

Mercedes Prieto y Luis Alfredo Briceño
compiladores

Etnohistoria: miradas conectadas y renovadas



© 2021 FLACSO Ecuador
Septiembre de 2021

Cuidado de la edición: Editorial FLACSO Ecuador

ISBN: 978-9978-67-581-6 (pdf) (FLACSO Ecuador)
<https://doi.org/10.46546/2021-21foro>

FLACSO Ecuador
La Pradera E7-174 y Diego de Almagro, Quito-Ecuador
Telf.: (593-2) 294 6800 Fax: (593-2) 294 6803
www.flacso.edu.ec

Ediciones Abya Yala
Av. 12 de Octubre N24-22 y Wilson, bloque A
Casilla: 17-12-719
Quito-Ecuador
Telf.: (593-2) 250 6267 / (593-2) 3962800
editorial@abyayala.org.ec / ventas@abyayala.org.ec
www.abyayala.org.ec

Imagen de portada:
Eliana Ordoñez H., *El corazón de oro*,
fundición en cera perdida y vaciado en oro. Video, 2018.
Exposición Proyecto Waka, Arte Actual-FLACSO, 2018

Etnohistoria : miradas conectadas y renovadas / compilado por
Mercedes Prieto y Luis Alfredo Briceño. Quito-Ecuador :
FLACSO Ecuador : Ediciones Abya Yala, 2021

xiii, 520 páginas : ilustraciones, figuras, gráficos, tablas.-
(Serie Foro)

Incluye bibliografía

ISBN: 9789978675816 (pdf)
<https://doi.org/10.46546/2021-21foro>

ETNOHISTORIA ; ETNOLOGÍA ; HISTORIA ; CULTURA ;
COSTUMBRES Y TRADICIONES ; ECONOMÍA ;
COMERCIO ; FRONTERAS ; DOCTRINAS RELIGIOSAS ;
INDÍGENAS ; AMÉRICA LATINA. I. PRIETO, MERCEDES,
COMPILADORA II. BRICEÑO, LUIS ALFREDO,
COMPILADOR

302.30285 - CDD

Editorial  FLACSO
Ecuador



Índice de contenido

Agradecimientos	XI
Capítulo 1. Hitos en los estudios de la etnohistoria: una mirada desde los Andes	1
<i>Mercedes Prieto, Luis Alfredo Briceño y Abiud Fonseca</i>	
PRIMERA SECCIÓN	
ARCHIVOS Y CONEXIONES ETNOHISTÓRICAS	
<hr/>	
Capítulo 2. Cómo leer el archivo de Orlando Fals Borda: las huellas de la investigación-acción	46
<i>Joanne Rappaport</i>	
Capítulo 3. La etnohistoria surandina en el siglo XX a partir del Archivo del Curacazgo de Macha Alasaya (ACMA), provincia Chayanta Colquechaca, Norte de Potosí, Bolivia	65
<i>Tristan Platt</i>	
Capítulo 4. Fuentes orales andinas del Libro II de las Memorias <i>antiguas históricas y políticas del Perú</i> , de Fernando de Montesinos (circa 1644), llamado Manuscrito de Quito	99
<i>Frank Salomon</i>	
Capítulo 5. América, las Indias y el Pacífico en el siglo XVI.....	124
<i>Ricardo Padrón</i>	

SEGUNDA SECCIÓN

PAISAJE ÉTNICO E IMPERIO IBÉRICO

Capítulo 6. Mitos primordiales en los escritos de Huarochirí: <i>Chawpiñamca</i> y <i>Cavillaca</i>	158
<i>Lorena Gouvêa de Araújo</i>	

Capítulo 7. La nobleza aborigen de Quito aborda España. Genealogías cacicales en la temprana modernidad, 1580-1630	174
<i>Hugo Burgos</i>	

Capítulo 8. Las cofradías mixtas del nororiente neogranadino, un espacio de construcción de la otredad, 1650-1750	196
<i>María del Pilar Monroy</i>	

TERCERA SECCIÓN

JUSTICIA Y GOBIERNO IMPERIAL EN NUEVA GRANADA Y QUITO

Capítulo 9. Las cacicas de la Audiencia de Quito ante los tribunales de justicia, siglo XVIII	222
<i>Paula Daza</i>	

Capítulo 10. Un pacto tributario caritativo: las respuestas de los indios del norte de la gobernación de Popayán a los cambios planteados por la Corona y sus agentes a finales del siglo XVIII	241
<i>Héctor Cuevas Arenas</i>	

Capítulo 11. “La provincia del exilio y el destierro”. Respuestas a las decisiones de justicia vinculadas al poblamiento español en el Darién, 1768-1810.	258
<i>Daniela Vásquez Pino</i>	

CUARTA SECCIÓN

ORDEN URBANO Y ALTERIDAD

Capítulo 12. El trabajo indígena en la república de españoles: del desarraigo a la hispanización en el Nuevo Reino de Granada, siglos XVI-XVII	279
<i>Mauricio Alejandro Gómez Gómez</i>	

Capítulo 13. Quito: ciudad de “españoles e yndios”, siglo XVII 297
Carlos Ciriza-Mendivil

Capítulo 14. Comercio y abasto en la economía popular
de Quito: tránsitos, tratos y relaciones, siglos XVIII-XIX. 313
Mireya Salgado Gómez y Eduardo Kingman Garcés

QUINTA SECCIÓN

CONEXIONES FRONTERIZAS EN TIERRAS BAJAS

Capítulo 15. El territorio del Caquetá y la formación del estado
en las fronteras del Putumayo-Aguarico, 1845-1874 332
Camilo Mongua

Capítulo 16. Cotidianidad y ritual en el orfelinato de
San Antonio en La Guajira, 1933-1935 349
Misael Kuan Bahamón

Capítulo 17. Catequesis, civilización y la transformación
de las territorialidades indígenas en Brasil, siglo XIX. 364
Marta Amoroso

