejadas espacialmente, por ejemplo los tambores o asientos cerámicos del grupo Tlaczahapa...Aparecen los metales, posiblemente como influencia peruana (Gutierrez, 2002, pág. 66)

Además, “Se encontraron restos de camélidos lo que demuestra que se hacían sacrificios para dar gracias a la madre tierra” (Ontaneda, 2005). Lo cual confirma la influencia inka en el lugar, pues en los santuarios peruanos esto era una práctica muy difundida:

La evidencia recuperada de la Plaza Este parece corresponder al correlato material de actividades festivas a gran escala de índole religiosa. Estas prácticas habrían incluido el sacrificio y consumo de camélidos, y posterior entierro de sus restos en el espacio más sagrado dentro del complejo, así como el entierro ritual de las vasijas utilizadas en las ceremonias en estructuras especialmente preparadas (Leoni, La veneración de montañas en lo Andes preincaicos: el caso de Ñawinpukyo (Ayacucho-Perú) , 2000)

Ya dijimos que el cerro Narrío tiene la forma de una tortuga. La tortuga como ícono tiene varias connotaciones en el mundo: en las antiguas civilizaciones representaba la memoria de los pueblos, inclusive grababan en los caparazones de las tortugas sus escrituras para garantizar su permanencia:

Arrojándolo algunos minutos al fuego de la tierra, podían verse sobre el caparazón los espíritus celestes en comunicación con los hombres



Fundada en 1867

inscribiendo símbolos en las quebraduras y en las fisuras causadas por el fuego. De esta manera, queriendo reproducir los motivos generados, los adivinos y sabios trazaron hace 3500 años los primeros símbolos que se transformaron progresivamente en las 214 claves de base que permitían la elaboración de todo el sistema de escritura china (Prestreau, 2013)

Los antiguos taoístas creían que las tortugas protegían los hogares por eso siempre tenían una tortuga en casa. En China la tortuga era uno de los dioses, el dios de la longevidad. En la filosofía indú, la tortuga representa la fuerza y el poder creador:

En la India la segunda de las diez reencarnaciones de Vishnu siempre ha estado bajo la forma de una tortuga llamada Kurma que prestó su ayuda a Indra para vencer a los demonios Asuras. Para llegar a esto, Vishnu sirvió de eje central para permitir a los dioses batir el Océano de los Orígenes donde nació el licor de la inmortalidad, el árbol del Paraíso (Prestreau, 2013)

Para los indígenas de norteamérica, la tortuga representa a la Tierra Madre. La Tierra es una gigantesca tortuga que flota sobre el mar. Tal vez esta connotación es la que más se aproxima al significado que le conferían los cañaris, es decir, como ícono emparentado a la Pachamama, la prodigadora y sustentadora de la vida.

En la terminología de Sonderegger, el Cerro Narrío es una obra:

Cla. / Gén.

Arquitectura-escultórica. -

Con.

Simbólica / Mítica. -

S Gén.

Religioso-ceremonial / Astronómico.

- Tipo de obra:

Centro ceremonial . -

Mo Es.

Monumental.

Est.

Purista. -

Mat.

Piedra / arcilla. -

Téc.

Mampostería.

Período de construcción:

Narrío Temprano. Es decir, 2.500 a 500 a.C.

Crí.



Fundada en 1867

Metonimia. Obra oficial.

Este colosal monumento es la abstracción simbólica de la Montaña-Tierra. Es paradigma de lo arquitectónico-escultórico, monumental y purista.

CUADRO SEMIÓTICO DE LA OBRA

| | EXPRESIÓN | CONTENIDO |
|-----------|---------------------------------------|---|
| FORMA | ARTE MONUMENTAL TELÚRICO | Esta obra simboliza a la tortuga, la cual , junto a la Pachamama, representa el poder que mantiene la vida, la fuerza proveedora de vida a través de los alimentos. Entrar en contacto con ella es aspirar a la inmortalidad. |
| SUSTANCIA | Figura de tortuga modelada en la roca | La figura es la representación de un ícono andino: la tortuga, y constituye un centro ceremonial. |

Por la ubicación estratégica de Cerro Narrío respecto al callejón interandino y su proximidad a la sabana tropical de la costa, éste se convirtió en un centro de confluencia comercial y alimentaria. Desde allí se distribuían los productos de la sierra hacia la costa y, a su vez, allí arribaban los productos de la costa para ser distribuidos hacia la sierra:

Cerro Narrío en cuanto a su componente espacial se puede ilustrar el cerro como “axis mundi”, zona del hogar donde llega la comida, donde se reproducen los cañaris, donde se unen las tierras bajas con las tierras altas...donde se hacen los rituales con las plumas de las guacamayas....Es el cerro donde están los ancestros. (Oyuela Caicedo, 2010)

Así mismo, desde el punto de vista topográfico también constituye un Apu, y como tal, se levanta como un centro ceremonial donde confluyen varios pueblos:

Cerro Narrío tiene todas las características de ser un punto crítico de la tophilia cosmográfica de las poblaciones humanas del valle del Cañar...mantiene una relación espacial y vertical con respecto al valle, llegando a ser un punto de actividad ritual (Oyuela Caicedo, 2010)

También constituyó un centro estético:



Fundada en 1867

La producción estética de Narrío es muy extensa y abarca una serie de materiales: piedra, cerámica, concha, hueso y en el período más reciente los metales. Entre todos los objetos y materias primas que comercializaban entre costa, sierra y oriente, el máspreciado era la concha de Spondylus Princeps, que parece haberse utilizado como moneda, pero especialmente codiciada por sus propiedades artísticas. Los hallazgos realizados en Cerro Narrío dan para pensar que en este sitio existieron verdaderos talleres de trabajo de esta concha (El arte en Ecuador, 2010)

Las ceremonias que se realizaban en el lugar estaban orientadas a ganar el favor de las deidades y a agradecer sus dones:

En general los pueblos aborígenes andinos se basaban en el principio de reciprocidad, es decir no solamente en el aspecto humano por ejemplo el trueque, sino con relación a sus dioses, mientras ellos les daban a las personas riquezas, felicidad, lluvias, cocechas, los humanos efectuaban rituales y fiestas en las cuales dedicaban ofrendas a sus deidades. (Miller, 2012)

Las ceremonias continúan hoy en día con el mismo fervor de antaño:

A las 12h00 del pasado viernes y cuando el sol irradió directamente sobre la parte andina del continente, un grupo de chamanes o médicos brujos cañaris ofrecieron productos de la tierra a su Padre Sol o Taita Inti y colocaron en el mismo sitio la cruz del sur, uno de sus símbolos que representa el calendario andino para la producción y la fertilidad.

Ese símbolo fue una roca labrada a mano por Santiago Palchizaca, miembro de la comunidad, quien entregó la ofrenda a Inés Bravo y su esposo, Fray Sisalema, padrinos de la ceremonia, quienes colocaron el objeto en el centro del cerro.

“Aquí debemos colocarla, porque es el lugar exacto donde confluirán todas las comunidades cañaris que vengan del Norte, Sur, Este y Oeste”, dijo el padrino. Mientras su esposa explicó que todos los sitios sagrados que existen en la provincia de Cañar deben ser recuperados. “Refundar significa tomar posesión de los sitios en donde nuestros bisabuelos y abuelos celebraron sus ceremonias para tomar energías y agradecer por la vida a todos los elementos que la hacen posible: sol, agua, tierra y aire”, dijo Palchizaca.

Mercedes Chuma, conocida como Mama Michi, fue la yachac que presidió el ritual, dentro del Inti Raymi o Fiesta del Sol, que este año tiene como sede el cerro Narrío (Ochoa, 2006)

El sentido utilitario de determinados asentamientos también es evidente. El culto religioso empleado para garantizar el trabajo laboral de la comunidades al servicio del inca existió sin lugar a dudas. Al referirse a Culebrillas, Almeida dice: *“La articulación tributaria de los cañaris al incario puede ser estudiado con solvencia en esta*



Fundada en 1867

zona, en donde la convivencia del sacerdote y el militar aseguraba que se cumpliesen las prestaciones laborales rotativas del pueblo sometido por los conquistadores cuzqueños” (Almeida N. , 1997, pág. 65)

Hay una leyenda en torno a Cerro Narrío que cuenta que en determinadas noches se ve en la cima del cerro brillar una luz extraña. Los curiosos que han subido para ver de qué se trata, relatan que al acercarse escucharon el sonido de una gran campana repicando con fuerza. Asustados, corrieron cerro abajo. El miedo a lo extraño mantiene a la gente lejos del cerro en las noches.

4.3.5 PIRAMIDE DE PUÑAY



Pirámide de Puñay

<https://www.google.com.marceloponce22.blogspot.com>

La pirámide de Puñay es escalonada y tiene siete pisos. Fue edificada en la cima de la montaña, al noreste de la parroquia de Huigra, cerca de Chunchi. Es de origen cañari pero fue adaptada por los incas.

Fue descubierta recién el año 2003 por los hermanos Aguirre. Uno de ellos, Christian Aguirre realizó las mediciones:



Fundada en 1867

Esta pirámide escalonada posee las siguientes dimensiones: 420 metros de largo, 134 metros de ancho (bloque principal) y 45 metros de altura. Esta se ubica en dirección noroeste-suroeste y se halla construida a partir de los 3.220 m.s.n.m. hasta los 3.265 m.s.n.m. El último piso de la pirámide está constituido por dos plataformas elípticas a las cuales se puede acceder a través de siete pisos situados a cada lado de las mismas, estos pisos obedecen a un diseño circular y sus dimensiones varían entre ellos. El bloque principal constituido por las dos plataformas elípticas (elipse “A” y elipse “B”) posee una extensión total de 130,16 metros de largo por 134 metros de ancho. Estas se hallan unidas por una plataforma trapezoidal, y rodeadas por un piso elíptico en su base. La elipse de mayor tamaño “A”, tiene las características de poseer doble rampa, una rampa de acceso en dirección Noroeste-Sureste con una inclinación de 45°, y otra en dirección al Este fijada a 0 ° con el equinoccio de marzo. La medida de esta elipse es de 50,7 metros de largo por 34 metros de ancho y 7,5 metros de alto. La rampa de acceso tiene una longitud de 28,5 metros. La elipse de menor tamaño “B”, también posee una rampa de acceso en dirección Sur-Norte. Las medidas de esta elipse son de 31,6 metros de largo por 21 metros de ancho y 7,5 metros de altura. La rampa de acceso cuenta con 21 metros de largo. La plataforma trapezoidal tiene las dimensiones de 29,36 metros de largo por 34 metros de ancho. La base de esta plataforma empata con las bases de cada elipse, pero su altura solo alcanza la mitad de sus dimensiones. Los pisos laterales que descienden de cada una de las elipses “A” y “B” poseen distintas dimensiones en ancho y largo, pero guardan la común característica de poseer sus bordes elípticos y de alternar los mismos con rampas de acceso. Los pisos laterales de la elipse “A” descienden en dirección de la región interandina, mientras que los pisos de la elipse “B” descienden en dirección a la costa ecuatoriana. (Aguirre, 2003)

Es una pirámide escalonada. Los materiales en sus taludes son de piedra, arcilla y cal. Sobre todo llama la atención el empleo de distintos tipos de arcilla:

Los cateos realizados por el I.N.P.C. en el 2007 manifiestan los siguientes resultados en la estratigrafía del suelo de la elipse “B”: C1: suelo negro, rico en humus, arcilloso, hasta los 28 cm bajo superficie, C2: Suelo arcilloso café oscuro hasta los 55 cm bajo superficie y, C3: Suelo amarillento arcilloso continuo hasta los 1,50 metros bajo superficie. Mientras que los cateos realizados en la rampa de la elipse “A” muestran la siguiente estratigrafía: C1: arcilla negra que va desde la superficie hasta los 85 cm, la C2 de color café oscuro hasta los 1.05 m y finalmente la C3 que va hasta los 1.50 metros, que consiste en una capa amarilla blanquecina un tanto arenoso. (Aguirre, 2003)



Fundada en 1867

Existen innumerables pirámides en el mundo. La pregunta es ¿Cuál fue su función? Algunos dicen que constituyen un gran calendario cósmico. Durante muchos años se les consideró tumbas de los reyes como evidenció el hallazgo de la tumba de Keops en la gran pirámide, del mismo modo que el señor de Sipán fuera hallado dentro de una pirámide de adobe en Perú, con la misma lujuriosa cantidad de oro que Tutankamón.

Las pirámides de Túcume son notables por su extraordinario tamaño: según estimaciones, más de 130 millones de ladrillos de adobe secados al sol fueron necesarios para construir la más grande de 450 m de largo, 100 de ancho y 40 de altura. A diferencia de las de Egipto, las pirámides de América del Sur y Central no poseían puntas, pero sí grandes plataformas donde se situaban los templos. (Tafur, 1993)

La pirámide escalonada de Saqqara, en Egipto, data de 2.737 años a.C. La pirámide de Kefrén data del 2530 a.C. En Centroamérica las pirámides olmecas de La Venta datan del 1.200 años a.C.

Las pirámides más antiguas de América están en la ciudad de Caral, con una antigüedad de 5.000 años. Es decir, fueron contemporáneas de las de Egipto y Mesopotamia. Inclusive, me atrevería a decir que las de Caral son más antiguas que las de Egipto y Mesopotamia, pues las egipcias fueron erigidas hacia el 2.600 a. C., las mesopotámicas hacia el 2.600 a.C.; en cambio, las de Caral datan de 3.000 años a.C. y son escalonadas, como lo fueron las primeras pirámides egipcias y como lo fueron las mesopotámicas. La pregunta que surge es ¿Cuáles fueron las antecedentes de las pirámides escalonadas de los mayas? ¿Cuáles fueron las antecedentes de las pirámides del Tahuantinsuyo?

Las pirámides de la cordillera de Amerrisque, en Nicaragua, según el arqueólogo Jorge Espinoza, tienen una antigüedad de 4.000 años. Las dimensiones de las estructuras de piedra de estas pirámides son realmente sorprendentes: 8 metros de alto, 40 metros de largo y 30 metros de ancho. Al parecer el Toponímico Amerrisque es el auténtico origen del nombre “América”:

Incluso, el piloto mayor de esa tripulación, Alberico Vespucci, dos años después del hallazgo cambió su patronímico por Amerigo, agrega y refiere que quizás ello respondió a que los restantes marineros participantes en la exploración comenzaron a identificarlo con ese nombre.

De ser cierta esta tesis, el navegante italiano adoptó de esta región geográfica el calificativo que lo lanzó a la celebridad en vez de haberle aportado su patronímico a este continente, como repiten algunos de manera acrítica. (Soto, 2013)



Fundada en 1867

La pirámide de Pukara, en el altiplano boliviano, tiene 300 m de largo, 150 m de ancho y 30 m de altura y es conocida como kalassaya. Algunos consideran su antigüedad en 3.800 años. Se dice que los pukara colonizaron la selva amazónica (Baranstain)

Si seguimos a Paul Rivet, según el cual los antecedentes de las grandes culturas americanas están en el Amazonas, entonces las pirámides de Paratoari en la selva de Manu, en Perú, podrían tener una antigüedad mayor que las de Caral. Además, es importante subrayar que los petroglifos de Pusharo encontrados en la región tienen una antigüedad de 13.000 años y, al ser de una gran complejidad iconográfica, muy bien podrán remitirnos a una civilización avanzada muy antigua, autora de las misteriosas pirámides de Paratoari.

Resulta interesante el hecho de que la tortuga del cerro Narrío tenga una antigüedad de 2.900 años a.C. Es decir, es contemporánea de Caral. Similarmente, resulta curioso el hecho de que la pirámide de Puñay sea escalonada, al igual que las de Caral, sólo que por sus dimensiones resulta ser la más grande de América.

En la terminología de Sonderegger, la pirámide de Puñay es una obra:

Cla. / Gén.

Arquitectura-escultórica. -

Con.

Simbólica / Mítica. -

S Gén.

Religioso-ceremonial / Astronómico.

- Tipo de obra:

Pirámide templo. -

Mo Es.

Monumental.

Est.

Purista. -

Mat.

Piedra / arcilla y cal. -

Téc.

Mampostería.

Des.

Planta:

420 metros de largo, 134 metros de ancho (bloque principal)

Alto:

45 m.

Período de construcción:

periodo formativo tardío del Ecuador, es decir, 1.500 años a.C

Crí.



Fundada en 1867

Metonimia. Obra oficial.

Este colosal monumento es la abstracción simbólica de la Montaña-Tierra. Es paradigma de lo arquitectónico-escultórico, monumental y purista

CUADRO SEMIÓTICO DE LA OBRA

| | EXPRESIÓN | CONTENIDO |
|-----------|---|---|
| FORMA | ARTE MONUMENTAL TELÚRICO | Esta obra simboliza a la Guacamaya, la cual es el tótem del pueblo cañari. Entrar en contacto con ella es remontarse a los orígenes de este pueblo. |
| SUSTANCIA | Pirámide escalonada cuya cima contiene la figura de una guacamaya | La figura es la representación de un ícono andino: la guacamaya y constituye un centro ceremonial. |

Esta pirámide es un centro ceremonial andino correspondiente al periodo formativo tardío del Ecuador, es decir, 1.500 años a.C. Constituye un depositario del conocimiento andino milenario:

Por este motivo en la antigüedad la Pirámide Escalonada del Puñay fue construida con alto grado de espíritu ecológico, integrándose a la montaña sin depredarla y causar impacto alguno. Así construyeron este templo donde guardaron su conocimiento como: observatorio astronómico para el control de los ciclos biológicos así como laboratorios genéticos y otros sistemas e instrumentos tecnológicos de diverso orden que estaban fundamentados en sus cuatro ejes espirituales: conocimiento (yachay), comunidad (ayllu), reciprocidad (ayni) y, respeto (chekkay) (Aguirre, 2003)

Los escalones de la pirámide podrían representar el ascenso espiritual del ser humano como lo sugieren los estudiosos de las pirámides escalonadas andinas:

Según mitos y leyendas, cada peldaño representaba una fase de desarrollo en la vida humana, la cual tenía que ser disfrutada plena e integralmente. La subida era penosa y al llegar a la cima, se lograba un espíritu elevado y la ceremonia en aquel tiempo era un acontecimiento festivo en la vida de aquellos seres humanos. (Tafur, 1993)

En la actualidad se continúa celebrando la siguiente ceremonia:



Fundada en 1867

La ceremonia inicia en la base de la montaña, en la cual, se da apertura a la puerta espiritual del Kay Pach (mundo de los vivos) para solicitar bendiciones al Padre del Universo, este rito se lo realiza con la ubicación de un altar provisto de los distintos objetos personales de cada Yachak, pero siempre con ofrendas como: chicha, incienso, agua, hojas de coca y maíz. Una vez culminado el ritual se elevan melodías entonadas por bocinas y se ingresa a la montaña. Durante el transcurso de la travesía, la ceremonia se enfoca en reconocer la importancia de los cuatro elementos vitales para la vida: agua, tierra, aire y fuego. Elementos que deben entrar en equilibrio en cada ser humano para poder abrir la segunda puerta espiritual del Hanan Pacha (mundo de las deidades). Si esta puerta es abierta se podrá sintonizar con el espíritu de la montaña y obtener el permiso respectivo para la realización de la ceremonia sobre las plataformas elípticas de la pirámide, las mismas que constituyen los altares sagrados para agradecer al “Dios Creador de la Vida”. El altar que se coloca sobre una de las elipses está demarcado por cuatro puertas que simbolizan: las cuatro direcciones del universo, los cuatro elementos y las cuatro leyes espirituales. En el interior se ubican ofrendas como: incienso, mirra, coca, maíz, tabaco, agua, chicha, etc.; instrumentos musicales: bocinas, churos, ocarinas, rondadores, tambores, pingullos, etc. ; y alimentos como: frutas, flores, papas, mote, tostado, ocas, mashuas, mellocos, etc.: En el medio del altar se prende el fuego, elemento sagrado que permite purificar el espíritu de las personas, como también permite visualizar al Yachak el desarrollo y estado de la ceremonia. Los contenidos de las ceremonias van a variar de acuerdo al motivo de la celebración y al espacio cósmico en el que se encuentre nuestro planeta Tierra. (Aguirre, 2003)

Se han encontrado cuerpos humanos y de camélidos en la base de las pirámides lo que significa que se hacían sacrificios para la ofrenda. En este sentido la pirámide se constituye en adoratorio, en sitio de conexión con la divinidad a través de sus elementos.