Capítulo 18. Memorias del pueblo siona sobre el período
extractivo en el Alto Putumayo. 381
Esther Jean Langdon

SEXTA SECCIÓN

CONVERSIÓN RELIGIOSA, RITUALES Y SUBJETIVIDADES

Capítulo 19. Intermediarios culturales, doctrina y lengua
quechua en Cochabamba, siglo XIX. 401
Fernando Garcés y Alber Quispe

Capítulo 20. Rituales andinos y católicos en las fiestas
del Señor del Árbol 417
Alexandra Martínez Flores

Capítulo 21. A propósito de la conversión. Misioneros, imágenes y transformación en la Alta Amazonía	439
<i>Julián García Labrador</i>	

SÉPTIMA SECCIÓN
OBJETOS Y ESCRITURA

Capítulo 22. La chicha sagrada de los inkas en las crónicas cusqueñas	458
<i>Felipe Vargas</i>	

Capítulo 23. El arte de los queros y las pinturas murales en las “iglesias de indios” en el Perú colonial, siglos XVI-XVIII.	471
<i>Manuel Lizárraga</i>	

Capítulo 24. Proyecto Waka y espiritualidad andina: un ejercicio de curaduría y proceso de investigación-creación en Ecuador	494
<i>María Fernanda Troya</i>	

Sobre la compiladora y el compilador	513
--	-----

Autoras y autores	514
-----------------------------	-----

NOTA DE LA EDITORIAL

En esta compilación encontrarán diversas grafías para un mismo término, por ejemplo, inca (también inga, ynga e inka). La Editorial ha respetado el uso particular que cada autor o autora hace de estos vocablos.

Ilustraciones

Figuras

Figura 3.1. El archivo en 2013.	67
Figura 3.2. El curaca don Agustín Carbajal, en 1971, de cuclillas y con su <i>ch'uspa</i> de coca.	68
Figura 3.3. Invitación de Fausto Reinaga, escritor indio, a Agustín Carbajal a una audiencia con el presidente Obando.	69
Figura 3.4. Pronunciamiento Campesino de Macha, 1963	77
Figura 3.5. Mapa vertical de Macha y Pocoata.	79
Figura 3.6. El patriclán Carbajal en 1971	80
Figura 3.7. Congreso Indigenal de mayo de 1945	81
Figura 3.8. Una mesa tributaria con <i>pillpintu</i> (billetes) e <i>incas</i> (pisapapeles de piedra)	81
Figura 3.9. Recibo por la contribución territorial del segundo semestre de 1937, Navidad	82
Figura 3.10. El curaca recaudador Gregorio Carbajal certifica al cobrador del cabildo Pichichua Timoteo Ramírez con lista de sus terrenos, septiembre de 1984.	86
Figura 3.11. Los ayllus y sus cabildos, con los números de comunarios y montos tributados por semestre, 1978	87
Figura 3.12. Nombramiento de Hilanco Mayor de los siete cabildos de Alacoyana a Carlos Llave	88
Figura 3.13. El “pacto de reciprocidad” entre los <i>ayllus</i> y el Estado . . .	89
Figura 3.14. Agustín Carbajal y Pedro Gómez calculan la primera contribución de 1937	91

Figura 3.15. Gregorio Carbajal	92
Figura 3.16. Primer Congreso de Lengua Quechua: informe de Estanislao Ari dictado con grafofonémica quechua	94
Figura 5.1. El mapa que “inventa” América	126
Figura 5.2. Detalle de la <i>Carta marina navigatoria Portvgallen navigationes</i>	127
Figura 5.3. <i>Carta Universal en que se contiene todo lo que del mundo se ha descubierto fasta agora</i> (Sevilla, 1529)	128
Figura 5.4. El Nuevo Mundo y Asia aparecen como un solo continente continuo en Oronce Finé, <i>Recens et integra orbis descriptio</i> , París, 1534-1536.	129
Figura 5.5. Detalle del mapamundi de Caspar Vopel, copiado por Alessandro Vavassore	130
Figura 5.6. Se trunca la geografía americana en el mapa de Diego Gutiérrez	132
Figura 5.7. El Nuevo Mundo de Sebastian Münster, originalmente publicado en 1538.	134
Figura 5.8. El Pacífico de Münster, detalle de su mapa de Asia.	136
Figura 5.9. Mapa del mundo de estilo macrobiano	140
Figura 5.10. Las partes del mundo como figuras alegóricas femeninas en la portada de Abraham Ortelius, <i>Theatrum Orbis Terrarum</i>	143
Figura 5.11. El mapa oficial de las Indias españolas de Antonio de Herrera y Tordesillas, <i>Descripcion de las Yndias Occidentales</i>	147
Figura 7.1. Teoría de Elman R. Service sobre la formación colonial de la población de Latinoamérica.	175
Figura 7.2. Vida familiar en las parcialidades de Colta, Chimborazo y construcción del ferrocarril Quito-Guayaquil, 1901	178
Figura 7.3. Genealogía abreviada de Hierónimo Puento	185
Figura 7.4. Genealogía abreviada de Alonso Atahualpa	187
Figura 7.5. Imaginario de noble indígena de Quito en traje de español, con daga y espada	191
Figura 16.1. Zona de influencia del orfelinato de San Antonio	353
Figura 18.1. El universo fractal siona	384
Figura 18.2. Distribución actual de las lenguas tukano occidentales.	389
Figura 20.1. <i>Árbol de kishwar</i>	420

Figura 20.2. Imágenes del “Señor del Árbol” esculpidas en el tronco de kishwar	420
Figura 20.3. Banda de pueblo durante la procesión en Cuicuno, Cotopaxi.	424
Figura 20.4. Devotos tocando o colocando dinero a la imagen	426
Figura 20.5. Capariche el domingo, día de la misa campal, 2017.	427
Figura 20.6. Danzantes en la procesión en honor al Señor de Maca, 2018	430
Figura 20.7. <i>Mamaco y pingullero</i> presiden la procesión en honor al Señor de Maca, 2018	431
Figura 22.1. OTABA CALLE, PVCLLACOC VAMRA. La “octava calle” o grupo de edad	459
Figura 23.1. Influencia “mora” en espacios andinos coloniales	473
Figura 23.2. Basilisco bíblico en pintura mural	475
Figura 23.3. Basilisco medieval: monstruo e híbrido	477
Figura 23.4. Par de queros incas con <i>tocapus Tambo Toqo</i>	478
Figura 23.5. Dintel del Amaru Cancha, en Cuzco, con diseño esquemático serpentiforme	480
Figura 23.6. <i>Iglesia de indios</i> , Templo de San Pedro Apóstol de Andahuaylillas, Cuzco	481
Figura 23.7. <i>Uncus</i> incas decorados con <i>tocapus</i> cuadrados concéntricos <i>Tambo Toqo</i>	483
Figura 23.8. Detalle de basilisco en un <i>llimpiscaquero</i> del siglo XVII	485
Figura 23.9. Mujer con follaje vegetal en su mitad inferior, de clara inspiración grutesca, en pintura mural del Templo de San Pedro Apóstol de Andahuaylillas, en Cuzco	486
Figura 23.10. Amaru dragontino reconfigurado en quero de madera policromado del siglo XVII	487
Figura 23.11. “Centauro andino” sobre cabeza de otorongo desde donde sale un arco iris por su boca	488
Figura 24.1. <i>El corazón de oro</i>	494
Figura 24.2. <i>Lxs Enchaquiradx</i> s de <i>Engabao</i>	496
Figura 24.3. <i>El corazón de oro</i> . Video instalación	497
Figura 24.4. <i>RI RI RI RI RI RI</i> . Vasijas de piedra tallada con sistema sonoro (fragmento)	505

Figura 24.5. <i>RI RI RI RI RI RI</i> . Instalación + registro de acción ritual sonora	506
Figura 24.6. <i>Umawaka</i> (detalle). Sofía Ferrín. Instalación con libros y papel	508
Figura 24.7. <i>Lecturas, miradas y grafías</i> . Eduardo Kingman Garcés.	509
Figura 24.8. <i>Sinchi Wakañan, arte desde otro saber</i> . Caraguay	511

Tablas y gráficos

Tabla 1.1. Temas y localización de las ponencias presentadas al I Congreso Internacional de Etnohistoria, Buenos Aires, 1989	24
Tabla 1.2. Temas de las ponencias presentadas al X Congreso Internacional de Etnohistoria, Quito, 2018	25
Tabla 3.1. El primer período de la tributación bajo Agustín Carbajal, 1937-1954 (en bolivianos)	83
Tabla 18.1. Diferenciación étnica a principios del siglo XX, según las narrativas de los siona de Buenavista.	390
Gráfico 8.1. Sistema de cargos en las cofradías de la Natividad y del Rosario, 1650-1700	203
Gráfico 8.2. Sistema de cargos en las cofradías de la Natividad y del Rosario, 1700-1750	204

Capítulo 24

Proyecto Waka y espiritualidad andina: un ejercicio de curaduría y proceso de investigación-creación en Ecuador

María Fernanda Troya

En este capítulo presento una reflexión, actual e interdisciplinaria, sobre ciertos aspectos propios de las *wakas*, *guacas* o *huacas* como entidades y lugares sagrados de los Andes, que forma parte de un proyecto de



Figura 24.1. *El corazón de oro*. Eliana Ordóñez. Diseño en 3D, fundición en cera perdida y vaciado en oro (Sajo Joyería, Cuenca), 2018.

investigación curatorial y expositivo.¹ En la primera parte explico en qué consistió el Proyecto Waka, efectuado en Arte Actual FLACSO-Ecuador, en 2018. En segundo lugar, reviso fuentes etnohistóricas y etnográficas con el fin de esbozar las cualidades propias de las *wakas*, a partir de las cuales se desencadenaron las propuestas artísticas que formaron parte del proyecto curatorial. Por último, presento los hallazgos de este proyecto en referencia a la idea de la curaduría como etnografía, en particular a través de la noción de para-sitio, acuñada por George Marcus.

Proyecto Waka: el laboratorio

El Proyecto Waka fue una iniciativa impulsada desde el Departamento de Antropología, Historia y Humanidades y el espacio Arte Actual de FLACSO Ecuador, como parte de las actividades del X Congreso Internacional de Etnohistoria.

La propuesta pretendía reunir a creadores visuales y a académicos en torno al concepto propio de la religiosidad andina: las *huacas*, *wakas* o *guacas*, como se suele denominarlo en la literatura etnohistórica y antropológica. Inicialmente se hizo una convocatoria pública que fue difundida desde Arte Actual. Para participar era necesario enviar un boceto inicial de un proyecto artístico/visual realizable en el lapso de seis meses y cuyos productos fueran susceptibles de ser exhibidos en Arte Actual.

Después de un proceso de selección se instaló la fase laboratorio con una decena de participantes.² Esta instancia, concebida como espacio de reflexión y creación, fue coordinada desde el programa de Maestría en Antropología Visual del Departamento de Antropología, Historia y Humanidades de FLACSO. En el laboratorio participaron investigadores e investigadoras del departamento y de otras instituciones, además

¹ Todas las fotografías que ilustran este artículo fueron tomadas por el equipo de Arte Actual-FLACSO como parte de la documentación de la exposición Proyecto Waka, en octubre de 2018.

² Participaron Angélica Alomoto, Juan Camacho, Favio Caraguay, Francisco Dueñas, Stephano Espinoza, Sofía Ferrín, Deyanira Gómez, Miguel Gualapuro, Eduardo Kingman Garcés, Eliana Ordóñez, Marco Pinteiro.