Debido a que la cima de esta pirámide tiene la forma de una guacamaya, implica que ésta se construyó como sitio de veneración y remembranza a los orígenes míticos del pueblo cañari. Posiblemente los incas, al abordar este monumento totémico, respetaron su esencia y añadieron únicamente algunos elementos como el de las cuatro puertas en el altar de una de las elipsis, que simbolizan los cuatro suyos.



4.3.6 GUAGUAZHUMI



GUAGUAZHUMI
Foto tomada por el autor

Es un cerro imponente de aproximadamente 3.000 msnm. Domina la ciudad de Cuenca tanto por su proximidad como por su ubicación. En este cerro se han encontrado restos cañaris e incas. En la cima se puede apreciar los restos de una atalaya, similar a la que existe en la cima de Paredones.

El cerro Guaguazhumi está, aproximadamente, en el centro de la hoya o cuenca de Cuenca. Alcanza unos tres mil metros de altura y, desde su cumbre, se puede divisar un área de gran extensión; no se encontrará, en el Ecuador, otro punto de observación tan bajo desde el cual sean visibles, simultáneamente dos capitales de provincia (Cuenca y Azogues).

Para llegar a Guaguazhumi, hay que ir primero a Paccha o a Nulti; u, desde allí iniciar el ascenso. La dura roca, que se encuentra en el cerro facilitó la instalación de talleres líticos prehistóricos en el lugar. Ciertos excursionistas atentos y de suerte, encuentran, en el trayecto, puntitas de flecha - que la erosión o el laboreo de los suelos - dejan, eventualmente, al descubierto. (Tello, 2010)

Mirado desde cierta perspectiva, Guaguazhulmi aparece como un gigantesco rostro humano. No es el único caso ya que tanto en la región como en ciertos lugares del Perú existen también enormes rostros humanos. Algunos, esculpidos en rocas,



Fundada en 1867

como la cara del inca, en Ingapirca, o las caras en Huasipamba y Carachula, en la zona de Santa Isabel. Otros, modelados en las montañas, como el rostro de Pacay, el rostro de labrados, el rostro de Shabalula, en Sigsig, y los rostros del Cuntisuyo peruano.

Rostros humanos que miran al cielo y que están estratégicamente ubicados, como el “Mama Rumualda” evidenciado por Almeida:

Algunas personas de la zona de Cuenca se han interesado vivamente por encontrar “caras” en las montañas azuayas, y así lo han hecho; las colosales figuras talladas de la tradición han sido informadas ya en la cordillera occidental del Azuay en donde interesados han fotografiado la “Mama Rumualda”, enorme escultura perteneciente legítimamente al conjunto descubierto en el transcurso de nuestros estudios. (Almeida N., 1997, pág. 57)

¿Por qué la insistencia de esculpir rostros de grandes proporciones en los cerros o en las rocas? Es una pregunta difícil de responder. Las respuestas emergerán en el curso de investigaciones futuras.

En la terminología de Sonderegger, Guaguazhulmi es una obra:

Cla. / Gén.

Arquitectura-escultórica. -

Con.

Pragmática.

S Gén.

Civil / Mítico-religioso / Militar. -

Mo Es.

Monumental.

Est.

Híbrido. -

Mat.

Piedra. -

Téc.

Bloque tallado / Pirca.

Crí.

Metonimia. Obra oficial.

Este colosal monumento es la abstracción simbólica de la Montaña-Tierra.

CUADRO SEMIÓTICO DE LA OBRA



Fundada en 1867

| | EXPRESIÓN | CONTENIDO |
|-----------|---|---|
| FORMA | ARTE MONUMENTAL TELÚRICO: | Esta obra simboliza la inteligencia, la sabiduría y el poder. Entrar en contacto con este ícono equivale a recibir tales dones. |
| SUSTANCIA | Silueta de un rostro humano que mira al cielo modelado en la roca del cerro | Las figura es la representación de un ícono andino: la cara, y está modelado para evidenciar el poder administrativo |

Es impresionante cómo los artistas precolombinos modelaron este rostro humano de tamaño monumental. Este rostro es plenamente visible desde el bosque de Aguarongo. Desde allí se puede contemplar con gran nitidez la magia de esta cara que mira al cielo.

Junto al rostro existe un montículo de forma redondeada, en cuya base se abre una entrada al inframundo.

Este rostro descomunal fue levantado en las proximidades de Cuenca, como si se pretendiera que la deidad estuviera al alcance del ser humano, como para permitirnos aproximarnos a ella y susurrarle al oído nuestros pesares y nuestras plegarias. La nariz del rostro está conformada por una pirámide en plena cima de la montaña, en la que aparentemente se solían realizar rituales:

Las divinidades estaban fundadas en hechos naturales; los símbolos representan a objetos reales que existen. Es muy importante para comprender el arte prehispánico ecuatoriano, cómo la mitología de aquellos tiempos influenció en él, la semiótica de las formas, pues, nuestro arte está codificado en formas geométricas, como las usadas en las vasijas, y otros utensilios en donde no es la geometría en sí lo que se pretende representar sino un código, que descifrándolo dará lugar a una creencia o vivencia, en representaciones zoomorfas, fitomorfas, que revelan las creencias de los habitantes del actual Ecuador antes de la conquista. (Villalba, 2007)

La propia montaña se convierte en un ser, en deidad, en protagonista monumental de un paisaje sagrado:

Pese a lo dicho, no nos engañemos ni nos refugiemos, tras un análisis semántico gramatical, en el que ascender por una montaña, el yo, el tú, el nosotros o el ellos, son sujeto activo principal; tras la búsqueda de lo que resulta extraño, el verdadero protagonismo recae en esas montañas tan significadas, tan releídas, tan redescubiertas,



Fundada en 1867

en definitiva en esas piedras escritas. En definitiva, podemos hablar de actores y sujetos que se aproximan a la montaña, que la ocupan, que la descubren, que la dignifican, que la plasman en una obra artística. Pero el verdadero protagonista, en la experiencia de la montaña es la propia montaña, en la forma en que es experimentada, representada, urbanizada y ondulada. (Anrubia)

Las esculturas líticas con características humanas de todos los tamaños, desde diminutas hasta monumentales, son dignas de un análisis minucioso por parte de los investigadores. Constituyen obras de arte en tanto ofrecen la posibilidad de ser apreciadas desde diferentes ángulos. Este multiperspectivismo es y se lo logra a través de ciertas técnicas, como lo explica Almeida:

La esquematización es muy poco conocida en el Ecuador así, la rica producción antropomórfica reportada es realista y simétrica, muy simétrica. Estas dos condiciones han hecho soslayar la tradición escultórica a la que nos estamos refiriendo. Efectivamente, la iconografía que describimos carece de las peculiaridades anotadas; no son realistas en la mayoría de los casos y son aparentemente asimétricas. Particularidades que hacen que este arte sea figurativo, sugestivo.

La idea de plasmar características humanas a las piedras es multidireccional; es efecto, se pueden localizar en mayor porcentaje, sectores no corticales y puntos diferentes de percusión, lo que confiere a estas figurillas la posibilidad de apreciarlas en perspectivas variadas. (Almeida, 1991, pág. 245)

Obras de arte cuyas técnicas percutivas son descritas minuciosamente por Almeida:

La percusión directa es la técnica de manufactura predominante en la escultura lítica...estos desbastamientos se han practicado con una dirección percutiva vertical u oblicua tanto en los sectores mediales como en los distales. La propagación de las ondas de percusión es totalmente visible en los materiales cuya rotura es conoidal; más numerosos son en cambio los sectores ventrales de los objetos que disponen de un evidente bulbo de percusión. (Almeida, 1991, pág. 248)

Una técnica encaminada a lograr que la escultura pueda ser apreciada desde diferentes sitios, sobre todo, desde los principales Apus:

Las dimensiones de estas piezas son muy variables pero existen diminutos ejemplares denominados "cuentas" o "anillos"...hasta esculturas monumentales a las que pertenece la enorme roca retocada y conocida como la cara del inca en Ingapirca, Cañar. El gran farallón que denomina la laguna de Buza en el actual cantón de San



Fundada en 1867

Fernando parece disponer también de estos retoques que nos remiten a un innegable antropomorfismo. (Almeida, 1991, pág. 250)

De hecho, la cara del inca puede ser vista desde distintos lugares. Así también ocurre con el farallón de la laguna de Buza, que puede ser distinguido desde Santa Isabel, San Fernando y yunguilla.

Cuando se asciende al Guaguazhulmi, lo primero que se divisa es una pequeña laguna cubierta de totora localizada al pie del cerro; luego, cuando se arriba a la cima, se puede apreciar un espectacular panorama de la ciudad de Cuenca y, además, se visualiza con claridad cada uno de los Apus de la región. Entonces uno puede comprender por qué este cerro fue considerado sagrado:

Es una constante en la región Cañari, la ubicación de centros religiosos incas sobrepuestos en santuarios cañaris. De acuerdo a la cosmovisión andina regional, algunos santuarios montañosos considerados masculinos, se complementaban con lagunas de tipo femenino, observándose una clara concepción sexual en las formaciones geológicas. Un ejemplo claro al occidente de Cuenca es el cerro sagrado de Guagualzhumi y la laguna de Quituiña, localizada al pie del cerro. También, los precolombinos creían que en las montañas habitaban las divinidades y que en ellas residían los espíritus ancestrales de sus antepasados. Montañas y lagunas están íntimamente vinculadas con numerosas tradiciones orales de pueblos aledaños a esos lugares. (Espinoza, 2010)

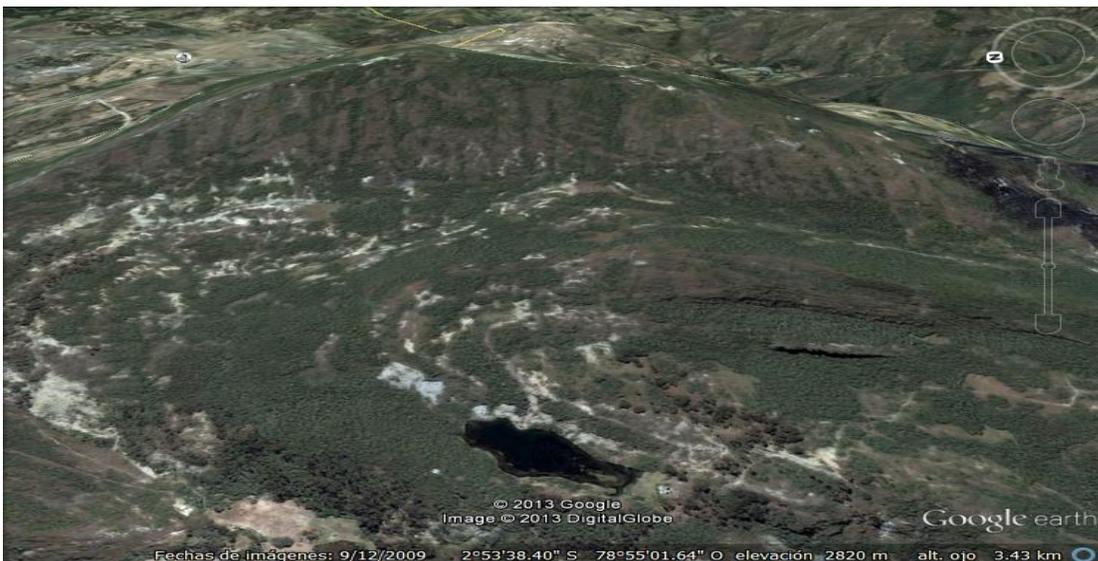


Foto tomada por el autor

En la cima de este cerro se encuentra también una cruz, lo cual es un hecho frecuente que se repite en las cimas de los cerros de la región. En un primer momento uno lo toma como demostración de fe, pero tras un análisis cuidadoso, la



Fundada en 1867

cruz representa algo más: una espada española que hiere a la montaña, un símbolo de opresión y sojuzgamiento:

En el primer Concilio Provincial de Lima convocado por el Arzobispo Jerónimo de Loayza en 1551, se dispuso construir iglesias sobre las huacas o al menos había de colocarse una cruz sobre ellas. El Concilio Obispos de Quito en 1570 ratificaba poner cruces en la guacas y adoratorios de los “indios”, en las juntas de los caminos, a las entradas y salidas de los páramos, en el nacimiento de fuentes y lagunas, cerros altos, etc. Por 1575 El Virrey Francisco de Toledo prohibió ciertas prácticas como la deformación de cráneos en los niños, la perforación de orejas o que las mujeres peinaran a sus maridos por la carga sensual que esto significaba y ratificaba poner cruces u otros signos cristianos sobre las casas, costumbre que se mantiene hasta hoy en la ciudad de Cuenca y el Azuay. (Espinoza, 2010)

4.3.7 CÓNDROR HUACHANA



Cóndor Huachana

En pleno páramo de Cañar, y en un lugar estratégico del cerro, se encuentra la gigantesca escultura de un cóndor. A este santuario de altura se le conoce con el nombre de Cóndor Huachana.



Fundada en 1867

Las cumbres de las montañas más altas, llamadas apus, habitaban los huamanis, halcones míticos, que eren manifestación de Illapa, dios del trueno y del rayo (Limón Olvera, 2006, pág. 95)

Vultur gryphus; mientras que el nombre común, proviene del vocablo quichua Cuntur. Para muchos de los antiguos habitantes de la Cordillera de Los Andes, esta ave era símbolo de poder, fuerza, orgullo y libertad; y se le atribuían poderes mágicos que generaban respeto hacia él. El Cóndor Andino es un ave clasificada dentro de la familia Cathartidae que proviene del griego Kathartes, que significa "el que limpia". (<http://www.condesan.org/paramorg/condor.htm>)

De hecho el cóndor es un ave que limpia, que elimina la carroña de los páramos, y también, debido a su tamaño y fuerza, tiene una connotación de poder y, en este sentido, se lo asocia con la divinidad:

El nombre dado por los taxónomos al cóndor andino es Vultur gryphus. La interpretación más difundida es que vultur deriva de una palabra quechua (kuntur) que significa buitre, (aunque hay quienes sostienen que kuntur lleva en la sílaba kun la idea de lluvia por asociación con la divinidad Kun, Cun o Con) (Gordillo, 2000)

El cóndor, al estar asociado a la divinidad, simboliza también la inmortalidad:

Actualmente, para algunos pueblos del noroeste argentino el cóndor es un animal de gran importancia religiosa. Dice la leyenda andina (argentino-chilena) que el cóndor no envejece nunca. Cuando siente que las fuerzas se le acaban, se posa en el pico más alto y saliente, repliega las alas, recoge las patas y se deja caer a pique contra el fondo de las quebradas, donde termina su reinado. Pero otros dicen que el cóndor no muere nunca, que al sentirse viejo vuelve al nido, donde renace. (Gordillo, 2000)

El cóndor, al remontarse a grandes alturas, al entrar en el reino de los cielos, se convierte además en una especie de mensajero de los dioses:

***Cóndor:** señor de los andes, ave del vuelo altivo, pájaro de alas que rozan los techos del cielo. Desde tiempos ancestrales, su presencia de solemne majestad ha fascinado a los pueblos andinos. Así el gran pájaro se convirtió en símbolo de sabiduría y mensajero de lo divino. (Gordillo, 2000)*

Representa también la unión entre dos mundos: el Hanan Pacha y el Kay Pacha:

Para los incas el cóndor o Apu Kuntur era un "Mensajero de los Dioses" que voló hacia el nivel superior del mundo religioso (el Hanan Pacha) para luego llevar las plegarias a los dioses. Es la unión entre el Hanan Pacha con



Fundada en 1867

el Kay Pacha. Representa la inteligencia y enaltecimiento o exaltación. Todos los días el cóndor eleva el sol sobre el cielo. Las tradiciones cuentan que un cóndor muerto cayó en la "Casa de las vírgenes del Sol", lo que fue interpretado como un anuncio de la destrucción de Tahuantinsuyo. (Gordillo, 2000)

Dentro del contexto de la cosmovisión andina, los centros energéticos juegan un rol importante puesto que configuraban el espacio sagrado de los incas. Estos centros energéticos o ceques estaban organizados en forma radial que partían desde el corazón del imperio. Primero dividían el imperio en dos partes: arriba- abajo, luego derecha –izquierda, hasta formar una cruz de acuerdo al modelo de la Cruz del Sur. Posteriormente trazaban las otras líneas que partían de la intersección de la cruz.

En base a este percepto, a esta cosmovisión andina, los incas crean todo un sistema de íconos que son organizados y plasmados primero en la capital del Tahuantinsuyo: Cuzco, y posteriormente en algunas ciudades clave del imperio.

En este sentido el Austro ecuatoriano está lleno de cuevas, cascadas, rocas y montañas consideradas como sagradas por nuestros indígenas. En algunas montañas, incluso, se han encontrado vestigios de observatorios astronómicos desde los cuales se calculaban las estaciones de siembra, cosecha y el calendario de eventos trascendentes

En la terminología de Sonderegger, Cóndor Huachana es una obra:

Cla. / Gén.

Arquitectura-escultórica. -

Con.

Pragmática.

S Gén.

Civil / Mítico-religioso / Militar. -

Mo Es.

Monumental.

Est.

Híbrido. -

Mat.

Piedra. -

Téc.

Roca tallada / Pirca.

Crí.

Metonimia. Obra oficial.

Este colosal monumento es la abstracción simbólica de la Montaña-Tierra.



CUADRO SEMIÓTICO DE LA OBRA

| | EXPRESIÓN | CONTENIDO |
|-----------|--|---|
| FORMA | ARTE MONUMENTAL TELÚRICO: | Esta obra simboliza la inteligencia, la sabiduría y el poder. Entrar en contacto con este ícono equivale a recibir tales dones. |
| SUSTANCIA | Figura de cóndor modelado en la roca del cerro | Las figura es la representación de un ícono andino: el cóndor, que está modelado para evidenciar el poder administrativo |

El cóndor constituye un elemento sublimador de las aspiraciones humanas, como símbolo de libertad, como mensajero de los dioses, como aspiración a la inmortalidad.

Resulta importante reconocer que, desde la perspectiva simbólica, las imágenes no sólo cumplen con la función pasiva de representar hechos o aspectos del mundo –real o sobrenatural– e informarnos al respecto.

Los símbolos cumplen el doble rol de representar y al mismo tiempo ser aquello mismo que representan (F. González, 1998). En tanto cada pieza sintetiza en pequeña escala los principios básicos de la cosmovisión, es mucho más que un simple testimonio y se convierte en un recurso simbólico, un verdadero instrumento para intervenir activamente en la realidad, y de esta manera participa del proceso de generación social de sentido y significado que está en constante recreación.

Por cierto, al abrir la dimensión simbólica del arte precolombino, podemos ver que las sociedades indígenas lo utilizaron para diversos fines. Además de la clásica función representativa –describir personajes, objetos, animales, divinidades e incluso situaciones–, podemos reconocer otros propósitos activos o evocativos, como la ostentación de identidad cultural, la invocación de espíritus y fuerzas sobrenaturales, la legitimación del poder terrenal,



Fundada en 1867

la participación en rituales y ceremonias, la cartografía de otros estados de conciencia y la búsqueda de visiones, entre otras. (Llamazares, 2006)

El espacio para occidente no es sino una dimensión donde se vive y donde se construye. Pero para los incas el espacio constituía una dimensión cultural, social y espiritual. En este sentido, el espacio donde se halla Cóndor Huachana es un espacio abierto, donde corren los vientos, donde el aire es libre, donde el sol alumbraba sin obstáculos, donde la vista no encuentra barreras ni límites, todo esto en consonancia con el espíritu de libertad que encarna el cóndor.

La ventaja de la perspectiva que ofrece la Arqueología del Paisaje, estriba en que, además de ser relacional, considera al espacio como una realidad fundamentalmente social, permitiendo hablar de espacios diferentes o diferenciados pese a que conserven un mismo espacio formal. De manera tal que empieza a cambiar, ya no la Arqueología Espacial, sino el propio concepto de espacio que es preciso utilizar dentro de un estudio cultural. El espacio es sobre todo una categoría cultural, un concepto específico de cada sociedad o, incluso, de cada grupo de poder o resistencia dentro de una sociedad dada. En este punto la categoría abstracta de espacio se puede sustituir por la categoría más contextual de paisaje (Vitry, Los incas y el paisaje, 2001)

El cóndor constituye un ícono de gran poder simbólico, y en torno de él se celebraban rituales y ceremonias trascendentes a lo largo del Tahuantinsuyo:

La antropología simbólica ha establecido que en torno a los “símbolos dominantes” se configuran los más importantes rituales sociales. Tales símbolos tienen una dimensión ideológica que incluye normas y valores; los cuales orientan la conducta de las personas como parte de los grupos sociales. Los símbolos dominantes en este sentido, al recrearse ritualmente, tienen una función comunicativa que trasmite a los demás, las vivencias valorativas, las normas asumidas y la subjetividad compartida de los miembros que toman parte en el rito. Se trata de poner al descubierto que lo que conmueve al grupo, también conmueve a cada participante, sincera y profundamente. (Lozada, 2003)

El cóndor es, como símbolo independiente, el mensajero de los dioses, de los espíritus. No es un dios propiamente dicho pero es venerado como intercesor o intermediario. También es el cóndor el guía de los muertos al reino del Hanan Pacha (Palermo, 1983)

El culto al cóndor fue traído e implantado a estas tierras por los incas. Y aquí, en Cóndor Huachana esculpieron su imagen:

El período inmediato anterior a la conquista española se caracterizó por la imposición del dominio incaico en el territorio andino. Este pueblo compartió con otros grupos de



Fundada en 1867

la región diversas concepciones religiosas además de que, al conquistar otras etnias, se dio un proceso dialéctico de incorporación de conceptos. Al igual que los demás pueblos de la zona, la principal actividad económica de los incas fue la agricultura. Dicha práctica orientó muchas de sus creencias e influyó de manera significativa en su concepción del mundo (Limón Olvera, 2006, pág. 97)

Es interesante que muy cerca de Cóndor Huachana se halle otro ícono importante, el de la serpiente, la cual se encuentra como un gigantesco geoglifo en la laguna sagrada de culebrillas. Esto hace de la región un centro ceremonial de gran importancia:

Tras su fabulosa obra de ingeniería, en Machu Picchu se guardan los emblemas fundamentales del Tawantinsuyu milenario. Elementos arquitectónicos como Huancas, Ushnus, Suqanqas... o animales simbólicos como el Cóndor, la Alpaqa, el Jaguar, la Serpiente, el Picaflor, el Sapo... íconos geométricos como el Escalonado, los Tres Mundos, el Cuadrado y la Diagonal... entre otros presentes en todos los rincones de la Tierra de las Cuatro Regiones del Sol, el Tawantinsuyu. (Milla, 2011)

La laguna de Culebrillas ya constituía una laguna sagrada antes de la llegada de los incas, así que ellos reforzaron esta sacralidad construyendo tambos y santuarios:

La extendida construcción de santuarios de altura habría formado parte de una estrategia sistemática de dominación ritual que permitió a los incas apropiarse de las huacas o deidades regionales de los pueblos conquistados, consiguiendo de esta manera un mayor control político sobre las poblaciones incorporadas a su imperio (Leoni, La veneración de montañas en lo Andes preincaicos: el caso de Ñawinpuquio (Ayacucho-Perú), 2000)

El cóndor simboliza la libertad, por ello está en las alturas de Machu Picchu con las alas desplegadas; por eso está en Cóndor Huachana, también con las alas desplegadas, para mostrar el poder de su vuelo que lo impulsa a trascender la tierra para entrar en contacto con las divinidades.

Como conclusión podemos indicar que los ritos antiguos eran tan importantes para las comunidades que trataron por todos los medios de garantizar su supervivencia:

Las diferentes órdenes religiosas y sobre todo la de los jesuitas movilizaron todas sus energías para buscar y extirpar las idolatrías (Duviols 1977). La coyuntura era favorable para la orden de los jesuitas, quienes, en 1609, festejaban la beatificación de su fundador, San Ignacio de Loyola.



Fundada en 1867

Materialmente atacaron todo lo que podía ser confiscado, quemado o quebrado, y en este orden fueron destruidos sistemáticamente todos los objetos considerados sagrados y venerados: las piedras, las momias e incluso los tejidos. Sin embargo, la destrucción total de los ídolos fue casi tarea imposible, porque en ciertos casos las Huacas y los ancestros tenían como representación y lugar de culto una montaña, una enorme roca, una fuente, una laguna, un fenómeno meteorológico, una anomalía física, una forma percibida en el paisaje. Paralelamente a la actividad represiva de los misioneros extirpadores, hay una respuesta de la sociedad indígena a través de una reaparición y proliferación de curanderos y brujos que se presentan como una fuerza de choque para su defensa y protección, puesto que esta sociedad quiere evitar igualmente la amenaza del olvido de sus prácticas y creencias, tratando al contrario, de mantenerlas vivas a través de sus especialistas. (Olinda, 1998)

Innumerables veces trataron los españoles de destruir las huacas y los rituales indígenas. Los cronistas relataban los rituales indígenas como si fuera una misa negra:

Parece un día de juicio; estan repartidos en la plaza por ayllos y parcialidades; tienen consigo los cuerpos secos y enteros de sus antepasados, que en los llanos llaman Munaos y en la sierra Malquis, y los cuerpos que han sacado de la iglesia, que parece que los vivos y los muertos vienen a juicio; traen todos sus huacas particulares y los ministros mayores las huacas comunes, a quien servian los unos y los otros con las ofrendas que tenían para ellas, los vestidos con que hacian las fiestas, los plumajes con que se adornaban, las ollas, cantaros y vasos de diversas maneras para hacer la chicha y para bebella y ofrecella a las huacas; las trompetas de ordinario de cobre, y algunas veces de plata, y caracoles muy grandes, y otros instrumentos con que convocaban a las fiestas; grande suma de tamborinos, muy bien hechos, que apenas hay mujer que no traiga el suyo para los taquies y bailes, pues la multitud de cunas muy bien labradas de los pueblos de los llanos, y de cuernos de ciervos, y de tarugas, pellejos de zorras, y de leones de la sierra, y otras muchas cosas de esta suerte, es menester vello para creello. (Arriaga, 1621)

Pese a siglos de conquista y colonización, el mundo indígena conserva muchos elementos de la cosmovisión andina y de antiguas tradiciones que coexisten con los elementos de la cultura dominante occidental:



Fundada en 1867

Anteriormente hemos mencionado que en la actualidad las culturas precolombinas subsisten en estado "primitivo", pese a que muchas de ellas constituyeron en el pasado grandes civilizaciones. Esa misma forma en que se manifiestan es para nosotros parte de su atractivo porque expresan de modo sintético su cosmogonía y su metafísica, la que es percibida y vivida de manera directa y de acuerdo al ritmo y los ciclos en que se produce el Universo entero. A través de un trato directo con la naturaleza el indígena conoce su origen sobrenatural y los espíritus y deidades que la conforman; esta realización es y ha sido constante a lo largo de su vida al extremo de constituir su identidad, ya que él de ninguna manera es ajeno a este proceso. Las cosas, los seres y los fenómenos se encuentran en perfecto devenir y nosotros con ellos en un mundo permanentemente animado y en proceso de creación, y por lo tanto cualquier signo está simbolizando directamente ese proceso que él conforma. De hecho la creación perenne se manifiesta de acuerdo a los símbolos que en cantidad indefinida existen en ella. Por ese motivo la cosmogonía indígena se mueve en su propio medio y es ritualizada a cielo abierto, o en ranchos, o tiendas con muy pocos elementos ceremoniales, todos ellos extraídos del entorno. Los mitos son el paradigma de estos ritos y sus símbolos aritmético-geométricos, y minerales, vegetales y animales, se corresponden con los movimientos del sol (en el día y año), la luna (mes, año), venus, las pléyades, y otras entidades celestes, de fácil observación y cuyos ritmos evidentes son fundamentales en su pensamiento; igualmente en lo que concierne a los espíritus o deidades atmosféricas, o intermediarias: en especial los vientos y todo lo ligado a la lluvia. Por otra parte, como decíamos, esa cosmogonía se describe de manera muy sencilla y se percibe de modo directo; este modelo cosmogónico se encuentra presente en todo el continente americano, con algunas leves diferencias secundarias y perfectamente explicables. He aquí la comunicación del antropólogo G. Reichel-Delmatoff, referida a los indios Kogi de Colombia²: -"Partiendo de un concepto dualístico, de opuestos complementarios, se amplían luego las dimensiones, a una estructura de cuatro puntos de referencia. Es este un concepto estático, bidimensional, en el cual, en un plano horizontal se divide el mundo en cuatro segmentos. El modelo paradigmático son los cuatro puntos cardinales: Norte, Sur, Este y Oeste. Asociada con ellos encontramos nuevamente una larga serie de otros aspectos, personajes míticos, animales, plantas, colores y actitudes. En primer lugar, los progenitores de los cuatro clanes principales, junto con sus mujeres respectivas, ocupan los cuatro puntos cardinales y son sus 'Dueños'. En segundo lugar, se asocian con estas direcciones los animales que se relacionan con los clanes: en el Norte el marsupial y su mujer el armadillo; en el Sur el puma y su mujer el venado; en el Este el jaguar y su mujer el cerdo salvaje, y en el Oeste el búho y su mujer la culebra. Ya que se trata de clanes



Fundada en 1867

patri y matrilineales en que la pertenencia se hereda de padre a hijo y de madre a hija, la relación de los opuestos complementarios se expresa en el hecho de que el animal 'femenino' (armadillo, venado, cerdo, culebra) es precisamente la presa y comida preferencial del animal 'masculino' (marsupial, puma, jaguar, búho). Son pares de antagonistas simbólicos. Siguen luego las asociaciones de colores: Norte-azul, Sur-rojo, Este-blanco y Oeste-negro. Por otro lado, el color rojo (Sur) se clasifica entre los colores claros y forma así, junto con el blanco (Este) un 'lado bueno', en oposición al 'lado malo' formado por el Norte y el Oeste que tienen colores 'oscuros'. Las asociaciones con cada punto cardinal son múltiples pues cada clan es al mismo tiempo 'Dueño' de ciertos otros animales, de plantas, minerales, fenómenos atmosféricos, objetos manufacturados, bailes, cantos y otros elementos más. (Gonzalez, 2009)

El puma, el colibrí, el cóndor, la llama, los rostros que miran al cielo, las pirámides y la chacana, constituyen íconos poderosos para los pueblos andinos. Han sobrevivido a siglos de conquista, colonización y aculturación;



CAPÍTULO 5

HACIA NUEVOS CRITERIOS DE ARTE Y ESTÉTICA

Ya hemos visto cómo el arte precolombino fue menospreciado por los conquistadores españoles. Hemos asistido también a la sumisión de nuestros artistas de la colonia a modelos europeos y a perfeccionarse en la reproducción fiel de obras de arte del viejo mundo. Con el advenimiento de los EE.UU como nueva potencia cayó sobre Latinoamérica otra maldición: el neocolonialismo, y con éste vino la imposición de un nuevo modelo, de un nuevo canon.

En la actualidad asistimos a la crisis del arte. Sin embargo, el canon de la posmodernidad trata de meter a todos los artistas en un mismo saco. Nuestros artistas latinoamericanos siguen este canon posmoderno para dejar de ser invisibles.

¿Cuál es el camino a seguir para los artistas latinoamericanos para crear su propio arte?

¿Un arte que sea nuestro y que refleje nuestra ideosincracia, nuestra cultura y nuestra cosmovisión?

El arte más antiguo se labró en piedra y fue hecho así para que sobreviviera a los tiempos. Como dijera el poeta cuencano Efraín Jara Idrovo en su poema Sollozo por Pedro Jara: *“Hecho para en piedra durar/Hecho para perdurar”*

Así lo evidencian las esculturas megalíticas de la isla de Pascua, la monumental piedra de la puerta del sol en Perú, las enormes figuras del desierto de Nazca cuyas líneas están consolidadas por piedras pequeñas al ras del suelo.

En algunas tribus de África, las mujeres se alargan el cuello con collares de metal, mientras más collares tenga una mujer, más bella será considerada en la tribu. Nuestros indígenas de la selva perforan sus orejas y se colocan unos enormes canutos de guadua. Así se sienten más bellos. Era un asunto de belleza la deformación craneana por parte de nuestros antepasados los indígenas de Cashaloma.

¿Qué es bello realmente? ¿Existe una belleza europea, una belleza africana, una belleza asiática, una belleza latina? ¿Cuál belleza ha de tomarse como modelo? ¿Hoy en día el mundo está aceptando otras formas de belleza? ¿Se puede llegar a formar criterios mundiales de belleza?



Fundada en 1867

5.1 Criterios del viejo mundo

Los criterios de belleza nos han sido impuestos desde el viejo mundo. Ellos llevaron sus criterios de belleza a los pueblos conquistados por ellos. Las primeras vírgenes no eran nada judías sino de características blancas. El mismo Jesús no aparece como un judío de baja estatura y de rasgos judíos, aparece blanco, rubio, de ojos azules. El arte religioso así lo pinta.

El modelo griego clásico impuso sus criterios estéticos en toda Europa. El buen artista tenía que esculpir y pintar según los modelos del Partenón griego. Tanto influyó en Europa este prototipo de belleza que volvió con fuerza nuevamente en el período del Renacimiento y, a través de España, nos vendría también a nosotros los latinoamericanos.

Es la imposición de esos modelos del viejo mundo lo que condujo a la locura de construir un imponente edificio para la ópera en Manaos, nada menos que en el corazón de la selva amazónica

Muchos edificios barrocos como la iglesia de la Compañía en Quito y las catedrales de México y Puebla. El arte gótico de la catedral de Gloucester, de Reims, de Chartres se quiso trasplantar a las iglesias latinoamericanas como la catedral de Guayaquil y a algunas catedrales de México. En algunos casos, nuestros templos se convirtieron en extrañas mezclas de neoclasicismo, barroco y gótico, como la iglesia de San Francisco en Quito. Posteriormente el neoclasicismo francés e italiano dominó las construcciones públicas y privadas. Las familias adineradas edificaron mansiones y casonas al puro estilo neoclásico a lo largo de Latinoamérica.

El Romanticismo nos llegó también y nos influyó en la pintura, en la literatura y en la música. El artista latinoamericano se inspiraba en Delaroche, en Constable para pintar; en Wagner y en Bethoven para hacer música; en Víctor Hugo y en Goethe para hacer literatura.

Ser refinado, tener “buen gusto” significaba decorar la casa con lámparas de París, cristales de Bohemia, pisos de mármol de Italia. Esto resultó algo extremadamente alienante para nuestros pueblos y ciudades andinas: vistiendo como la gente en París. Viviendo como la gente en París y bailando la música refinada de Europa: vals de Strauss, sonatas, suites o rococó.

El problema radica que esa manía esnobista hizo que despreciáramos a nuestro arte vernáculo. Tanto caló ese desprecio, que, hasta el día de hoy, nos avergüenzan ciertos pasacalles, sanjuanitos, albazos y yaravíes.



Fundada en 1867

¿Quién me dice que esto es bello o no? ¿Lo que no se ajusta a los criterios imperantes deja de ser bello?

En occidente lo bello está atado a la hegemonía cultural pero no se lo quiere reconocer abiertamente:

El componente cultural es también importante en el análisis de la experiencia estética. Sin embargo, las dos posiciones que prácticamente ignoran la relevancia de la cultura en las creaciones estéticas han sido importantes en el pensamiento occidental (Maquet, 1999, pág. 213)

5.2 El Antiarte

5.2.1 Cuestionamientos a la belleza

El Antiarte tal vez fue un intento de cuestionar los criterios de belleza imperantes. El Dadaísmo en la pintura, la Antipoesía en la literatura, el atonalismo en la música, se atrevieron a refutar lo que hasta entonces se concebía como arte, los valores estéticos imperantes y los criterios según los cuales una obra era arte o no lo era.

Dadá y Duchamp en la pintura; José Virués y Nicanor Parra en la literatura; Zappa y Rascatu en la música; son algunos ejemplos de esta tendencia de ruptura contra lo establecido. Todos ellos fueron terriblemente irreverentes y se burlaron tanto de las obras como de los artistas considerados clásicos hasta entonces. Causaron escándalo entre los críticos de arte al emplear en sus obras utensilios prosaicos e incluso insultantes como las partes de un sanitario.