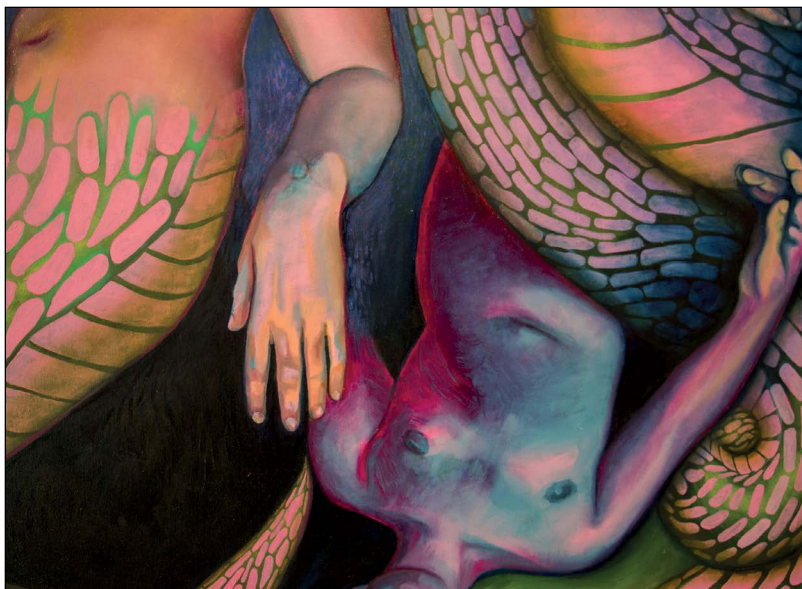


Figura 24.2. *Lxs Enchaquiradx de Engabao* (detalle). Stephano Espinoza Galarza, Waka Marica. Óleo sobre lienzo, 2018.

de artistas seleccionados. Para el desarrollo de este espacio, la mediación y facilitación de procesos artísticos fueron coordinadas desde Arte Actual. El laboratorio incluyó también una visita a un sitio sagrado del pueblo kayambi.³

El laboratorio reunió, entonces, tanto a postulantes, artistas y creadores visuales, como a académicos, además de quienes organizamos y participamos como facilitadoras. Durante una semana compartimos información de estudios históricos, antropológicos y arqueológicos, y reflexionamos acerca de las *wakas* como entidades/lugares sagrados de los Andes. Además, nos planteamos la actualidad de la espiritualidad andina encarnada en las prácticas de los pueblos y nacionalidades del

³ Participaron con diversas intervenciones en el seno del laboratorio: Saralhue Acevedo y María Fernanda Cartagena (Museo Casa del Alabado), Marcelo Aguirre (Arte Actual-FLACSO), Deborah Morillo (Universidad San Francisco de Quito), Mireya Salgado (FLACSO Ecuador), Alfredo Santillán (FLACSO Ecuador), Michael Uzendoski (FLACSO Ecuador), Alden Yépez (Pontificia Universidad Católica de Ecuador). Agradecemos a Alexandra Bonilla y Mario Bustos por la organización de la salida de campo al Tinkuy de Wachalá, sitio sagrado del pueblo kayambi.



Figura 24.3. *El corazón de oro*. Eliana Ordóñez. Video instalación, 2018.

Ecuador de hoy. Se propuso también que el laboratorio fuera un espacio de reflexión sobre procesos creativos y de investigación en artes, dado que artistas y creadores visuales compartieron sus experiencias y metodologías, desde sus prácticas específicas (audiovisual, arte sonoro, fotografía, instalación, pintura, dibujo y otras).

Las huacas, guacas o wakas: definiciones preliminares

A continuación, algunas ideas preliminares que formaron parte de las discusiones del laboratorio de investigación-creación. Revisamos algunas fuentes etnohistóricas y antropológicas, en búsqueda de definiciones de la voz *huaca* (*guaca*). Cito algunas a continuación.

De fuentes tempranas (siglos XVI y XVII):

astros, ríos, manantiales (...) cerros altos y montes y algunas piedras muy grandes también adoran y mochan (reverencian, ofrendan) y les llaman con nombres particulares y tienen sobre ellos mil fábulas de conversiones y metamorfosis y que fueron antes hombres que se convirtieron en piedras (Arriaga 1621 citado en Bernand 2008, 170).

todas las estatuas y bultos de los ydolos que estaban en las *guacas*, que eran los templos donde ellos adoraban (Cieza de León 1553 citado en Curatola 2016, 263).

Las que verdaderamente se dicen *huaca*, y por otro nombre *vilca*, son oráculos y adoratorios que comúnmente están en cerros muy altos, adonde adoran por ídolos a piedras o plantas, y allí tienen ídolos de oro y plata, y les ofrecen corderos, coca, cuyes (que son como conexas), y oro y plata, creyendo que aquellas piedras son sus dioses (Juan de Matienzo 1567 citado en Curatola 2016, 278).

De fuentes modernas (siglos XIX-XXI):

toda representación de la divinidad, la divinidad misma, todo objeto sagrado en el cual reside una divinidad; todo templo o lugar que, en la creencia de los indígenas, es habitado por un espíritu, bueno o malo; las tumbas y los lugares de sepultura; toda manifestación de belleza o de fealdad extraordinaria cuyo origen tiene que ser buscado afuera del orden natural de las cosas [...]; las grandes fuentes que brotan entre las rocas; pequeñas piedras de colores varios halladas en los arroyos o en la orilla del mar; los peñascos escarpados y las altas montañas; las cordilleras peruanas (Johann Jakob von Tschundi 1853 citado en Curatola 2016, 268-269).