El valor del Antiarte radica en que por primera vez se puso en tela de juicio los criterios de belleza y los valores estéticos occidentales. A partir de entonces se puso en evidencia la necesidad de buscar alternativas.

5.3 Criterios de Hollywood

5.3.1 Modelos norteamericanos

El cine de Hollywood nos ha vendido un concepto de belleza anglosajón. Los actores principales y las actrices estelares siempre eran anglosajones. El pelo rubio, los ojos claros, la nariz respingada constituían el prototipo de belleza humana. Las estrellas principales, los héroes, son anglosajones; los malos son asiáticos, africanos o sudacas. Esto lo vemos ya en películas antiguas como "Por un puñado de dólares" con Clint Eastwood. Todo lo bueno proviene de la raza blanca; lo malo, de los demás. Incluso cuando se quiere "rescatar" lo indígena se lo hace desde una óptica de superioridad racial como en la película: "Un nuevo mundo" con Colin Farrell del



Fundada en 1867

director Terrence Malick. Tanto ha impactado este modelo que el propio Michael Jackson se obsesionó por encarnar en su cuerpo esos prototipos holywoodences.

Las influencias han causado una aculturación alienante en Latinoamérica en donde las clases alta, media alta, e incluso el proletariado y los indígenas, expresan una admiración irreflexiva hacia el estilo de vida norteamericano y manifiestan, en cambio, un desprecio ofensivo hacia la cultura y tradiciones vernáculas.

La influencia norteamericana se ha dado también en la música. Se consideraba del mal gusto que a un joven le gustara un pasillo, un sanjuanito, pero estaba muy bien si escuchaba rock, heave metal, jazz, música electrónica.

5.4 Propuestas alternativas: belleza africana, belleza asiática y belleza latinoamericana

El canon impuesto por el cine de Hollywood es todavía potente, sin embargo poco a poco está siendo afectado por la calidad de artistas que no pertenecen al estereotipo anglosajón. Así, por ejemplo, se permitió la entrada de Bruce Lee y esto no se quedó allí, dejó abierto el camino para la cosmovisión oriental. Posteriormente vendría la serie Kung Fu para reforzar el pensamiento oriental, sobre todo tibetano y, en la actualidad, tenemos la figura de Jackie Chan. Pocos nombres, sin embargo, para atrevernos a hablar de una apertura.

Así mismo ya encontramos estrellas afroamericanas como Eddie Murphy, Lara Esterner, Morgan Freeman, Hattie McDaniel y Whoopi Goldberg, que no sólo han conseguido papeles estelares sino que han ganado las estatuillas "Oscar". Tal es el caso de Hattie McDaniel y Halle Berry. Esto es un gran logro si consideramos el hecho de que a los afroamericanos, sin importar lo talentosos que fueran, siempre les han asignado papeles secundarios.

Los actores y actrices latinoamericanas todavía no han conseguido abrirse paso en Hollywood. El racismo es muy fuerte todavía. Pero tampoco hace falta porque es el arte alternativo el que está imponiendo estrellas que ya no son anglosajonas. Es el cine latino el que está ofreciendo alternativas con películas ganadoras de importantes premios internacionales como es el caso de Tinta roja, que ganó el premio al mejor actor en el festival de cine de San Sebastián; La vida útil, de Uruguay, que ganó el premio coral a la mejor banda sonora; El secreto de sus ojos, de Argentina, que obtuvo el Oscar a la mejor película extranjera.



Fundada en 1867

Todo esto evidencia una fuerza de empuje de las culturas tradicionalmente marginadas que luchan por abrirse paso, por mostrar sus rostros y hacer oír sus voces.

A partir del Boom literario, Latinoamérica impuso, por primera vez, su cosmovisión, su cultura, y el mundo empezó a escuchar su voz artística. Grandes figuras emergieron con luz propia, con estatura mayor, nombres como García Márquez, Julio Cortázar, Alejo Carpentier, Juan Rulfo, Ernesto Sábato, Mario Vargas Llosa, Pablo Neruda, Jorge Luis Borges, César Vallejo, Mario Benedetti, por citar unos cuantos.

También en el campo de la pintura mostraron su voz poderosa pintores como los ecuatorianos Guayasamín y Kigman; el mexicano Rivera; los colombianos Botero e Ignacio Iturria; el argentino Claudio Gallina, el paraguayo Hernán Miranda o el uruguayo Fabián Mowszowicz. Actualmente la artista colombiana Doris Salcedo es la voz de los vencidos y su obra posmoderna ha sido expuesta en la sala de las turbinas.

La música latinoamericana ha venido ganando adeptos paulatinamente y esto en virtud de haber vuelto el rostro a nuestras raíces. A partir de aquí se ha logrado ganar una identidad propia. La música protesta, primero, luego la música andina y actualmente la música afrocaribeña.

El público para esta música era escaso y se limitaba a la gente de izquierda. Posteriormente se ha ido extendiendo por toda Latinoamérica. Gracias a ello grupos como los Kjarkas, Altiplano, Jayak, Pueblo Nuevo, Inti-Ilumani han podido llenar estadios y coliseos. Así mismo, los ritmos afrocaribeños como la salsa, el merengue, la cumbia y el ballenato están haciendo mover la cadera a todo el mundo. El resultado ha sido que nuestra autoestima ha subido y hemos ido configurando un sentido de identidad latinoamericana.

Así como la guitarra española fue domesticada por Latinoamérica, así también ha ocurrido con el rock. El rock latino empieza a mostrar sus peculiaridades en manos de Santa Ana y luego con Charly García. Posteriormente surgirán grupos como Toy selectah, Los Saicos, en Perú; Génesis, en Colombia; Los Gatos, Luis Alberto Spinetta, Charly García, Karamelo Santo en Argentina ; Caifanes, Café Tacuba en México. Grupos como Maná son verdaderos ídolos. Actualmente se están fusionando los ritmos y están surgiendo nuevas propuestas. En este sentido es necesario resaltar el protagonismo del grupo Calle 13 que se está constituyendo en la nueva música protesta de Sudamérica. Temas de reggae como “Latinoamérica” y “calma pueblo” están causando tremendo impacto en la gente joven.



Fundada en 1867

5.5 Criterios universales

5.5.1 La necesidad de unificar criterios

Si tomamos la propuesta de Gilles Deleuze respecto al afecto y percepto como algo que todo artista debe conseguir: “la finalidad del arte, con los medios del material, consiste en arrancar el percepto de las percepciones de objeto y de los estados de un sujeto percibiente, en arrancar el afecto de las afecciones” (Deleuze, 1997, pág. 168). Será necesario, entonces que todos sintamos igual, todos reaccionemos igual, todos percibamos de la misma manera. Si ese fuera el caso, entonces una madre africana de la tribu de los Masai debería conmoverse ante la canción de cuna de Brhams y, de la misma manera, un europeo debería hacerlo a su vez con una canción de cuna de los masai.

Al ser diferentes las percepciones de una persona a otra, de una cultura a otra; al ser diferentes las afecciones de una persona a otra, de una cultura a otra; son también diferentes los perceptos y los afectos. ¿Los afectos y perceptos que logre un artista oriental en su obra podrían ser valorados como arte por un sujeto percibiente occidental? ¿Los afectos y perceptos que logre un artista europeo podrían ser considerados como arte por un africano, por un asiático, por indígena de Latinoamérica?

¿Son acaso los afectos y perceptos producto de la cultura en que ha crecido el sujeto percibiente y el artista, los cuales tienen que compartir los mismos para que haya una coincidencia en su valoración artística?

Si tomamos el bloque de sensaciones como criterio para catalogar a una obra como arte o no, entonces todo lo que produzca en el sujeto percibiente un bloque de sensaciones debería ser arte, independientemente del hecho de que produzca en el público asco, ira, risa, dolor. Allí la belleza no sería el punto central, sólo los bloques de sensaciones.

La creación del artista produce una obra independiente, existente en sí misma. De esto no hay duda. En el momento que el artista termina la obra, esta deja de pertenecerle y pasa a pertenecernos a todos.

Deleuze dice: “*La finalidad del arte, con los medios del material, consiste en arrancar el percepto de las percepciones de objeto y de los estados de un sujeto percibiente, en arrancar el afecto de las afecciones como paso de un estado a otro.*” (Deleuze, 1997, pág. 168) Pero tal vez los afectos y perceptos resultantes son culturales y sólo pueden ser valorados por la cultura donde surgen. A menos que obliguemos a las otras culturas a apreciarlos, disfrazando esta imposición con el rostro de educación o sensibilización



Fundada en 1867

hacia el arte. Eso es precisamente lo que ha ocurrido a lo largo de la historia. Un indígena asistiendo a la ópera como demostración de refinamiento.

Tal vez no sentimos todos del mismo modo, tal vez no percibimos todos del mismo modo. Por ejemplo, la sociedad norteamericana trata de evadir el tema de la muerte, en cambio la sociedad mexicana convive con la muerte, vive sumergida en la muerte. El dolor que sentimos frente al fallecimiento de un ser querido tal vez no es el mismo que siente un tibetano para el cual es una esperada oportunidad de liberación. La sensación de tiempo no la percibimos igual los latinoamericanos que los alemanes o los norteamericanos. Si un pintor pretende construir un bloque de sensaciones respecto a la celeridad del tiempo y a su tiranía esto podría conmover a un alemán o a un suizo que viven urgidos por el tiempo, pero pasará inadvertido para un latinoamericano o un campesino de la India, que estamos acostumbrados a esperar y esperar.

Deleuze insiste: *“El artista es presentador de afectos, inventor de afectos. Creador de afectos, en relación con los perceptos o las visiones que nos da”* (Deleuze, 1997, pág. 177) Desde esta perspectiva, con que un artista consiga crear bloques de sensaciones bastaría para garantizar su valor artístico. Por lo tanto, Patrick Suskind es artista en el Perfume porque crea bloques de sensaciones olfativas; Laura Esquivel es artista en Como agua para chocolate porque crea bloques de sensaciones gustativas, Vivaldi lo es en sus Cuatro estaciones porque crea bloques de sensaciones auditivas y visuales; y Paúl Cezanne lo es en su Bodegón porque crea bloques de sensaciones gustativas y visuales.

Deleuze cree que los bloques de sensaciones que “arrastran” las obras constituyen universos posibles. Eleva a lo posible como categoría estética. Desde esta perspectiva, es posible el mundo creado por Dalí en “Persistencia de la memoria”, es posible el mundo de Palacio en “La vida del ahorcado” y es posible el mundo de Forrest Gump. ¿Quién nos asegura que algo es posible o no?

Por otro lado, debemos respetar la diversidad de mundos como debemos respetar la diversidad de culturas. El problema siempre ha sido que hemos despreciado ciertos mundos, los creados por orientales, por africanos o por latinoamericanos, y, en cambio, hemos enaltecido los mundos creados por los europeos y los norteamericanos.

El siguiente paso sería encontrar criterios universales para valorar la belleza de cada uno de esos mundos en tanto son obra humana, pues al fin y al cabo los seres humanos son una sola especie. El arte no ha sido creado por marcianos.



Fundada en 1867

El mundo de García Márquez es Macondo; el mundo de Vivaldi es las Cuatro estaciones; el mundo de Vargas Llosa es La casa verde; el mundo de Botero es la obesidad. ¿Basta con crear un mundo? ¿Si creo un mundo demoniaco vale como arte?

La Guerra de las galaxias crea un mundo propio así que es una obra de arte. El Aro crea un mundo propio, es entonces una obra de arte. Michael Jackson es un gran creador de mundos en Triller o en Smooth criminal.

Ozzy también ha creado su mundo infernal y tiene miles de seguidores de su música.. Podemos ponernos de acuerdo respecto a si eso es arte o no. ¿Tienen el mismo valor estético las sinfonías de Bethoven que las canciones de Ozzy? Los jóvenes acogen las nuevas propuestas pero los viejos las critican y reniegan de ello. Tal vez todo obedezca a diferencias generacionales.

Al parecer, el presente es el tiempo del caos. Cualquiera puede ser artista solo tiene que realizar una propuesta. Como dijo Danto: *“cualquier cosa puede ser una obra de arte”* (Danto, 2005, pág. 179). Crear un mundo en base a otro, lucirse a costa de un artista. Para salvarme de esta incertidumbre, tal vez debería quedarme con Deleuze en su creación de bloques de sensaciones. Él dice que *“La pintura necesita algo más que la destreza del dibujante...se requiere por el contrario la potencia de un fondo capaz de disolver las formas, y de imponer la existencia de una zona de estas características”* (Deleuze, 1997, pág. 174) Una cosa que aplaudo en Deleuze es haberme dado criterios para valorar una obra de arte abstracta *“volver sensibles las fuerzas insensibles” “mostrar las fuerzas invisibles” “porque la pintura abstracta es sensación, y sólo sensación”*(Deleuze, 1997: 181-182)

El artista, de alguna manera es un rebelde, un inconforme, un anarquista, pues posee una visión muy particular de la sociedad. Es tal vez una sensibilidad especial que lo hace percibir la realidad de diferente manera. Los mundos que cree serán por lo tanto, mundos muy personales que reflejan esa manera particular de ver, sentir y vivir la realidad. Adorno dice que : *“El arte se mantiene en vida gracias a su fuerza de resistencia social”* (Adorno, 1983, pág. 296)

Sin embargo, el artista ha sido tentado a ser domesticado por el mercado del arte, el cual trata de orientar las tendencias como lo hace con la moda. *“La industria de la cultura manifiesta una sumisión servil por los detalles empíricos, cultiva la perfecta apariencia de fidelidad fotográfica y con todo aprovecha esos elementos para su manipulación ideológica”* (Adorno, 1983:297) Por esa razón la industria de la cultura y el arte no pueden comulgar en el mismo altar. La industria cultural pretende convertir al arte en una mera mercancía y el arte se niega a serlo. Esto crea una especie de



Fundada en 1867

confrontación permanente. Como dice Ranciere: *“El combate del arte contra la cultura establece entonces una línea de frente que pone del mismo lado la defensa del mundo contra la “sociedad”, de las obras contra los productos culturales, de las cosas contra las imágenes, de las imágenes contra los signos y de los signos contra los simulacros”* (Ranciére, 2005, pág. 36)

Pero de qué manera mantener esa rebeldía, esa resistencia si el artista necesita sobrevivir como todos los otros mortales. Siendo las obras de arte seres sociales, son también seres culturales porque surgen dentro de un contexto sociocultural. Pues ningún artista vive como un ermitaño y hace arte sólo para sí mismo, lo hace para alguien, busca expresar algo para algún receptor. Además todo artista es, de algún modo hijo de su tiempo, de su cultura porque se alimenta de ella desde que nace, se nutre de sus tradiciones, comparte su cosmovisión y soporta el peso de sus leyes. Por esta misma razón la obra reflejará algún aspecto de esa cultura, que incluye el medio ambiente en donde surge, ya sea ponderando sus encantos o criticando sus imperfecciones. La obra de arte en sí misma deja de ser propiedad de su creador y pasa a ser patrimonio de la sociedad. Como dice Adorno: *“El arte y la sociedad convergen en el contenido de la obra”* (Adorno, 1983:299)

La ciencia y la tecnología también han creado mundos a partir de los procedimientos que plantea Goodman. De hecho el hombre ha perfeccionado los aviones copiando la aerodinámica de las aves.

Con la tecnología no es necesario que dominemos el pincel o el dibujo o la unión de planos, con un poco de imaginación y entrenamiento cualquiera podría crear un mundo bello. Pero como saber si nos encontramos ante un artista o sólo ante un creador de un mundo. Sólo el criterio de creación de mundos no bastaría para estamos o no frente a una obra de arte. Más válido sería guiarnos por el bloque de sensaciones de Deleuze. Pero todavía no satisface. Necesitamos nuevos criterios.

Tal vez sea imposible establecer criterios universales. Pero lo que no podemos permitir por más tiempo es que se usen criterios de las culturas dominantes. Tampoco cabe un estudio transcultural porque se lo hace desde una postura de civilizado frente a culturas menos desarrolladas.

Cada artista en la creación de un mundo elige qué ponderar o qué esconder, cómo ordenar los elementos claves. Intuitivamente sabe lo que va a construir. Como el mismo Goodman afirma: *“Encontramos aquello que estamos dispuestos a encontrar...y probablemente seremos ciegos a aquellas otras cosas que ni ayudan ni obstaculizan nuestros propósitos”* (Goodman, 1990, pág. 34) Así actúa la crítica. Frente a un mundo que es incapaz de comprender y, por lo tanto de valorar, procura identificar elementos que le



Fundada en 1867

son familiares o que para él son estéticamente válidos. Si no los encuentra, probablemente sentenciará que aquello no es arte.

5.6 La belleza como principio cósmico

Si la belleza como búsqueda y logro en la obra de arte ha perdido vigencia, entonces ¿qué persigue el artista de hoy? Tal vez lo que ha perdido actualidad es el criterio de belleza occidental, la cual “*Ha disfrutado cada vez menos de la primacía que se le atribuía en la tradición estética que hemos heredado*”(Danto, 2005:179). Se hace imprescindible, entonces, elaborar nuevos criterios de belleza. Sí, porque la belleza nunca perderá actualidad, siempre será la utopía a ser alcanzada por el artista. Como dice Danto: “*La belleza es un atributo demasiado humanamente significativo para que desaparezca de nuestras vidas*”(Danto, 2005:180)

¿Existe un sentido de belleza cósmico, válido para todas las razas, todas las culturas? Es interesante anotar que según las últimas investigaciones, las proporciones armónicas del cuerpo son aceptadas como bellas, sin importar los grupos étnicos. Esto parece reducirse a una ecuación numérica; todo lo que gravita en torno a tal ecuación es percibido como bello en todas las culturas. Desde esta perspectiva, un rostro será considerado bello si la altura de la frente mide igual que el largo del tabique y el largo del mentón hasta la base de la nariz. Es decir, es una ecuación tripartita armónica. Si un rostro muestra una de estas partes más grande o más pequeña, pierde el rostro armonía y es considerado como feo. Igual ocurre con el resto del cuerpo, debe haber armonía entre cada una de sus partes. Cuando no hay armonía, no hay belleza. Así mismo la oreja y la nariz deben tener el mismo tamaño que el pulgar y el espacio entre los ojos debe ser del mismo tamaño que el tamaño del tabique. Este principio es percibido inconscientemente en todas las culturas. La gente no sabe por qué un rostro o un cuerpo no le agrada o por qué un rostro y un cuerpo le parece hermoso, sólo perciben su armonía o falta de armonía al nivel del inconsciente.

El número de oro equivale a 0.618 y es considerado el más armonioso por la sensibilidad humana porque corresponde a las proporciones que encontramos en la naturaleza; es decir, en las ramas de los árboles, en las conchas marinas, en los pétalos de las flores, etc. El ser humano percibe estas proporciones a diario en la naturaleza y él mismo es un santuario de tales proporciones.