El término *huaca* –o *guaca*– tiene múltiples significados, pero todos pueden reducirse a un núcleo originario: su relación como lugar, con lo sagrado, y por ende con el culto y las ofrendas. En la práctica designaba una multitud de cosas naturales o artificiales, como ídolos, fetiches, montañas, templos, sepulcros, objetos extraños, etcétera (Pierre Duviols 1977 citado en Curatola 2016, 269).

un objeto material o un lugar que recibía atención ritual, y la “fuerza” que moraba en ese objeto o lugar (Maarten Van de Guchten 1990 citado en Curatola 2016, 269-270).

En Pindilig el término “huaca” generalmente estaba reservado al oro y a los vestigios “de los Incas”. El oro de las *huacas* es móvil (como el mercurio) y puede metamorfosearse en animales (Bernand 2008, 176).

un personaje sobrehumano, un santuario, un objeto cargado de poder sagrado y hasta el mismo sacerdote de la *huaca*, y por tanto, en última instancia, “cualquier cosa material que manifestaba lo sobrehumano” (Salomon 1991 citado en Curatola 2016, 270).

huaca, para los andinos del siglo XVI, debía de significar simplemente “divinidad”, notando, sin embargo, aunque de modo fugaz, que dichas entidades “sobrehumanas” para ser reconocidas como tales debían poseer “cualidades expresivas transmisibles a los hombres”, o sea, tener carácter oracular (Astvaldsson 2004 citado en Curatola 2016, 270).

Aperturas e interpretaciones

Estas fuentes citadas pueden dar cuenta del rol central cumplido por las *huacas* en la espiritualidad andina. Según afirma Marco Curatola,

De todas estas glosas se desprende que la voz *huaca* se aplicaba genéricamente a toda imagen y lugar sagrado del culto autóctono, pero, al mismo tiempo, que el término encerraba una complejidad semántica tal que volvía ardua su comprensión a los españoles y, por lo tanto, su traducción cabal y unívoca al castellano. Por otro lado, resulta evidente que el vocablo debía de expresar una categoría básica y generalizada del sistema de creencias, representaciones colectivas y prácticas rituales de los pueblos andinos de los siglos XV-XVII (Curatola 2016, 268).

Como se puede ver, las *huacas* han sido definidas en la literatura sea como espacios y lugares sagrados en los Andes, sea como entes suprahumanos,⁴ protagonistas fundamentales de los rituales religiosos prehispánicos en la región. Ambas definiciones son problemáticas pues no darían adecuadamente cuenta del carácter particular de las *huacas*. Si tomamos, por ejemplo, el estudio que hace Frank Salomon sobre el manuscrito de Huarochirí (una de las más valiosas fuentes sobre religiosidad y mitos andinos, escrito en quechua hacia 1608), el término *huaca* se refiere a una dualidad que está implícita en el uso de “los verbos del *ser*” en la

⁴ Utilizamos el término *suprahumano* en el sentido empleado por Frank Salomon ([1998] 2014) para referirse a personas no humanas vinculadas a la idea de deidad en el mundo quechua.

semántica del quechua. De lo que se deduce que las *huacas* aluden tanto al “ser cualitativo y dinámico” como a un “ser ubicado”, más próximo al uso del verbo estar o haber, en español. A partir de análisis de pasajes del manuscrito de Huarochirí, Salomon concluye que las *huacas* pueden, a la vez, poseer individualidad y propiedades, pero también, al mismo tiempo, pueden ser secuencias de fenómenos o eventos (Salomon [1998] 2014, 35).

Años antes de que se formulara –respecto de la obra de Viveiros de Castro y de Philippe Descola– el ahora llamado “giro ontológico”, Salomon aludía a diversos modos de “ser” relativos a las *huacas* en el mundo andino prehispánico. La experiencia de la que da cuenta el manuscrito de Huarochirí es una “experiencia ontológicamente heterogénea” que organiza “los seres singulares que unen múltiples realidades y que las expresan a través de variadas manifestaciones” (Salomon [1998] 2014, 36).

Es así que una *huaca*, según el manuscrito de Huarochirí, puede ser a la vez una entidad sagrada y un lugar: la entidad es dinámica y se la describe como a un ser vivo: ella “actuaba”, “era”, pero al mismo tiempo “está” en un lugar. La confluencia de dos tiempos verbales complementa esta complejidad: la *huaca* de Chaupínamca, por ejemplo, “era” (en pasado, en el sentido de “existía”) antes de ser “desacralizada y desactivada” en el proceso de colonización, y a pesar de todo ella “es” (en presente, en el sentido de “estar”) en el momento de la escritura del manuscrito, pues su “encarnación pétrea” estaba escondida en un lugar preciso (Salomon [1998] 2014, 34). En cuanto a esta “encarnación”, las *huacas* podían “estabilizarse” bajo la forma de materiales pétreos, en su capacidad de transformación de su apariencia y en concordancia con lo que algunos (Duviols 1978; Allen 1982) han estudiado bajo la forma de una “metáfora vegetativa” del mundo andino. Esta metáfora se refiere a una relación en gradiente que iría desde lo jugoso y húmedo (lo nuevo) hasta cosas más “secas y rígidas” (adultas, maduras), para terminar en “restos perdurables”, disecados y conservados, como las momias y, en un grado más alto, las piedras (Duviols 1978; Allen 1982; Salomon [1998] 2014, 37).

La complejidad a la que se alude en este análisis puede evidenciar ese estatus ambiguo en el que el “ser” y el “estar” ocupan posiciones relativas, sucesivas y reversibles, pero al mismo tiempo develan una existencia única: una *huaca* “era”, por ejemplo, un ancestro o una entidad

suprahumana, y luego “está”, por ejemplo, en una roca, una montaña, una cascada.

Marco Curatola Petrocchi resalta el carácter oracular de las *huacas* en un estudio que analiza muchas fuentes antiguas de los siglos XVI y XVII. Según este autor existen suficientes evidencias de que el término *huaca*, más que referirse solamente a un ente suprahumano o sagrado, se refiere a entidades capaces de comunicarse con los humanos. De allí que Curatola sostenga que el término *huaca* debe corresponder al término “oráculo”. En efecto, de su análisis se desprende que las *huacas* funcionaban en el Perú antiguo como verdaderos oráculos, cuya característica primordial habría sido la de “hablar” a los sacerdotes encargados de sus rituales (Curatola 2016, 277).

Siguiendo la etimología del término “oráculo” (de *orare*: rezar, orar) de varias voces quechuas emparentadas con el término *huaca*, y el análisis de fuentes tempranas, Curatola subraya otra característica que estaría dada por su carácter *aural* (Curatola 2016, 285-290). El autor menciona, por ejemplo, varios sitios sagrados de los Andes ecuatorianos relacionados con la *huaca* de Catequil, cuyo culto habría sido promovido por Huayna Capac. Estos sitios se caracterizan por la existencia de manantiales y fuentes de agua que habrían producido sonidos muy fuertes (Curatola 2016, 294). Según Curatola este componente acústico pudo incluso llegar a provocar efectos psicoacústicos intensos, por lo cual insta al estudio del paisaje sonoro del universo religioso andino (Curatola 2016, 295-298). Otro ejemplo es la principal *huaca* de la que trata el manuscrito de Huarochirí, Pariacaca (que es al mismo tiempo un cerro), que fue definida como “el sonido” por campesinos habitantes de la misma región durante un trabajo etnográfico realizado por Salomon: “Pariacaca es el sonido”, le habrían dicho y repetido a Salomon sus interlocutores (Curatola 2016, 299).

Resistencia, multiplicación y supervivencia de las *huacas*

Debido a su poder en tanto objetos y lugares sagrados, las *huacas* fueron blanco de destrucción y sustitución por símbolos y artefactos cristianos, a partir de la conquista. Muchos de los procesos de extirpación

de idolatrías en los Andes tuvieron que ver con la destrucción de *huacas* y la eliminación de los cultos y rituales relacionados con ellas. Sin embargo, como vimos, muchas devinieron en objetos pétreos o lugares sagrados de difícil destrucción, pues forman parte de los elementos naturales y del paisaje.

El cerro de Pariacaca, en el Perú, por ejemplo, pertenece a la gran lista de “cerros divinizados” (Salomon y Niño Murcia 2011 citados en Curatola 2016, 299) cuyo poder se relaciona con los sonidos del trueno, los manantiales, el hielo rompiéndose, el gorgoteo y los animales que en el lugar habitan (Curatola 2016, 299). Carmen Bernand, en un análisis basado en su trabajo etnográfico en el pueblo de Pindilig (Cañar) en los años 1980, relaciona las *huacas* con las montañas y con ciertas creencias que la gente campesina tenía sobre su poder. Los cerros abrigarían fuerzas “pesadas”, “entierros”, “oros escondidos”, cosas relativas a los “antiguos”; serían, en suma, el espacio de lo “sacha” (“reservas de fuerzas salvajes”) (Bernand 2008, 173). Estas fuerzas podían provocar dolencias y diversos males a los seres humanos que se aventuraran allí sin precaución. Según Bernand, las creencias sobre las montañas, “extirpadas” durante la Colonia, habrían sobrevivido bajo la forma de creencias sobre males e infortunios sufridos en los cuerpos (Bernand 2008, 172).

A lo largo de los siglos XVI y XVII se dieron episodios de resistencia indígena que también tuvieron como protagonistas a las *huacas*. Tal vez el más conocido es el *Taki onkoy* (“Mal del canto”, Perú, siglo XVI), movimiento antihispánico que fue documentado gracias a varios testimonios y crónicas. Pedro Barriga Corro, en 1570, habría observado al respecto que

Los profetas del Taki Onqoy, para demostrar a la gente la total inconsistencia de la religión profesada por los invasores, arrancaban alguna cruz de las capillas cristianas y la colocaban en lugares donde acostumbraban celebrar sus ritos tradicionales y comunicarse con sus dioses. Allí se ponían a hacer preguntas a la cruz, mofándose de que ella no les contestara y se quedara como un simple pedazo de madera inerte y mudo, para seguidamente proceder a invocar e interrogar a alguna *huaca* que, al responder a sus preguntas, manifestaba toda su vigencia y poder (Curatola 2016, 274).

En otro ejemplo, el sacerdote de culto autóctono Hernando Hacas Poma, sometido a un proceso de inquisición en el siglo XVII, habría dicho que los objetos de las iglesias eran unos “pedazos de palo pintados y dorados, mudos, que no hablaban ni daban respuesta a lo que les preguntaban”, en total contraste con sus divinidades ancestrales (Curatola 2016, 275). Marco Curatola recoge, así, varios pasajes de documentos coloniales en los que se da cuenta del poder oracular de las *huacas*, que son comparadas con objetos cristianos, los cuales son concebidos como “inertes” frente a ellas, que “están vivas” y “hablan”. También recoge el episodio de la fundación del gran santuario de Pachacamac, cuyo origen habría sido el hecho de que una *huaca* habló con Tupac Yupanqui y le exigió levantarle un santuario revelándole su nombre: *Pachacamac*, “el que anima la tierra”. Desde entonces se habrían multiplicado las *huacas* siguiendo el mismo procedimiento, siendo Pachacamac quien solicitaba, a través de su voz, nuevos adoratorios para sus hijos (Curatola 2016, 279).

Durante los procesos de extirpación de idolatrías, según demuestra el análisis de varios documentos, a partir de un momento se habrían incrementado las *huacas* en respuesta a la destrucción de los grandes santuarios. Es lo que habría ocurrido con la imagen lítica del santuario de Catequil, en Perú. Según un relato, luego de su destrucción se le habría aparecido a una mujer una pequeña piedra que, al ser presentada ante el antiguo sacerdote del santuario, fue interrogada y contestó que era “hijo” de Catequil (Juan de San Pedro citado en Curatola 2016, 281). En muchos casos las *huacas* fueron expandiendo, de este modo, su “descendencia” a lo largo y ancho del territorio.