En cuanto a la música, poco sabemos de los arquetipos cabalísticos que trazan un camino a la belleza musical. El Dr. Michael Laitman dice:

Las melodías cabalistas no están sujetas al análisis musical. Desde el punto de vista de la música clásica, estas melodías podrían parecer banales en sus estructuras y lenguaje musical.



Fundada en 1867

No sabemos cómo está estructurada nuestra comprensión musical. ¿Por qué sentimos los acordes mayores en un tono emocional y sensible diferente a los menores? ¿Por qué sentimos el mayor como algo más brillante, abierto y feliz que el menor? Muchos músicos, que tienen un oído musical perfecto, ven colores y notas, acordes y tonos. Nadie sabe cómo ocurre y por qué estas asociaciones de color, sonido, gusto, y sensaciones aparecen dentro de nosotros. Nadie conoce la estructura de nuestros receptores que perciben información absolutamente inmaterial. (Petalosdeluz.galeón.com)

En la música tibetana se manejan otros arquetipos basados en el Ying y en la yang. El investigador Iván Vandor dice:

El canto yang (que consiste en una línea melódica, perfectamente ininterrumpida) está determinado por una emisión gutural profunda de la voz, en la que la interpretación silábica del texto es sumamente lenta. Es este canto el que, acaso más que el acompañamiento orquestal, produce en el oyente menos avisado esa impresión singular de entrar en un mundo diferente, más allá de las apariencias sensibles; y es que el yang, como señala un comentario tibetano, es un intento de comunicarse con los dioses, y uno se dirige a la divinidad de la misma manera que a los seres humanos. Pero en este estilo singular de canto nada queda abandonado al azar: todo obedece a reglas que exigen del intérprete una maestría total. (musicasdelmundo.org)

Por otro lado, en la literatura popular los versos más usados son los octosílabos, es decir versos de ocho sílabas. Parece tan natural al oído que son los más usados. Pero aparentemente esto no es mera coincidencia, hay detrás de ello un fundamento biológico que parece estar en nuestro ADN:

Cuando se descubrió que la herencia residía en la cadena del ADN, el 8 volvió a manifestarse como cifra fundamental de la vida, puesto que la famosa doble hélice constaba en el hombre de 8 tripletes, organizados en una secuencia que totalizaba 64 codons. Peter Flessel, de la universidad de San Francisco, vio en esta serie de ADN humano la misma estructura que propone el I Ching de la tradición china y que supone 8 trigramas (tripletes) que se combinan (8x8) para totalizar 64 hexagramas (codons).

Si en química los elementos análogos se agrupan en 8 familias, en bioquímica se descubrió que todo ser vivo requería asimismo 8 elementos imprescindibles: carbono, hidrógeno, oxígeno, nitrógeno, fósforo, azufre, magnesio y hierro (La Cruz, 1990)

Para concluir podemos afirmar que la humanidad actual ha roto la armonía con la naturaleza y se ha vuelto insensible a sus arquetipos. Coincide esto con una crisis de belleza en el arte porque los arquetipos que ha venido usando como referente son artificiales, basados en el racismo y en la supremacía económica, política y cultural.



Fundada en 1867

El hombre necesita conocer más profundamente los secretos de la naturaleza y debe procurar vivir en armonía con ella. Sólo entonces podrá descubrir estos arquetipos y usarlos para crear belleza.

La naturaleza nos da lecciones permanentes de armonía y equilibrio en las curvas de un meandro, en la redondez de una naranja, en la simetría de una mariposa, en el aerodinamismo de las aves, en la puntualidad de las auroras. Por lo tanto, el artista debe guardar armonía y equilibrio en sus obras para alcanzar la belleza. El artista, a través de su obra, debe evidenciar los secretos de la armonía de la naturaleza y del cosmos al común de los mortales. Es este criterio el que puede servir para generar un criterio universal de belleza que satisfaga a todas las culturas y regiones.

5.7 Hacia un nuevo arte

El momento histórico en el que nos encontramos en el siglo veintiuno es una situación de transición, de intensa búsqueda, de reprogramación, de cuestionamiento a la forma de hacer las cosas y de sentir las cosas. Porque nos hemos dado cuenta que la forma de vivir, de sentir, de ver el mundo, de actuar sobre el mundo de relacionarnos con los hombres y con la naturaleza no es la correcta, nos ha conducido al fracaso y al precipicio y a la terrible posibilidad de aniquilarnos de provocar la extinción de los animales y de propia la humanidad.

Los artistas empujan todas las fronteras en busca de nuevos lenguajes, uno de ellos es la obsenidad como categoría estética. Pero nuestros artistas latinoamericanos tienen madera que cortar, no necesitan imitar las tendencias de un arte en crisis:

There is in effect a state of fascination and vertigo I inked to this obscene delirium of communication. A singular form of pleasure perhaps, but aleatory and dizzying. If we follow Roger Caillois 7 in his classlill.:ation of games (it's as good as any other) games of expression (mimicry), games of competition (agon), games of chance (alea), games of vertigo (ilynx) the whole tendency of our contemporary "culture" would lead us from a relative disappearance of forms of expression and competition (as we have remarked at the level of objects) to the advantages of forms of risk and vertigo. The latter no longer involve games of scene, mirror, challenge and duality; they are, rather, ecstatic, solitary and narcissistic. The pleasure is no longer one of manifestation, scenic and aesthetic, but rather one of pure fascination, aleatory and psychotropic. This is not necessarily a negative value judgment: here surely there is an original and profound mutation of the very forms of perception and pleasure. We are still measuring the consequences poorly. Wanting to apply our old criteria and the reflexes of a "scenic"



Fundada en 1867

*sensibility, we no doubt misapprehend what may be the occurrence, in this sensory sphere, of something new, ecstatic and obscene.*⁹ (Broudilare, 1983, págs. 127-128)

El arte no puede estar circunscrito a ninguna escuela, a ningún canon establecido por críticos o curadores. Debe ser completamente libre. El querer meter al arte latinoamericano en el saco del denominado “Neobarroco” es empeñarse en usar los viejos criterios occidentales para apreciar y valorar nuestro arte.

El ethos de una época histórica consiste en una estrategia elaborada espontáneamente en la vida cotidiana e incorporada en el código del comportamiento social, dirigida a contrarrestar los efectos negativos o autorrepresivos que tiene sobre él la hostilidad de alguna fuerza superior (la naturaleza, por ejemplo), que ha sido interiorizada en la vida social por las instituciones; una fuerza superior que actúa sobre esa vida como una tendencia destructiva irresistible, como un destino devastador sobre el proceso de reproducción de la vida social concreta (trabajo, disfrute, procreación).

Se trata de una estrategia que construye ciertos dispositivos particulares de comportamiento social, ciertos usos y costumbres determinados, que afectan lo mismo “subjetivamente”, al carácter de las personas, que “objetivamente”, a la organización del mundo de su vida. Se trata, en todos ellos, de estrategias de comportamiento dirigidas a alejar de la vida normal cotidiana, a neutralizar en ella, la experiencia en principio insoportable de una realidad contradictoria que se resuelve una y otra vez en un sentido negativo, hostil al despliegue de las potencialidades humanas. (Echeverría, 2008, pág. 4)

Este ethos occidental auspiciado por el cristianismo nos ha sido impuesto desde la colonia y ha perjudicado a la sabiduría ancestral al considerarla, bajo la perspectiva del cristianismo, como superstición y barbarie. Bajo esta lupa y con esta justificación, se destruyeron muchísimas huacas y se quemaron innumerables quipus.

² La traducción sería más o menos así: Hay en efecto un estado de fascinación y vértigo entintado a este delirio obscuro de comunicación. Una forma singular de placer tal vez, pero aleatoria y vertiginosa. Si nos atenemos a Roger Caillois en su *Classill*: Acción de los juegos (que es tan bueno como cualquier otro) juegos de expresión (mímica), juegos de la competencia (agon), juegos de azar (alea), juegos de vértigo (iLynx) los toda tendencia de nuestra "cultura" contemporánea nos llevaría a la desaparición relativa de las formas de expresión y de la competencia (como hemos comentado en el nivel de los objetos) a las ventajas de las formas de riesgo y el vértigo. Este último ya no implican juegos de escena, espejo, el desafío y la dualidad, sino que son, más bien, de éxtasis, solitario y narcisista. El placer no es una de manifestación escénica y estética, sino de pura fascinación, aleatoria y psicotrópicas. Esto no es necesariamente un juicio de valor negativo: seguramente aquí hay una mutación original y profunda de las formas mismas de la percepción y el placer. Todavía estamos midiendo las consecuencias mal. Querer solicitar nuestros viejos criterios y los reflejos de una sensibilidad "pintoresco", que no dudamos de malinterpretar lo que puede ser la aparición, en esta esfera sensorial, de algo nuevo, extático y obscuro



Fundada en 1867

La clave que permite reconocer esta homología y todo el conjunto de sugerencias y asociaciones que viene con ella es la de “lo barroco”, entendido como ese “espíritu de época histórica” y “espíritu de orbe” propios del mundo mediterráneo del siglo XVII, que ha sido tan intensa y profusamente estudiado, al menos en su manifestación particular como realidad artística y literaria.

Prácticamente todos los intentos de describir la obra de arte barroca subrayan en ella, en calidad de rasgo característico y distintivo, su “ornamentalismo”, un “ornamentalismo” que remite en ella a una profunda “teatralidad”.

Cuando se plantea la pregunta acerca de lo específico en el carácter decorativo-teatral de las obras de arte barrocas pienso que es conveniente recordar una afirmación que aparece en los Paralipomena de la Teoría Estética de T.W. Adorno. La afirmación es la siguiente: “... no está dicho todo con decir que lo barroco es decorativo. Lo barroco es decorazione assoluta; es como si ésta se hubiese emancipado de su finalidad y hubiese desarrollado su propia ley formal. Ya no decora algo, sino que es decoración y nada más...” (Echeverría, 2008, pág. 6)

El Barroco como estilo de hacer arte nos fue impuesto desde Europa y dejó una huella profunda en toda nuestra cultura. No obstante, el arte precolombino no puede ser encasillado bajo esta mirada como pretenden hacerlo algunos. Alejo Carpentier habló más bien de un “real maravilloso”. El Barroco fue el culto a la forma y el Neobarroco es el culto a la banalidad, superficialidad y sofisticación de la forma. Es un teatralismo exacerbado donde la doble moral y la mentira se imponen sobre la verdad. No sería extraño que la humanidad obligue a volver a la esencia, a la verdad, a una especie de neo-conceptualismo donde lo que importa es lo que se dice y no como se lo dice. En ese nuevo contexto cabría el conocimiento ancestral andino que apunta hacia verdades universales que casi fueron sepultadas por la codicia de los conquistadores y la felonía cruel de los neo-colonizadores

La perspectiva performativa no es esencial de la estética barroca pues también aparece en el estructuralismo. El arte considerado como actividad procesual ya estuvo presente en el arte precolombino en las culturas de Chavín dentro de las etapas de desarrollo estilístico y la configuración de los íconos que seguían un proceso y no por esto vamos catalogarlas como barrocas.

En el barroco hay excesos en la representación del objeto, se “cargan las tintas” y con ello lo representado se distancia de su representación, pero esto no significa necesariamente el fin de la representación como si ocurre en el arte posmoderno donde termina la representación del objeto y acudimos a la presentación del objeto



Fundada en 1867

En relación a este funcionamiento excesivo, surge uno de los aspectos característicos del Barroco y que más actualidad ha alcanzado en el siglo XX, el principio de la entropía. Este fenómeno viene de las Ciencias de la Naturaleza, más concretamente de la famosa Ley Segunda de la Termodinámica, según la cual los procesos químicos, a diferencia de lo que se había creído hasta entonces siguiendo un pensamiento teleológico dominante en la Modernidad, no evolucionan hacia su perfección, sino que experimentan una pérdida de energía que los hace entrar en un proceso de disipación y destrucción. Esta Ley es el punto de partida de una reconsideración de la Filosofía de la Ciencia que sigue aún hoy vigente, expresada a través de un conjunto de teorías que tienen en su centro la idea de caos. Los sistemas no lineales, las matemáticas de la complejidad, la geometría de los fractales, las teorías de las catástrofes, la Neurobiología de Maturana y Varela, y ya en el campo de las Ciencias Humanas, la sociología de Niklas Luhmann, giran en torno a esta nueva relación entre los principios de ordenación y caos, de construcción y destrucción, base del pensamiento sistémico³⁷. (Comago Bernal)

Estos conceptos son contemporáneos y no se hallaban vigentes en la época del barroco. El caos característico del barroco es provocado por el exceso más no se podría hablar de un estilo consciente como en cambio sí está presente en la cosmovisión oriental del ying y del yang chino o de dentro de la filosofía indostánica de la fuerza creadora de Brahma y de la fuerza destructora Shiva, dos fuerzas que ayudan a mantener el universo. Esto ni de lejos se hallaba en la perspectiva del Barroco; en cambio, recién empieza a calar en el pensamiento occidental contemporáneo que está empezando a tomar en serio la visión oriental del universo. Estamos ante el fin del racionalismo científico occidental que a la luz de los nuevos descubrimientos está tomando conciencia de los límites de la ciencia y la necesidad de tomar en serio a la religión, a la magia y a la mitología que poseen un conocimiento milenario que si es capaz de explicar lo que la ciencia no puede.

Nuestro arte andino no es barroco porque cada elemento no cumple solamente una función decorativa sino que está cargado de significados. Es decir, cada elemento es un ícono y ocupa un lugar estratégico en el espacio y en el tiempo. Por todo ello, el otro arte que está paulatinamente surgiendo en América Latina no puede ser calificado de Neobarroco.

El artista latinoamericano no debe dejarse arrastrar tampoco por el esnobismo de la posmodernidad. El fin del arte proclamado por Danto cabe para el arte occidental, para la forma de hacer arte en occidente. Pero en los Andes, ya se hizo arte de una manera diferente desde hace siglos:

Los cuerpos pintados y torturados de Mariana Abramovic se practicaban en África como rito de entrada a la pubertad haciendo cortes en todo el cuerpo pero de manera



Fundada en 1867

creativa, al igual que entre las tribus del Amazonas que decoran su cuerpo con tintes y canutos en la orejas. El aspecto de someter el cuerpo al dolor como hace Abramovic en sus performance, lo hacen los indígenas de México al introducir sus manos en un nido de hormigas cuya mordedura es más dolorosa que la picadura de un escorpión.

El arte telúrico de los Andes es una forma de arte colectivo y en el que el objeto de arte no es el lienzo ni la pieza de mármol, es toda una montaña, es todo el valle, lo que llamamos ahora como arte paisajístico o Landart del estadounidense Stanfor ya existía en los Andes hace siglos. Es el caso de Los geoglifos o Líneas de Nazca, en el Perú, la serpiente de la laguna Culebrillas y el colibrí de Pumapungo, en Ecuador.

Las montañas andinas fueron manipuladas por nuestros antepasados. Les dieron formas zoomórficas en la mayoría de los casos y, en algunos específicos, formas antropomórficas, como es el caso de Pachamama, en Challuabamba, montaña que desde cierto punto puede verse una mujer acostada con sus senos y su vientre abultados; como es el caso del cerro Guaguazhulmi, que visto desde el Aguarongo, presenta la silueta de un hombre; como es también el caso del Cojitambo que fue modelado como un puma acostado sobre sus patas delanteras. Así también, Machupicchu es una ciudad en forma de lagarto que reptaba hacia la altura, y el cerro principal aparece como un enorme puma recostado. De la misma manera el Avila Huayco, que tiene la forma de una gigantesca "avila", mira hacia Cuenca desde los páramos del Cajas.

Entre otras obras artísticas están también el INTIWATANA (reloj solar), INKAPUNKÖ (portada inka), QORI INTI (sol de oro), el UNANCHA (bandera de siete colores lineales) que está en la piedra de los doce ángulos; las rocas esculpidas de Huasipamba, en Ecuador, y Marca Huasi, en el Perú.

Es importante acotar que el norte de la cruz del sur no apunta al norte que hoy conocemos. Es decir, no está orientado hacia el polo norte. La orientación está dirigida hacia el norte sagrado, al norte que la tierra tendrá cuando gire otros 45% como lo hace cada 12.000 años. Esta posición será propicia para una nueva etapa de desarrollo de la humanidad.

En el renacimiento algunos artistas incursionaron en las matemáticas sagradas de Pitágoras e hicieron su arte basándose en los números sagrados. Entre ellos destaca Leonardo Da Vinci. Pero eso era una forma familiar de trabajar para los monjes budistas y para los artistas de las culturas andinas que plasmaron en sus textiles y en sus cerámicas diseños que representaban su cosmología y que constituían un



Fundada en 1867

lenguaje secreto que contenía los principios universales, La sabiduría del universo. Lo que se conoce hoy en día como MANDALAS.

De alguna manera sólo los sacerdotes conocían los significados profundos de los objetos de arte y sus rituales. El pueblo tenía que esmerarse en la “atención mera” o contemplación:

Mirar un objeto estético es otra tarea que requiere concentración mental. Esta concentración es una atención enfocada sobre las formas visibles de un objeto, y limitada a ellas, centrada y circunscrita a verse como se ve, sin ninguna adición. A causa de esta focalización sobre el desnudo sensorial, este tipo de concentración puede llamarse atención mera. (Maquet, 1999, pág. 203)

El observador occidental no está adiestrado en la contemplación y por ello no puede participar ni comprender el arte que demanda tal nivel de atención, como confiesa abiertamente Maquet:

La mayoría de las figurillas, los dibujos y las pinturas de caballete no imponen su presencia sobre nosotros. Llamam nuestra atención discretamente. Hemos de hacer un esfuerzo para mantener la concentración sobre ellos y resistir las digresiones mentales. No obstante, las digresiones mentales se mantienen de lo que llega, y ni toda la fuerza de voluntad parece suficiente para alejarlas. (Maquet, 1999, pág. 204)

Pero los latinoamericanos somos diferentes y debemos desaprender las taras y prejuicios de occidente y recuperar la mirada precolombina para adentrarnos en ese otro arte que está más próximo a nuestra ideosincracia.

Latinoamérica no ha agotado sus fuentes de inspiración. Es más, apenas las ha usado. Creo que el camino de construcción de un arte verdaderamente latinoamericano está en la toma de posesión de la herencia del arte precolombino. Pero no como ocurrió con el indigenismo en la literatura y en la plástica, que mantuvo una actitud de superioridad respecto al mundo indígena y, en algunos casos, una posición paternalista. Ambas nunca se adentraron en la profundidad de la iconografía precolombina. Fue una mirada superficial, una moda que pretendía la reivindicación social de los indios.

Nuestra cultura tiene suficiente peso para generar su propio arte, pero necesitamos conocer a profundidad nuestro acervo cultural.