Según Bernand, el culto a los cerros no desapareció nunca (ella evoca su trabajo de campo en las décadas de los 70 y los 80 en Pindilig y Sigchos), sino que “se combinó con otros elementos: la doctrina cristiana, la utopía de los tesoros escondidos, la dominación social, la destrucción de la vida tradicional rural por la modernidad” (Bernand 2008, 171). Esta autora recogió varios testimonios de campesinos, según los cuales la riqueza “antigua” se habría refugiado en los cerros por ser lugares arcaicos, alejados tanto en el tiempo como en el espacio, y allí se habrían replegado los “gentiles”. El cerro “no consiente” que se busquen sus tesoros y por ello puede infligir daños, tormentas y males (Bernand 2008, 173).

Esta suerte de “supervivencia” de los poderes de las *huacas*, transformados en potenciales fuerzas malignas, sería el resultado del largo proceso de evangelización, en el cual se relacionó a las *huacas* con el demonio (*supay*). De allí que la gente campesina entrevistada por Bernand aluda al poder de los cerros como algo dañino, de lo que hay que cuidarse para no adquirir ciertos males (ser “botado del cerro”, por ejemplo) (Bernand 2008, 185).

Según Carmen Bernand (2008, 185), a pesar de la represión y del extenso proceso de evangelización, la actitud que motivó el movimiento del Taki Onkoy, es decir el temor a las *huacas* y a su poder –que podía volverse contra los seres humanos– nunca fue suprimido y sobrevive bajo la forma de creencias sobre el poder de los cerros y otros espacios considerados sagrados en los Andes. Al estudiar algunos documentos coloniales, la autora afirma:

Después de casi un siglo y medio de presencia cristiana, los indios seguían asociando el cerro con los antepasados, aunque ya bajo la forma material de huesos y no de momias. En esa época, por lo menos en lo que respecta a esta región, el vínculo con los antepasados no se había cortado totalmente (Bernand 2008, 171).

Proyecto Waka: del laboratorio a la exposición

Durante el laboratorio compartimos la lectura y reflexión en torno a las definiciones de la voz *huaca* y los trabajos citados. En esta primera experiencia de laboratorio, el espacio compartido entre académicos, artistas y mediadores permitió debatir sobre la vigencia de las *wakas* en tanto entidades/lugares cuya capacidad de transformación fue resaltada. Esa capacidad y la “estabilización” (bajo la forma material de lo “duro”, la roca) suscitaron, durante las discusiones en el laboratorio, posturas con respecto a los procesos particulares de quienes participaron y reflexiones más generales. En cuanto al arte, se puede asimilar metafóricamente las particularidades de las *wakas* al proceso mismo de la creación artística, que está marcado por continuas mutaciones materiales. La *poiesis* de una pieza artística, su paso del “no ser” al “ser” puede, por ejemplo, ser pensado en términos similares a lo señalado sobre las *wakas*.



Figura 24.4. *RI RI RI RI RI RI*. Angélica Alomoto en colaboración con Karina Cortés y Marco Pinteiro. Instalación y acción ritual sonora, 2018. Vasijas de piedra tallada con sistema sonoro (fragmento).

El laboratorio fue un espacio de discusión y actualización sobre las *wakas*, debido a la presentación de investigaciones y reflexiones por parte de académicos y académicas. Respecto a los santuarios de los Andes, como los estudiados por Curatola, pudimos, por ejemplo, conocer del trabajo sobre santuarios antiguos de altura en los Andes ecuatorianos. Alden Yépez compartió interesantes datos sobre este tipo de santuarios en Chimborazo y sobre estudios arqueológicos que se están realizando allí. Pudimos además visitar un lugar sagrado del pueblo kayambi, el *tinku*⁵ de Wachalá, en el que hicimos un ritual de agradecimiento, ofrenda y baño, con la guía del tayta Mario Bustos. Gracias a Mireya Salgado pudimos evidenciar las continuidades existentes entre santuarios y *wakas* precolombinos, y el emplazamiento de santuarios católicos en los mismos lugares durante la Colonia.

Angélica Alomoto, artista proveniente de la Amazonía ecuatoriana, nos permitió conocer sobre aspectos propios de la espiritualidad amazónica, en particular en torno a las *pedras abuelas*, utilizadas en rituales de iniciación y sanación. Los relatos de Angélica sobre el uso

⁵ Encuentro, cruce de aguas en kichwa.



Figura 24.5. *RI RI RI RI RI RI*. Angélica Alomoto en colaboración con Karina Cortés y Marco Pinteiro. Instalación + registro de acción ritual sonora, 2018.

que en su tradición familiar se da a esas piedras y la oportunidad de que nos las trajera, marcaron una dinámica interesante en el laboratorio. El contacto cercano con estos objetos sagrados generó un pequeño ritual de toma de la palabra para respetar el tiempo de la palabra de cada uno. La discusión sobre la dualidad material-espiritual de las *wakas* fue complementada con la visita a la micro-exhibición “La *Huaca*: espíritu o materia” en el Museo Casa del Alabado, propuesta de Saralhue Acevedo.

La exposición como para-sitio

Por otra parte, queremos reflexionar en torno al proceso de investigación y creación que llevó a artistas y creadores visuales participantes a elaborar propuestas concretas que fueron expuestas en *Arte Actual*. A partir del laboratorio se seleccionaron los proyectos que más podían adaptarse al formato de exhibición, y los artistas trabajaron en ellos durante varios meses. Desde la curaduría, concebimos esta exhibición como una suerte de “corte temporal” dentro el proceso de investigación-creación que nos propusimos en forma colectiva.