Los materiales los podemos encontrar en tres fuentes: la cosmovisión mezoamericana, para el norte y Centroamérica, la cosmovisión andina para Latinoamérica, y la cosmovisión aymara para la región del Titicaca.



Fundada en 1867

La cosmovisión andina nos ofrece una riqueza impresionante muy poco conocida y explotada. Todavía no hemos descubierto la grandeza de las líneas de Nazca, ni los petroglifos de Pusharo, ni las esculturas de Marcahuasi, ni las figuras de piedra de Huasipamba. Entre los principales elementos tenemos a la chacana, con todo su compleja simbología; las Phalalas o simbología de los colores. Del mismo modo en la cosmovisión andina está presente la dualidad: sol-luna, día-noche, macho-hembra, arriba-abajo, oscuro-claro, etc. La interacción entre los opuestos es lo que genera la vida y también el arte. Como dice Ana María Llamazares al referirse al arte del noroeste argentino: *“Una forma particular de representar la dualidad es el de las figuras zoomorfas o antropomorfas que comparten un mismo cuerpo pero tienen más de una cabeza...mirando en direcciones contrarias”* (Llamazares, 2006) En esta dualidad se basa el criterio de belleza andino, y, sobre todo, en una especie de juego entre lo claro y lo oscuro.

Los símbolos de la cosmovisión andina tienen significados trascendentales pero a la vez aplicados a la vida diaria orientados a regir la conducta de los seres humanos. Hay que socializarlos para recuperar el equilibrio perdido:

EL INTIWATANA: Simboliza la **DESICIÓN**, que es personal e independiente de todo, es la **LUZ** que siempre ilumina en presencia de las dificultades o dudas, sea cual fuere. Es necesario desarrollar el discernimiento.

EL INKA PUNKÖ: Simboliza el **APRENDER Y PRACTICARLA** los nuevos conocimientos, es decir saber y dominarla. Para cruzar esta puerta antes debe haber existido una decisión firme de vencer los obstáculos. ***EL QORI INTI:*** Simboliza la **COMPRESIÓN** a sus semejantes, en lo físico, psíquico y mental superior. Lo que le identifica es, cuando acude en ayuda de su semejante en los tres planos. Es la primera materialización de la Unidad. ***LA CHAKANA:*** Simboliza el **SERVICIO**, es la práctica completa de las 4 normas: ***AMA QELLA*** (sé laborioso), ***AMA SUWA*** (sé honesto), ***AMA LLULLA*** (sé veraz) y ***AMA HAP'A*** (sé fiel y leal). Estas normas permiten que sin limitación se realice el servicio impersonal a todos los seres vivos. Dentro de la simbología existe el quinto y el sexto nivel que son más internos, es decir corresponden al conocimiento de sí mismo en su forma objetiva y subjetiva, en lo físico, psíquico y vibratorio; siendo indispensable la Unidad con su complemento. ***EL UNANCHA:*** Simboliza el haber alcanzado el dominio sobre sus pasiones, sentimientos, apegos, emociones, deficiencias físicas y psíquicas, así como haber desarrollado las facultades superiores a la par de un Gobernante o Inka. Es Gobernarse a así mismo y gobernar a la naturaleza viviendo según las normas. Le caracteriza la **PUREZA** y la **VERDAD**. Los símbolos andinos indican una vida bien organizada al servicio de otros, y no de uno mismo ni sus intereses particulares. Es la **UNIDAD**. ***Por todo lo expresado:*** Se pide no atropellar ni profanar los símbolos andinos Inkas o del Tawantinsuyö, pues estos



Fundada en 1867

*conducen y guían en el Qhapaq Ñan o en el Via de la evolución ontológica en toda su extensión. Actualmente, andino no es solamente aquel que ha nacido en las cordilleras del Tawantinsuyö y lleva los genes Inka, existen también muchísimos andinos de raíces y de corazón en todo el mundo o Tëqsimuyö que aman la Cultura y la filosofía andina Tawantinsuyana en su verdadera dimensión. Ahí estamos todos, dirigidos al oriente, mirando la luz tenue del amanecer: **Pachallariy**. (Pfuture, 2009)*

Por otro lado, el calendario que empleamos en occidente es el Calendario Gregoriano, denominado así en honor al Papa Gregorio XIII, pero hubo un calendario anterior, que, aunque imperfecto, era más coherente que el gregoriano, se trata del calendario juliano, llamado así en honor a Julio César.

Es importante saber que los fundamentos bajo los cuales se pusieron en vigencia estos calendarios, no tenían nada que ver con la exactitud de la observación astronómica, sino más bien con aspectos de carácter político-religiosos, vinculados a la búsqueda de expansión del poder en estos aspectos.

Y es de esta forma que se ha venido construyendo la civilización de Occidente, motivada por los intereses de unos cuantos sectores y por lo tanto, totalmente al margen del entorno. Como si los seres humanos pudiésemos vivir al margen del cosmos, de la naturaleza. En las culturas ancestrales por el contrario, esta relación siempre ha sido tan clara e inherente. Los calendarios ancestrales siempre fueron luni-solares, es decir, en relación con la luna y con el sol, pues éstos constituyen los relojes maestros del universo.

Entonces la importancia de recuperar el calendario andino, no sólo tiene que ver con algún tipo de reivindicación, sino con la urgencia de volver a unirse al ritmo, a la vibración, a las pulsaciones del universo. Esta unión es la que va a permitir una nueva percepción de la vida (Pineda)

Pero se trata de crear nuestro propio lenguaje artístico a partir de la investigación de los códigos precolombinos:

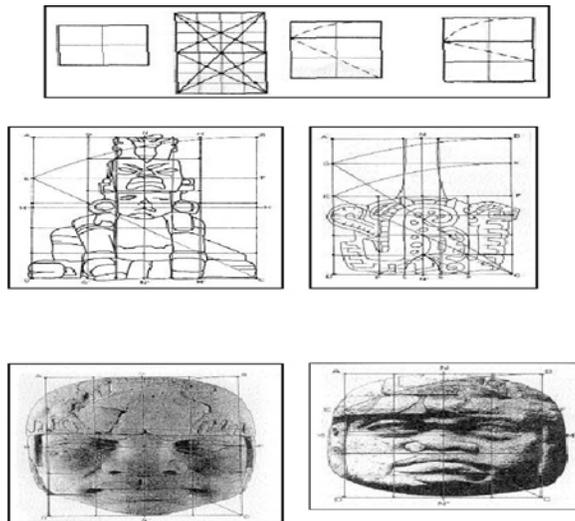
A partir de la década del `70, la postmodernidad con su discurso menos pretencioso legitima la vuelta al pasado y el rescate en forma más o menos libre, para nuestro presente plástico de códigos y lenguajes de otros pasados y de otras geografías. Esta



Fundada en 1867

recuperación de elementos culturales más o menos sueltos, más o menos desarticulados, son tomados libremente de las propias culturas que les dieron origen. Los artistas plásticos postmodernos que recurren a este mundo plástico, a partir de él y con él, elaboran una realidad plástica otra. En muchos casos, contribuyen a crearnos la ilusión, cuando en sus obras se hacen presentes entre otros elementos aislados que provienen de la tradición plástica del arte popular y precolombino de propiciar al rescate de nuestra historia y por ende la afirmación de nuestra identidad plástica americana. (Drakoski, 1992)

Al respecto ya existen algunas pistas que nos pueden servir. Por ejemplo, están los descubrimientos realizados por Sonderegger respecto a los sistemas compositivos del arte andino precolombino:



Sistemas Compositivos

Tratan de las estructuras geométricas utilizadas para componer morfo-espacialmente los Géneros Plásticos.

Se ha comprobado que se usaron cuatro estructuras simbólicas, subsumidas en las obras: CR1.

Cuadrado Raíz 1.

Fundamento geométrico y mítico de todo rectángulo. Signo sagrado, símbolo de la Tierra; de los cuatro cardinales o regiones existenciales: Este = Día = Nacimiento; Oeste = Noche = Muerte. Norte y Sur tuvieron varias interpretaciones en América.

·Grilla.

Subdivisión del cuadrado en coordenadas, estableciendo puntos de intersección --gnomones-- y con tales pautas se compone la forma.



Fundada en 1867

RR2.

Rectángulo Raíz 2.

Rectángulo obtenido por el rebatimiento de la diagonal de un cuadrado.

·RA.

Rectángulo áureo.

Rectángulo obtenido por el rebatimiento de la diagonal de la mitad del lado de un cuadrado.

RG.

Rectángulo General.

GN.

Gnomón.

CGN.

Coordenadas gnomónicas.

NN´.

Eje axial que establece la simetría.

MM´.

Línea que establece la mitad de la altura.

P.

Apoyo del compás.

O.

Punto de rebatimiento.

S.

Llegada del rebatimiento.

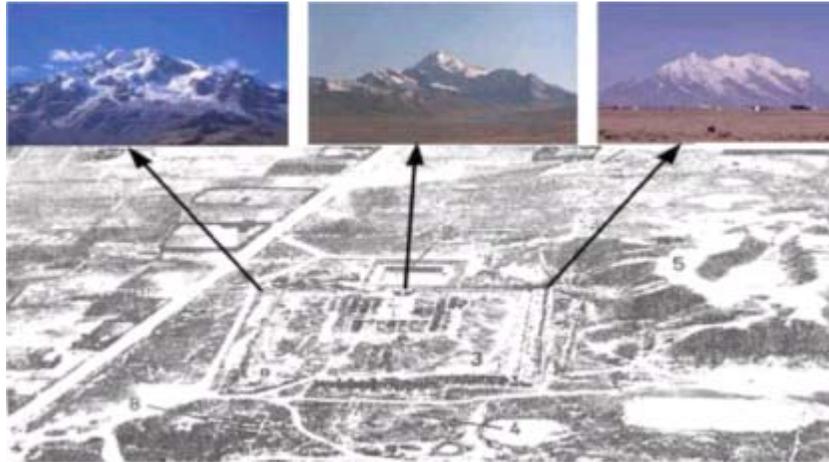
AC.

Diagonal que determina el cuadrado (Sondereguer, 2003)

Debemos redescubrir la magia de la geografía sagrada que sirvió para organizar el paisaje en función de una compleja simbología: las distintas posiciones del sol estaban perfectamente determinadas en la estructura de las pirámides andinas, y estas, a su vez, marcaban la dirección de los Apus, como se puede apreciar a continuación:



Fundada en 1867



<http://www.caminantesdelosandes.org/calendarioandino.html>

Otro ejemplo iluminador es el del cerro de Catequilla, el cual al igual que el cerro Narrío tienen formas similares, son cerros redondeados artificialmente:

Paralelamente se verificó la relación existente entre Catequilla con los diferentes sitios arqueológicos de la misma región equinoccial con la ayuda de un teodolito y un GPS. El resultado alcanzado fue que los sitios más preponderantes, como es el caso de las pirámides de Cochasquí y el sitio arqueológico de Pambamarca, confluyen en el centro arqueológico de Catequilla siguiendo las caídas y salidas del Sol en los solsticios de junio y diciembre.

Otros sitios arqueológicos no solo se posicionan en relación con los solsticios sino también con otras direcciones con base astronómicas. La mayoría de sitios han sido posicionados satelitalmente en este estudio y se han logrado marcar los alineamientos con ángulos astronómicos exactos.

Estas evidencias apoyan fuertemente la hipótesis que este sitio arqueológico fue construido específicamente para observaciones astronómicas, además pudo servir como un pivote de un gran engranaje en el ordenamiento territorial de los antiguos habitantes de la zona. (Cobo, 2012)

De paso, tal vez es necesario establecer también un nuevo concepto de género en arte, más integral y más natural:

Las dos versiones de la relación entre el trueno y el granizo, presentadas aquí, demuestran que la relación hanan-hurin puede expresarse de maneras diferentes (aquí



Fundada en 1867

dominación o género), preservando la misma relación relativa de hanan versus hurin entre los elementos de la pareja. El fenómeno ilustra también la dificultad potencial de revelar esta relación utilizando algunas características separadas de cada elemento fuera de un contexto común.

El rasgo distintivo interesante de estos dos elementos es su vínculo con las dos estrellas que componen la segunda pareja. La tigrilla que representa el granizo recibe en el dibujo el nombre de Chuqi Chinchay, dado aquí también al Lucero de la Tarde. El trueno se llama Chuqi Illa, el nombre adscrito por Guaman Poma al Lucero de la Mañana¹² (Guaman Poma 1993 [¿1614?]: 79/79). La asociación confirma que ambos elementos, el trueno y el granizo, constituyen una pareja. Además, es una prueba interna de la existencia de vínculos verticales entre las parejas. (Fink)

El arte monumental fue hecho más para ser contemplado que explicado. La explicación es un acto intelectual y está supeditado a la academia. La contemplación, por su parte, es un acto participativo en el que el proceso de interrelación y de adentramiento es fundamental, sobre todo durante la celebración de los ritos:

Estas observaciones se reforzaron y se hicieron más inteligibles cuando el análisis de las formas visuales como significaciones nos permitieron afirmar que los objetos estéticos son símbolos, y que existen importantes diferencias entre la significación simbólica, un proceso mental contemplativo, y la comunicación, un proceso cognitivo y de acción-orientada (Maquet, 1999, pág. 201)

Nosotros, los mestizos, tenemos que asumir que somos el producto de una hibridación a todo nivel: social, racial, cultural, religioso, histórico, etc. Siendo así, nuestro arte tendría que reflejar esta condición:

La disposición a hibridarse llevó a que algunos de los artistas visuales que más reflexionaron sobre las identidades nacionales y latinoamericana, con opciones plásticas diversas, desde Torres García y Antonio Berni hasta los informalistas y geométricos de los años sesenta y setenta, se apropiarán simultáneamente de hallazgos plásticos de distintas tendencias y naciones (García Canclini, 1997)

Sin embargo, tradicionalmente procuramos, por todos los medios, negar nuestras raíces autóctonas y nos consagramos a la ingrata y humillante tarea de imitar y adular el arte occidental.

Otro aspecto importante del arte precolombino es su cualidad performativa, aspecto muy de moda en nuestros días y sobre la cual Piotr Piotrowski, catedrático de la universidad de Adam Mickiewicz, nos dice:

El proyecto “performativo” se centra principalmente en la problemática de la identidad y comporta una desestabilización significativa de la idea de



Fundada en 1867

subjetividad, al aislarla del “tierra y sangre” y relacionarla con migraciones generalizadas, diásporas, identidades minoritarias y transnacionales, globalización...El problema no se limita en absoluto al estudio de la cultura contemporánea, sino que atañe también al estudio de la historia

La importancia que han cobrado la filosofía y las ciencias sociales en el territorio del arte contemporáneo tiene que ver con un descubrimiento sin parangón: el arte se halla hoy en un espacio singularmente productivo para la interrelación de conocimientos que de otro modo vivirían disociados

La investigación artística sabe que la práctica artística genera conceptos a partir de intuiciones y que el reto estriba en su formalización...La teoría, para ser realmente moderna, no puede adoptar el papel de eterna mediadora entre la obra y el espectador

Contra la ecuación obra-comentario, el arte contemporáneo propone constituirse en ese espacio de reverberación. El arte no es un pretexto para pensar, sino un pensamiento que funciona por el intercambio permanente entre sistemas distintos que oscilan y nos hacen oscilar entre lo abstracto y lo concreto (Piotrowski)

Pero el arte precolombino monumental era performativo por excelencia puesto que ponía en movimiento complejos rituales en los que intervenía la comunidad y en los que confluían la danza, el canto, la escultura.

Los latinoamericanos vivimos en un mundo mágico y nosotros mismo somos mágicos. No podemos ni debemos, por lo tanto, someternos a un mundo occidental regido por lo racional:

*Walter Benjamin dijo una vez que la primera experiencia que el niño tiene del mundo no es que "los adultos son más fuertes, sino su incapacidad de hacer magia". La afirmación, efectuada bajo el efecto de una dosis de veinte miligramos de mescalina, no es por esto menos exacta. Es probable, en efecto, que la invencible tristeza en la cual se sumergen cada tanto **los niños provenga precisamente de esta conciencia de no ser capaces de hacer magia.** Aquello que podemos alcanzar a través de nuestros méritos y de nuestras fatigas no puede, de hecho, hacernos verdaderamente felices. Sólo la magia puede hacerlo. Esto no se le escapó al genio infantil de Mozart, quien en una carta a Bullinger señaló con precisión la secreta solidaridad entre magia y felicidad: "Vivir bien y vivir felices son dos cosas distintas; y la segunda, sin alguna magia, no me ocurrirá por cierto. Para que esto suceda, debería ocurrir alguna cosa verdaderamente fuera de lo natural". (Agamben, 2005, pág. 67)*



Fundada en 1867

La globalización pretende destruir las culturas regionales. Para América latina sería equivalente a morir, a borrar su legado cultural, a negar las raíces. El camino contrario es, entonces, rescatar los legados culturales precolombinos.

En el contexto del movimiento antiglobalización, que ha operado tan decididamente a través de Internet, e incluso a través de los medios de masas, la idea de una acción directa “pura” está tan alejada de la realidad que parece absurda. Yo, por aquel entonces, trabajaba con Ne Pas Plier en proyectos que intervenían en la calle.³ Se trataba de distribuir “medios de representación”, de coger pegatinas u otros materiales impresos, y repartirlos en medio de la gente para que millares de personas pudieran llevarlos en su propio cuerpo y darles voz: usarlos, regalarlos a otras personas con el fin de cualificar una manifestación para que no fuera una mera masa de cuerpos, sino una colectividad que pretende decir algo. La gente podía hablar mediante esas imágenes, a la vez que la prensa y los fotógrafos que formaban parte del movimiento realizaban nuevas imágenes a partir de estos usos. De esa manera el evento transmitía un mensaje de multiplicidad: interpretaciones personales de ideas colectivas que se filtran a través de las diversas capas de la comunicación mediática, posibilitando diferentes tipos de efectos.

En lo que se refiere a las imágenes que producía, Ne Pas Plier expresó siempre que se trataba de representaciones en las que el original es el múltiple. Esta parecía ser una forma mucho más realista de desarrollar la acción política, y no implicaba para nada una descalificación del carácter directo de la acción, puesto que lo importante en la noción de representación directa sigue siendo el tomar la representación en tus propias manos, incluso con acciones de bloqueo. Sin embargo, debo decir que al comienzo de mi experiencia con Ne Pas Plier este tipo de representación directa se producía a una escala muy íntima, la escala del propio cuerpo. Con Internet, en cambio, nos dirigíamos obviamente a una escala global en la que se incluía la posibilidad, e incluso la necesidad, de crear una representación mediatizada y una multiplicidad de significados de tal dimensión que una experiencia estrictamente corpórea no podía sostener. (Holmes, 2004)

Sucumbir a un canon que se fundamenta en el capitalismo tardío o buscar alternativas para crear nuestro propio canon.

La economía actual ya no se sustenta en el poder del trabajo, y por lo tanto no necesita incluir la fuerza de trabajo. Lo que necesita es prioritariamente incluir la capacidad de invención, de generar innovaciones semióticas y culturales de cualquier tipo. De ese modo, la gran transformación política, con respecto al esquema clásico de la izquierda, se produce cuando dejas de trabajar con categorías de grupos específicos y, usando tu inventiva como artista, tu inteligencia como teórico o sociólogo, comienzas a movilizarte a ti mismo, o a tu propia categoría, de una manera antagonista. Así se comienza a organizar una intelectualidad de masas: dando a la gente la idea de que en su “tiempo libre” puede generar antagonismo, utilizando las mismas herramientas que



Fundada en 1867

usan en sus trabajos informacionales, esencialmente las herramientas de la representación (Holmes, 2004)

¿Qué es lo que nos corresponde hacer para sobrevivir a la globalización y crear nuestro propio arte?

Como indígena, tomar las raíces precolombinas y crear un arte indígena, con plena conciencia de los códigos subyacentes, actualizando cada uno de los elementos de la cosmovisión andina. Pero no como el indigenismo o indianismo donde prevaleció el espíritu paternalista y una mirada occidental, la del mestizo que se condolía del sufrimiento de los indios y procuraba reivindicarlos a través del arte. De todas maneras era un “dar diciendo”, un “dar haciendo” a aquellos que no tenían voz ni manos; pero, en fin de cuentas, no era la voz ni la hechura propia del indígena, no era la mira del indígena, no era un arte indígena propiamente dicho.

Algo que se aproxima al percepto y al constructo de un verdadero arte indígena es el arte popular de los primeros momentos de la colonia, es decir, aquel en que

La adaptación da origen a novedades que las diferencian de ambas fuentes culturales. Es el primero el caso verdaderamente interesante de los “keros” o vasos de madera laqueados de la zona andina. Forma que tuvo su origen en la cerámica Tiahuanaco, se desarrolló tallada en madera y con decoración geométrica incisa durante el incario. (Stastny, 1974)

Otro ejemplo es el que se da en México con los primeros “códices” que mantienen su estilo gráfico original, ligeramente alterados por el sistema de representación aprendido de los misioneros (Stastny, 1974). Un último ejemplo, es el arte Pajé¹⁰ de las Misiones jesuitas de Paraguay, las cuales constituyen una síntesis impresionante. Sin embargo, a lo que me refiero no se limita solamente al empleo de técnicas precolombinas sino a todo un constructo holístico.

Como mestizo, asumir la hibridación cultural y llevarla a sus máximas implicaciones y crear un arte mestizo. Un arte mestizo limpio, sin la mácula del complejo de inferioridad y menosprecio por lo indígena que fue inculcado ya desde la colonia, sin la sumisión a los cánones occidentales. No me refiero a:

La categoría “mestiza” del arte latinoamericano colonial (que) ha sido sustentada básicamente en tres argumentos: la supervivencia de motivos precolombinos; la continuidad atávica de una “sensibilidad” aborígen; y la incorporación de elementos de la flora y fauna regionales en el estilo ornamental (Stastny, 1974, pág. 162)

³ Los indígenas guaraníes tallaron imágenes sin imitar las imágenes europeas sino siguiendo la forma cilíndrica de los árboles para representar las sotonas de los santos (Bozidar Darko)



Fundada en 1867

La cual, pese a que en los primeros momentos de la colonia estuvo más ligada a la cosmovisión del indio, no reflejaba, sin embargo, la nueva condición y naturaleza del mestizo. Porque, como cita Stastny: *“El mestizaje americano consiste en mucho más que mezclar sangres y razas –escribe Picón Salas-. Contra el hispanismo jactancioso y contra el indigenismo que querría volver a la prehistoria, la síntesis de América es la definitiva conciliación mestiza”*. (Stastny, 1974, pág. 157)

Se trata, pues, de usar lo mejor de cada herencia cultural, sin que ello implique un anacronismo. En otras palabras: *“Habría que pensar no solamente en el artista de raza mestiza, sino también en la utilización de temas mestizos...teniendo en cuenta que aquellos hábiles ejecutores de pinturas y esculturas, recibieron las más variadas influencias”* (Samaniego, 1974) Demasiada agua ha corrido bajo el puente como para pretender ignorar los siglos de historia y los profundos cambios que han afectado por igual a blancos, indios y mestizos.

Algo que se aproxima a esta “mirada mestiza” es la del gran movimiento muralista mexicano:

Sus creadores, después de formarse en los movimientos más avanzados de la vanguardia europea de la segunda década del siglo, volvieron a México animados por un fervoroso deseo de poner su arte al servicio de las causas nobles de la Revolución y al alcance del entendimiento popular. Rivera y Siqueiros asimilaban el cubismo y el muralismo italianos y luego buscaron aliento en las grandes creaciones mayas y aztecas para olvidar las finuras de los movimientos esteticistas europeos. A pesar de la extrañeza del programa lograron un estilo monumental didáctico y vigoroso que en las mejores creaciones obtuvo una novedosa revitalización del antiguo lenguaje figurativo (Stastny, 1974, pág. 167)

Y realmente alcanzaron reconocimiento universal porque hasta entonces

En ninguno se dio un grupo de pintores con la coherencia y la solidez –como grupo- de los artistas mexicanos; en ningún lado se habían planteado las cosas con la determinación y la decisión que en México; en ningún lado, tampoco, se había llegado a tal seguridad en los valores adquiridos. (Manrique, 1974, pág. 31)

Sin embargo, a lo que me refiero va más allá de esto, porque los muralistas mexicanos no alcanzaron el mismo nivel de adentramiento en la cosmovisión mesoamericana que el que lograron en el arte europeo. Por ello, lo que siguió no fue un verdadero movimiento con suficientes adherentes y elementos como para operar una verdadera revolución del arte latinoamericano, aunque sí lograron suscitar una moda indigenista que poco a poco fue perdiendo fuerza a falta de convicciones. Pues *“No habían logrado producir una verdadera conmoción espiritual, ni, en una modesta aspiración, el cambio del mal gusto dominante. Acaso carecían de fuerza suficiente, o ese imperioso deseo de transformación desconocía qué era lo que trataba de renovar”* (Kingman, 1973)



Fundada en 1867

Hasta ahora, los artistas latinoamericanos han recibido una formación marcadamente occidental. Es decir, la balanza está completamente inclinada en esa dirección. De lo que se trata es, pues, de equilibrar la balanza, de lograr que los artistas latinoamericanos asimilen el bagaje cultural precolombino para que la formación sea completa e integral. En otras palabras, se trata de cambiar la mirada del artista latinoamericano, de hacer que empiece a mirar verdaderamente hacia sus raíces americanas y comience a admirar su grandeza. Pues, como dice Arnheim: *“Un objeto puede ser motivo de atención porque se destaca del resto del mundo visual y/o porque responde a las necesidades del observador”* (Arnheim) El artista latinoamericano tiene que experimentar la necesidad de observar los secretos andinos, sólo así modificará también sus pensamientos. Siguiendo a Arnheim, podemos completar que *“Se concede que percepción y pensamiento, aunque se los estudie por separado..., interactúan en la práctica: los pensamientos influyen en lo que vemos y viceversa”*. (Arnheim) Es decir, si cambia la mirada, cambia el pensamiento; y de lo que se trata es que el artista latinoamericano modifique su percepto y su pensamiento. Sólo así podrá aflorar un arte propio, que sea la síntesis de dos miradas diferentes, de dos herencias: la europea y la americana.



Fundada en 1867

CONCLUSIONES

Para concluir, debemos en primer lugar responder las preguntas de investigación: Sobre la pregunta **¿Hay Apus en el Azuay y en el Cañar, de ser así dónde están?** La respuesta es que efectivamente existe todo un sistema de Apus a lo largo de Azuay y Cañar, entre los que destacan Guaguazhulmi, uno de los rostros que miran al cielo y donde encontramos una entrada al inframundo; Pachamama, donde encontramos un complejo sistema de altares; Cojitambo, donde se encontraba el centro administrativo inca y fue erigido conforme a Machu Picchu; Narrío, pirámide de Puñay

A la pregunta **¿Cuáles son las Huacas de esta región?** Responderemos que entre las principales tenemos Pumapungo, huaca de gran importancia donde se realizaban ceremonias en presencia del inca; Turi, donde los indígenas hoy en día continúan colocando ofrendas y solicitando protección; Pachamama, donde se realizan ceremonias en torno a la Madre Tierra y donde se hallaron enterradas momias incas; Cojitambo, donde se realizan ceremonias chamánicas muy discretas; Narrío, donde se celebra el Inti raymi y se realizan ceremonias ancestrales.

A la pregunta **¿Dónde están los Ceques más importantes?** podemos responder que el primer sistema de ceques está en el Cuzco y, el segundo, en Pumapungo, los cuales se proyectan hacia los cuatro suyos y demarcan los principales centros ceremoniales y Apus de cada región.

Para responder a la pregunta **¿Por qué el arte monumental telúrico es un arte?** Diré que es un arte por la precisión de las esculturas monumentales, por la riqueza de significados, por el sentido performativo de las obras durante la celebración de los rituales, por su intención estética y por su belleza innegable.

Sobre la pregunta **¿Quiénes modificaron nuestras montañas y con qué propósito?** responderemos que fueron los artistas precolombinos y que lo hicieron con fines administrativos, ceremoniales, culturales y estéticos.

Existen pocas referencias a las esculturas monumentales, los santuarios de altura y su naturaleza sagrada:



Fundada en 1867

Sabido es que el culto indígena fue abatido por la colonización española, pero aquel que se vinculaba con las huacas, lugares tan santos que ofrecían ofrendas de oro. Los cronistas españoles, incluyendo el ojo tan avizor de un Cieza, omitieron muchas informaciones. Sabían que las montañas, lagunas y otros elementos de la naturaleza eran sagrados mas no se dieron cuenta, pues lo habrían reportado, que la adoración era algo más que una oración discursiva; se trataba de conferir vida humana a todo lo existente. (Almeida N. , 1997, pág. 266)

A la pregunta **¿Fueron artistas quienes tallaron las montañas?** Debemos responder que sí porque esculpieron verdaderas obras maestras tanto por la precisión del tallado, el multiperspectivismo y la riqueza semántica de las obras.

Sobre la pregunta **¿Nuestros antepasados planificaron el sitio y la forma de las ciudades sagradas o surgieron casi espontáneamente como muchas de nuestras ciudades modernas?** Responderemos que ellos planificaron escrupulosamente el lugar donde se edificaría un santuario de altura, un centro ceremonial, una fortaleza y una ciudad. Todo esto en base a observaciones astronómicas minuciosas.

A la pregunta **¿Cuáles son los aportes del arte andino al arte universal?** Diremos que está todavía en proceso de definirse a medida que las investigaciones en esa dirección vayan consolidándose. Pero nuestras expectativas descansan en la esperanza de que los artistas profundicen en la cosmovisión andina y extraigan de ella la visión, las ideas, las herramientas, los íconos, etc. Para configurar un arte latinoamericano propio.

Sobre la pregunta **¿Qué íconos inkas se reprodujeron en el Azuay y en Cañar?** debo indicar que entre los más importantes están los siguientes: el puma, que representa el poder administrativo; el cóndor, que representa la libertad y la divinidad; la serpiente, que simboliza el inframundo; la llama, usada para los sacrificios; la chacana, que encarna todo un sistema de símbolos; los Apus, que constituyen sitios de adoración; la Unancha, que representa todo un sistema de iconográfico de los colores.

Por otro lado, vale indicar que entre los logros alcanzados está el haber destacado los principales elementos de la cosmovisión andina que marcaron la cultura, la religión y la sociedad de nuestros pueblos andinos. Elementos que hoy en día todavía tienen vigencia y que se manifiestan en ciertas fiestas y tradiciones de las comunidades del Austro.



Fundada en 1867

El mayor impacto sociocultural de redescubrir los secretos de la cosmovisión andina constituye la posibilidad de retomar la armonía con la naturaleza en la producción agrícola y en el equilibrio del paisaje. De tal manera que se pueda detener la manera occidental de explotar a la naturaleza que está acabando con nuestro medio ambiente.

Sin duda, todos estos criterios implican que un sistema de producción es sostenible, pero explicados en un todo, en un sistema holístico, donde se expresan las relaciones entre esas características en forma sinérgica, en sus mutuas interrelaciones. Esa totalidad sinérgica debe darse, sobre todo, en las pequeñas economías campesinas de los Andes porque viven y producen en agroecosistemas muy frágiles, donde tienen que confrontar las consecuencias negativas de los cambios climáticos muy severos y los impactos de las políticas macroeconómicas excluyentes.

La cultura local, en el contexto de los Andes, es la dimensión que permite poder explicar las interrelaciones mutuas entre los criterios que dan contenido a la sostenibilidad de sus sistemas de producción. Porque en esa cultura los habitantes de estas regiones han recogido y evaluado durante milenios de años las alternativas para dar respuesta a los factores negativos y positivos que amenazan o incentivan su crecimiento. Es decir, en esas culturas locales se han construido modelos propios de sostenibilidad con capacidad de resiliencia. (Claverias, 2001, pág. 2)

Hemos logrado, también, establecer los principales íconos andinos que marcaron la cultura de los Andes, tanto peruanos como ecuatorianos. Iconos como el cóndor, el puma, la serpiente, la llama, la chacana, los Apus y los colores.

Así mismo, hemos logrado posicionar los principales Apus, centros ceremoniales, fortalezas y santuarios de altura dentro del sistema de ceques del Cuzco y el sistema de ceques de Pumapungo. En el proceso ha salido a la luz importantes alineaciones tales como las del Cuzco-Pisac-Pusharo, en Perú; Tomebamba-Ingapirca-Sangay, en Ecuador; Cuzco-Shasahuamán- Machu Picchu, en Perú; Tomebamba-Pachamama-Cojitambo, en Ecuador.

En el mismo sentido, hemos advertido que Turi es un cóndor con las alas desplegadas. En el centro se encuentra la plaza y la iglesia, y las lomas de lado y lado constituyen las alas desplegadas. Se trata de un cóndor pétreo que contempla la ciudad y la protege.



Fundada en 1867

Además, hemos analizado las obras de arte monumental telúrico comprendidas en el sistema de ceques de Pumapungo, y hemos resaltado su importancia y trascendencia en la cultura de la región en cuanto testimonio vivo de una cosmovisión andina. Estas configuran una red gigantesca de Apus y santuarios que conforman un paisaje sagrado de gran complejidad y belleza, en que las esculturas colosales de pumas y cóndores, geoglifos enormes de serpientes y colibríes, enriquecen el paisaje con su cargamento de simbologías.

Hemos establecido el equivalente de Machu Picchu en Ecuador, el cual es el Cojitambo tanto por la ubicación respecto a Pumapungo, por la presencia del cóndor y el puma esculpidos en la roca, los cuales, al igual que en Machu Picchu, tienen dimensiones colosales y dominan el santuario de altura. Así mismo, las construcciones de Cojitambo fueron, según los cronistas, tan imponentes como las de Machu Picchu..

Recomendamos que se establezcan políticas de protección de estos bienes patrimoniales y se estructure una campaña de promoción turística como lo sugiere también Almeida:

Aspiramos a que estos bienes, que vendrían a enriquecer notablemente el patrimonio cultural ecuatoriano, puedan además promover flujos turísticos de gran envergadura, por lo que la planificación de limpieza y acceso a los grandes monumentos tendrían que involucrar a muchos entes nacionales y congregar a especialistas de arte rupestre y escultórica colosal de las más variadas naturalezas. (Almeida N. , 1997, pág. 268)

Finalmente, hemos planteado una alternativa coherente para el arte latinoamericano en el proceso de búsqueda de su propio arte, el cual debe ser una auténtica síntesis del legado cultural occidental y el legado cultural precolombino, pero abandonando todo posible servilismo a los cánones occidentales y todo rezago de paternalismo respecto al arte indígena.

Recomendamos realizar investigaciones profundas sobre el arte precolombino inca pero también del maya y del aymara, para que sirvan de sustento teórico para el nuevo arte latinoamericano.



BIBLIOGRAFÍA

- Abad, H. (4 de diciembre de 2008). *Historia del arte y arqueología, realidad académica y laboral*. Recuperado el 5 de diciembre de 2011, de <http://www.dailymotion.com/histarteyarqueologia#videoid=x7n3ip>
- Adorno, T. (1983). *Sociedad en "Teoría Estética"*. Barcelona: Orbis.
- Agamben, G. (2005). *Profanaciones*. Buenos aires: Adriana Hidalgo Editora.
- Aguirre, c. (2003). *INVENTARIO DE ATRACTIVOS TURÍSTICOS DE LOS SENDEROS: COMUNIDAD DE NIZAG – NARIZ DEL DIABLO Y SANTA ROSA – PUÑAY – PACCHA*. Obtenido de <http://es.scribd.com/doc/55914166/PIRAMIDE-ESCALONADA-DEL-PUNAY-CHUNCHI-ECUADOR>
- Almeida, N. (1997). *Prehistoria de la cuenca del río Cañar*. Azoguez: Universidad del azuay.
- Almeida, N. e. (1991). *Nuevos estudios sobre el Azuay aborigen*. Cuenca: Universidad del Azuay.
- Anrubia, E. (s.f.). *Universida CEU, Valencia*. Obtenido de enriqueanrubia@uch.ceu.es
- Arnheim, R. (s.f.). *El pensamiento visual*. Buenos Aires: Editorial universitaria de Buenos Aires.
- Arredondo, C. (12 de 06 de 2012). *Cárcel de Haqira, cárcel de piedra*. Obtenido de <http://apuroqontaki.blogspot.com/2008/12/qhaqa-crcel-de-haquira-o-crcel-de.html>
- Arriaga, J. (1621). *Crónicas del año 1621*. Recuperado el 15 de septiembre de 2012, de <http://www.cusco.me/cronicas/arriaga/30029/arriba=3/abajo=3>
- Avilés, E. (s.f.). *Arqueología Biblioteca ecuatoriana Aurelio Espinoza Polit*. Obtenido de <http://www.beaep.ec/arqueologia/index.php?view=category&id=10%3Aanrrio>
- Baranstain, J. P. (s.f.). *LA PRIMERA GRAN CULTURA DEL ALTIPLANO: PUKARA*. Obtenido de www.pcrpuno.org/.../La_Primer_gran_Cultura_Altiplano
- Bauer, B. (2000). *El espacio sagrado de los incas. El sistema de ceques del Cuzco*. CBC.
- Binghan, H. (23 de abril de 2008). *religión inkásica*. Recuperado el 22 de septiembre de 2013, de <http://www.qosqo.com/qosqoes/religion.shtml>



Fundada en 1867

- Bozidar Darko, S. (s.f.). El arte en las misiones jesuíticas guaraníes. *Revista del Centro de Estudios Antropológicos*.
- Broda, J. (1995). Astronomía moderna e historia de la ciencia. En M. Moreno, *Arqueoastronomía de Mesoamérica*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Broudilare. (1983). *The Anti-aesthetic. Essays on posmodern culture*. Washington: BAY PRESS .
- Brown, D. y. (2010). Algunas Observaciones a las Fortalezas Incas del Oeste montañoso del Ecuador. *Arquo-ecuatoriana*, 6.
- Burgos Guevara, H. (2010). *El Guaman, el Puma y el Amaru*. Abya-Yala.
- Burgos Guevara, H. (2010). *El Guaman, el Puma y el Amaru*. Abya-Yala.
- Burguer, P. (1994). La verdad estética. *Criterios, La Habana, nº 31, enero-junio 1994, pp. 5-23, 1-2*.
- Cevallos, P. F. (1870). *Resumen de la historia del Ecuador*. Sic editorial.
- Claverias, R. (octubre de 2001). *Globalización: capacidad de respuesta de las comunidades campesinas en Puno, Perú*. Recuperado el 13 de septiembre de 2013, de <http://www.agriculturesnetwork.org/magazines/latin-america/2-globalizarse-o-localizarse/globalizacion-cultura>
- Cobo, C. (febrero de 2012). *Cosmovisión andina ecuatorial*. Recuperado el 04 de 11 de 2012, de <http://www.quitsato.org/?p=422>
- Cobo, C. (febrero de 2012). *COSMOVISIÓN ANDINA ECUATORIAL*. Obtenido de <http://www.quitsato.org/?p=422>
- Codina, V. (1993). *Tecnología simbólica de la tierra*. Recuperado el 10 de septiembre de 2012, de http://www.oni.escuelas.edu.ar/2003/ENTRE_RIOS/207/COSMOVISION.htm
- Comago Bernal, O. (s.f.). *Nuevos enfoques sobre el Barroco y la Posmodernidad*.
- COMERCIO, E. (2013). El encanto de Chordeleg. *revista FAMILIA.ec*.
- Consa, P. (4 de marzo de 2013). *Sabiduría ancestral inca*. Obtenido de <http://www.cosmovisionandina.org/enseñanzas/esencia.html>
- Cordero, J. y. (1994). *Ciudad de Tomebamba*. Cuenca: Banco Central del Ecuador.
- Cuadra, a. (2003). *De la ciudad letrada a la ciudad virtual*. Santiago: LOM ediciones.
- Danto, A. (2005). *Belleza y Política*. Barcelona: Paidós.



Fundada en 1867

Danto, A. (2005). *El abuso de la belleza*. Barcelona: Paidós.

Danto, A. (2005). *El abuso de la belleza*. Barcelona: Paidós Estética 37.

Deleuze, G. y. (1997). *Qué es la filosofía?* Barcelona: Anagrama.

Di Capu, c. (2002). *De la Imagen al Icono*. Quito: Abya-Yala.

Díaz Lon, I. (2005). Antecedentes del sistema de ceques en la sociedad preinka. *revista de la Universidad de San Marcos*, 2.

Díaz Lon, I. (julio de 2005). www.Monografias.com/trabajos32. Obtenido de Antecedentes del sistema de ceques en la sociedad preinka.

Diccionario. (1989). *OCEANO UNO Diccionario enciclopédico ilustrado*. BARCELONA: GRUPO EDITORIAL OCEANO.

Diccionario de la Lengua Española. (2005). Obtenido de <http://www.wordreference.com/definicion/etnolog%C3%ADa>

Diccionario:El arte en Ecuador. (2010). Obtenido de <http://www.euroamericano.edu.ec/contenido/0741%20Historia%20del%20Arte%20Ecuatoriano/CULTURAS%20ORIGINARIAS>

diccionario wikipedia. (22 de diciembre de 2011). Recuperado el 22 de diciembre de 2011, de <http://es.wikipedia.org/w/index.php?title=Chacana&action=edit§ion=4>

DiccionarioApus.wikipedia.com. (2 de enero de 2012). Recuperado el 2 de enero de 2012

Diccionario de términos filosóficos. (2013). Obtenido de <http://www.webdianoia.com/glosario/display.php?action=view&id=360&from=action=search%7Cby>

Dillehay, T. y. (1998). *La frontera del estado inka*. Recuperado el 30 de noviembre de 2011, de Tomebamba, primera fase de la conquista inkasica en los andes septentrionales: ftp://downloads.arqueo-ecuatoriana.ec/.../Dillehay_LaFronteraDelEst

Dillehay, T. y. (s.f.). *La frontera del estado inca*. Recuperado el 30 de noviembre de 2011, de Tomebamba, primera fase de la conquista inkasica en los andes septentrionales: ftp://downloads.arqueo-ecuatoriana.ec/.../Dillehay_LaFronteraDelEst

Dragoski, G. C. (1992). UNA PERSPECTIVA DE ABORDAJE DEL ARTE PRECOLOMBINO. congreso de CAIA, Bs: UBA.

Drakoski, G. D. (1992). UNA PERSPECTIVA DE ABORDAJE DEL ARTE PRECOLOMBINO. congreso de CAIA, Bs: UBA.



Fundada en 1867

Echeverría, B. (2008). EL ETHOS BARROCO Y LOS INDIOS. *Revista de Filosofía "Sophia"*, Quito-Ecuador. N° 2/ 2008, 4.

Echeverría, B. (2008). El Ethos barroco y los indios . *Revista de Filosofía "Sophia"* No 2, 4.

EcuadorAncestral. (2009). Obtenido de http://ecuador-ancestral.com/periodo_formativo/cerro_narrio/

Espinoza, J. L. (26 de mayo de 2010). Recuperado el 8 de noviembre de 2011, de revistas.arqueo-ecuatoriana.ec/.../176-tomebamba-pumapungo-hatun.

Espinoza, J. L. (2010). *LOS CAÑARIS Y EL CERRO HUCAYÑAN: MITO O REALIDAD*. Obtenido de http://www.tagu.com.ar/ver-post.php?p_id=6623&informacion=LOS-CA%C3%91ARIS-Y-EL-CERRO-HUCAY%C3%91AN,-MITO-Y-REALIDAD&q=Ceramicos

Espinoza, j. L. (2010). Tomebamba, Pumapungo, Hatún Cañar. *Arqueo-ecuatoriana*, 3.

Fink, R. (2009). La cosmología en el dibujo del altar del Quri Kancha. *Revista andina*.

Fink, R. (s.f.). *La cosmología en el dibujo del altar del Quri Kancha según*. Recuperado el 21 de 12 de 2012

García Canclini, N. (1997). Culturas Híbridas y estrategias comunicacionales. *Estudios sobre las culturas contemporáneas*, junio, No 005 universidad de Colima, 12.

Garzón, M. (15 de agosto de 1998). *Heraldo*.

Garzón, M. (s.f.). *Shungumarca asentamiento cañari-inca*. Cañar: Comisión del castillo de Ingapirca.

Gonzalez, F. (2009). *Persistencia de la identidad indígena*. Recuperado el 15 de septiembre de 2013, de <http://nasdat.com/index.php?topic=4052.0>

Goodman, N. (1990). *"Palabras, trabajos, mundos" en Maneras de hacer mundos*. Madrid: La Balsa de Medusa.

Gordillo, S. (2000). *El cóndor andino como patrimonio natural-cultural*. Obtenido de <http://www.copanacu.org.ar>

Gutierrez, A. (2002). *Dioses, símbolos y alimentación en los Andes*. Quito: ABYA YALA.

Gyldenfeldt, O. (2008). ¿Cuándo hay arte? En O. E. (ed.), *Cuestiones de arte contemporáneo* (pág. 25). Buenos Aires: Emecé editores.

Hans, R. J. (2002). *Pequeña apología de la experiencia estética*. Barcelona: Ediciones Paidós ICE de la universidad autónoma de Barcelona.



Fundada en 1867

- Hedy, D. (enero de 2011). *Peregrinación por las wakas ancestrales*. Obtenido de <http://davidaedobaca.blogspot.com/>
- Holmes, B. (2004). Estéticas de la igualdad: jeroglíficos del futuro. (Expósito, Entrevistador)
- Huanacuni, F. (s.f.). *Pachamama:sagrada madre tierra*. Obtenido de <http://www.culturande.org/Upload/20126413473Pachamama.pdf>
- Idrovo, J. (1998). Tomebamba: primera fase de conquista incásica en los andes septentrionales. *La frontera del estado inca*, 80.
- Idrovo, J. (s.f.). Tomebamba: primera fase de conquista incásica en los Andes septentrionales. En *Las fronteras del Estado inca*.
- Inty, R. (2012). Recuperado el 04 de 11 de 2012, de <http://www.intinetwork.tv/inti/itemlist/tag/cosmovisi%C3%B3n%20andina>
- Kingman, E. (1973). Arte de una generación. *Revista universitaria No 23 Universidad de Loja*, 44.
- La Cruz, L. (1990). 8 el número de la iluminación. *Año Cero*, 67.
- Lajo, J. (04 de enero de 2004). *Qhapaq Ñan: la ruta inka de sabiduría*.
- Lajo, J. (4 de enero de 2004). *QHAPAQ ÑAN: LA RUTA INKA DE SABIDURÍA*. Recuperado el 5 de septiembre de 2012
- Leoni, J. (febrero de 2000). *La veneración de montañas en lo Andes preincaicos: el caso de Ñawinpukyo (Ayacucho-Perú)*. Recuperado el 2012, de jbleoni@hotmail.com
- Leoni, J. (febrero de 2000). *La veneración de montañas en lo Andes preincaicos: el caso de Ñawinpukyo (Ayacucho-Perú)*. Obtenido de Escuela de Antropología, Facultad de Humanidades y Artes, Universidad Nacional de Rosario. Entre Ríos 758, (2000), Rosario, Argentina: jbleoni@hotmail.com
- Limón Olvera, S. (2006). entidades sagradas y agua en la antigua religión andina. *Latinoamérica No043 UNAE*, 86.
- Llamazares, A. M. (2006). Las imágenes precolombinas: reflejo de saberes. *Metáforas de la dualidad en los Andes:cosmovisión, arte, brillo y chamanismo*. Sevilla: Victoria Solanilla y carmen valverde (Eds.).
- Llamazares, A. M. (2006). Metáforas de la dualidad en los Andes:cosmovisión, arte, brillo y chamanismo. En v. y. Solanilla, *En:las imágenes precolombinas:imágenes de saberes* (págs. 2-3). Solanilla, victoria y Carmen Valverde Eds.



Fundada en 1867

Llamazares, A. M. (2006). Metáforas de la dualidad en los Andes:cosmovisión, arte, brillo y chamanismo. En v. y. Solanilla, *En: Las imágenes precolombinas:reflejo de saberes* (págs. 2-3). Solanilla, victoria y Carmen Valverde Eds.

Llamazares, A. y. (2006). *Reflejos de la cosmovisión originaria*.

Lozada, B. (2003). Ritos andinos y concepción del mundo. *Revista Estudios bolivianos No8*.

Makarios Oviedo, A. (2004). El Lenguaje Cósmico de los Andes. *Raíz*, 31.

Manrique, J. (1974). Identidad o modernidad. En D. Bayon, *América Ltina en sus artes* (pág. 31). México: siglo veintiuno editores.

Maquet, J. (1999). *La experiencia estética*. MADRID: CELESTE EDICIONES.

Mejías, R. (2010). EL ARTE PREHISPÁNICO COSTARRICENSE, como fuente para el diseño plástico contemporáneo. *Kañina, revista Artes y Letras*.

Melantoni, E. (30 de enero de 2006). *La misión del colibrí*. Obtenido de <http://blogs.educared.org/labibliodeloschicos/?p=174>

MERCURIO, E. (22 de mayo de 2013). PROYECTO PARA EL CERRO FRANCES URCO. *EL MERCURIO*.

Milla, Z. (2010). *los misterios de Machu Picchu*. Recuperado el 26 de diciembre de 2011, de Macu Picchu milenario: <http://codigodemachupicchu.blogspot.com/>

Milla, Z. (junio de 2011). *El código secreto de Machu Picchu*. Obtenido de <http://codigodemachupicchu.blogspot.com/>

Miller, P. (2012). Paute y su Riqueza Arqueológica. *Revista Cuenca Ilustre*.

Mora Calderón, P. (2007). De canívaes, peregrinos y otras historias. En e. Pedro Pablo Gómez, *Arte y etnografía*. Bogotá: Fondo de publicaciones Universidad San Francisco de Caldas.

Navarro, J. (2007). *Contribuciones a la historia del arte en el Ecuador*. Quito: Ediciones TRAMA.

Ochoa, S. (21 de junio de 2006). Cañaris refundaron el cerro Narrío como un sitio sagrado. *EL UNIVERSO*.

Ochoa, S. (junio de 2008). Fiesta del Maiz en Cojitambo. *El Universo*.

Olinda, c. (1998). *transformaciones religiosas en los Andes peruanos*. Recuperado el 16 de septiembre de 2013, de Gazeta de antropología: http://www.ugr.es/~pwlac/G14_05Olinda_Celestino.html

Ontaneda, S. (2005). *Las sociedades originarias del Ecuador*. Quito: Libresa.



Fundada en 1867

- Oyuela Caicedo, A. (2010). Cerro Narrío y Max Uhle arqueólogo como agente del desarrollo de la arqueología ecuatoriana. En P. M. Editores, *Max Uhle Evaluaciones de sus investigaciones y sus obras*. Fondo Editorial.
- Palermo, A. E. (1983). "El cóndor". En a. Palermo, *Fauna argentina. Volúmen 2*. Centro editor de América latina.
- Paukas, O. (8 de septiembre de 2008). *El Colibrí ave endémica de América*. Obtenido de <http://portal.educar.org/oscar-paukas/el-colibri-ave-endemica-de-america>
- Peralta, A. (2013). *señáletica del Cojitambo*. Obtenido de 8080/jspui/bitstream/123456789/367/1/tesis%20señáletica%20cojitambo.pdf
- Pfuture Consa, E. (2009). *Sabiduría ancestral inka*. Recuperado el 10 de septiembre de 2012, de www.cosmovisionandina.org | copyright © 2009 | Cosmovision Andina
- Pfuture Consa, E. (s.f.). *La ceremonia andina de armonización*. Obtenido de Centro cultural tupac amaro: <http://www.cosmovisionandina.org/simbolos/banderas.html>
- Pfuture, e. (2009). *Sabiduría ancestral inka*. Recuperado el 03 de 11 de 2012, de www.cosmovisionandina.org | copyright © 2009
- Pineda, C. (s.f.). Recuperado el 05 de noviembre de 2012, de <http://www.caminantesdelosandes.org/calendarioandino.html>
- Piotrowski, P. (s.f.). Recuperado el 21 de 12 de 2012, de UN HISTORIADOR DEL ARTE ENTRE LA UNIVERSIDAD Y EL MUSEO. HACIA LA IDEA DE MUSEO CRITICO.
- Prestreau, J. (6 de marzo de 2013). *La tortuga, un símbolo viviente*. Obtenido de <http://www.cheloniofilio.com/Simbolo-tortuga/index.php>
- Quispe, a. (2 de marzo de 2013). *La pachamama en la cosmovision andina*. Obtenido de <http://hermandadblanca.org/2010/08/09/la-pachamama-en-la-cosmovision-andina/>
- Ranciére, J. (2005). sobre políticas estéticas. (pág. 29). Barcelona: Museu d'Art contemporani de Barcelona. Bellaterra (cerdanyola del Valles).
- Ranciére, J. (2005). *Sobre políticas estéticas*. Barcelona: Museu d'Art contemporani de barcelona y Servei de Publicacions de la Universitat Autònoma de Barcelona.
- Rojas, C. (2011). *Estéticas caníbales*. Cuenca: Editores del Austro.
- Ruiz Ortiz, v. (2010). *ESPACIO SAGRADO Y GEOMETRÍA: Herencia de México*.



Fundada en 1867

- Ruiz, M. (mayo de 2010). *La geografía sagrada de Jaén*. Obtenido de <http://jaen.nueva-acropolis.es/pagina.asp?art=4996>
- Salazar, e. (2008). *APACHITA No 14* esalazar@puce.edu.ec.
- Salazar, E. (26 de julio de 2008). *Las Pléyades: su rol en el mundo andino*. Recuperado el 22 de septiembre de 2013, de <http://qoyllur.blogspot.com/2008/07/las-pleyades-su-rol-en-el-mundo-andino.html>
- Samaniego, F. (1974). Encuentro de Culturas. En D. Bayón, *América Latina en sus artes* (pág. 120). México: siglo veintiuno editores.
- Sondereguer, C. (2003). *MANUAL DE ICONOGRAFÍA PRECOLOMBINA*. Buenos Aires: Nobuko.
- Soto, I. (2013). *Amerrisque y la invención del nombre América*. Obtenido de <http://bitacoradeunnicaraguense.blogspot.com/2013/01/amerrisque-y-la-invencion-del-nombre.html>
- Stastny, F. (1974). Arte popular: vestigio viviente del encuentro de culturas. En D. Bayón, *América Latina en sus artes* (págs. 160-161). México: Siglo veintiuno editores.
- Tabera, L. (s.f.). *Arqueología del Perú*. Recuperado el 05 de 08 de 2012, de <http://www.arqueologiadelperu.com.ar/vilcas.htm>
- Tafur, M. (1993). *El misterio de las pirámides peruanas*. Obtenido de <http://www.bibliotecapleyades.net/arqueologia/tucume.htm>
- Tavera, L. (noviembre de 2011). *Arqueología del Perú*. Recuperado el 22 de diciembre de 2011, de <http://www.arqueologiadelperu.com.ar/pch.htm>
- Tello, R. (2010). Cerro Guaguazhumi. *AVANCE*, <http://www.revistavance.com/attractivos-turisticos-cercanos-a-cuenca.html?sobi2Task=sobi2Details&catid=14&sobi2Id=24>.
- Urizar, G. (s.f.). *El puma en las culturas precolombinas. Museo de arte precolombino de Chile*. Obtenido de http://www.educarchile.cl/web_wizzard/visualiza.asp?id_proyecto=1&id_pagina=158&posx
- Valderrama, G. (2005). *Laguna Orcococha, laguna macho*. Obtenido de <http://www.perutoptours.com/index02anorcococha.html>
- Villalba, P. (2007). MITOLOGÍA ECUATORIANA PREHISPÁNICA Y SU INFLUENCIA EN EL ARTE ECUATORIANO PREHISPANICO. Quito: Universidad Tecnológica Equinoccial.
- Vitry, C. (2001). *Los incas y el paisaje*. Obtenido de Organización geopolítica y religiosa del territorio prehispánico: <http://www.antropologico.gov.ar/incas.htm>



Fundada en 1867

Vitry, C. (2001). *Los incas y el pisaje*. Recuperado el 10 de septiembre de 2012, de <http://www.antropologico.gov.ar/incas.htm>

Zuidema, T. (28 de julio de 2009). *El legado astronómico de nuestros ancestros*. Recuperado el 25 de agosto de 2012, de <http://www.astroscu.unam.mx/congresos/Legado/Participantes/Tom-Zuidema.html>