Así como George Marcus ha impulsado durante años el aprendizaje del “oficio” etnográfico, a partir de lo que denomina “para-sitios”, concebimos la exposición como un evento “para la presentación y deliberación, donde sujetos y etnógrafos desarrollen un pensamiento colectivo, cuando no colaborativo, sobre un proyecto etnográfico en proceso” (Marcus y Elhaik 2012, 103). En efecto, podemos encontrar varios puntos en común entre esta concepción de una exhibición como un para-sitio, y algunos aspectos del debate que condujo a formular dicho concepto por parte de su autor. En la base está la necesidad de una renovada mirada sobre el trabajo etnográfico, cada vez más alejado de la escena malinowskiana del encuentro, y que se da en el mundo contemporáneo bajo unas condiciones que en nada se le parecen.

En primer lugar, como el mismo Marcus señaló hace varias décadas, se requieren abordajes multi-situados, debido a que el grupo humano con el que profesionales de la etnografía trabajan se halla cada vez más a menudo desperdigado por el planeta. En segundo lugar, la relación misma de interlocución y la crisis de la representación de la disciplina antropológica denominada por algunos—incluidos el propio Marcus—la crisis post *Writing Culture*,⁶ detonó fuertes y necesarios cuestionamientos sobre la autoridad etnográfica, que a su vez implicaron interrogantes de corte epistemológico sobre cómo se produce el conocimiento antropológico. Se hizo evidente, entonces, que el trabajo de campo (fuente tradicional de producción de dicho conocimiento) debía cambiar diametralmente.

Entre las diversas respuestas a aquello, fue necesario aceptar que las investigaciones antropológicas debían incluir su difusión, pensar en destinatarios que no forman solamente parte de la comunidad disciplinaria (Marcus y Elhaik 2012, 103). El llamado a una estrategia que incluya la recepción (lo que en algunos diseños investigativos también es denominada la presentación de resultados como parte de la reciprocidad) llevó justamente a Marcus a acuñar el término “para-sitio” y empujar a sus estudiantes a incluir en sus diseños de investigación uno o varios “para-sitios”. Entendidos como “experimentos performáticos

⁶ En referencia a la edición realizada por el propio Marcus junto con James Clifford del libro *Writing Culture. The Poetics and Politics of Ethnography* (1986), el cual simboliza la crisis de la autoridad etnográfica e inicia los debates posmodernos en torno a la postura antropológica.



Figura 24.6. *Umawaka* (detalle). Sofia Ferrín. Instalación con libros y papel, 2018.

de investigación” (Marcus y Elhaik 2012, 90), dichos eventos toman prestado del mundo del arte la forma instalativa y performática. Estos eventos incluyen los resultados en su propia producción (Marcus y Elhaik 2012, 91); son pensados como dispositivos que presentan hallazgos en proceso, integrándolos como parte de la investigación.

La curaduría como etnografía

En una entrevista publicada en la revista *Íconos*, en 2012 (Marcus y Elhaik 2012, 89-104), Georges Marcus propone al antropólogo y curador Tarek Elhaik reflexionar en torno a la curaduría desde la antropología. Aquí encontramos algunas pistas que nos permiten relacionar el campo del arte contemporáneo, la curaduría y la investigación etnográfica, de modo fructífero para nuestro caso.

Si seguimos a Tarek Elhaik, el trabajo curatorial puede ser un modo de producción de conocimiento antropológico que integra, en sí mismo, un marco de recepción, tal como lo hace el para-sitio de Marcus. En el texto citado encontramos varias semejanzas entre ciertos aspectos



Figura 24.7. *Lecturas, miradas y grafías*. Eduardo Kingman Garcés. Instalación Técnica mixta (puerta, objetos de arte popular, piedras), 2018.

del trabajo curatorial y los para-sitios (Marcus y Elhaik 2012, 94). Esto se advierte sobre todo si involucra ciertas “formas” en tanto dispositivos performáticos (como las instalaciones y el arte conceptual) (Marcus y Elhaik 2012, 95). Según Tarek Elhaik, pensado de esta manera “el trabajo curatorial es aún etnografía” (Marcus y Elhaik 2012, 97).

Conclusiones

Mencionaré brevemente algunas propuestas de los artistas participantes, pues permiten ilustrar el proceso de investigación-creación que abordo en este capítulo. Veremos, así, en qué medida las cualidades propias de las *wakas*, presentadas y discutidas en el seno del laboratorio, fueron tomadas como puntos de partida para la creación y exploración artística. Se pueden reunir las propuestas en tres grupos. En primer lugar, aquellas que aluden a la capacidad de transformación y dualidad propia de las *wakas*. Esto se evidencia en la pieza de Stephano Espinoza que evoca los “enchaquirados”⁷ de Engabao, seres considerados semisagrados

⁷ Miembros de harenes homosexuales de jóvenes al servicio de un señor en las épocas precolonial y colonial, presentes en la literatura etnohistórica de la ciudad de Guayaquil y áreas aledañas,

en la literatura etnohistórica y etnográfica reciente, a través de los cuales el artista reivindica la causa a favor de grupos LGBTI. Las piezas de Favio Caraguay evocan ese carácter de transformación constante en sus motivos pictóricos de gráficas alusivas a lo andino, que pueden ser manipulados originando nuevos diseños.

Otro aspecto que se trabajó fue el carácter aural y oracular de las *wakas*. Angélica Alomoto⁸ realizó una instalación y un *performance*, a partir de piezas cerámicas de su autoría, resultado de una investigación sobre pueblos de las cuencas del Alto Napo. Su instalación incluyó también un trabajo con agua y sonido con silbatos cerámicos. Marco Pinteiro diseñó una pieza de música electrónica interactiva, que fue presentada en vivo durante la exhibición y evocó, de manera directa, el carácter aural de las *wakas*.

A las *wakas*, en tanto entidades de lo sagrado, aluden los trabajos de Sofía Ferrín y de Eduardo Kingman Garcés. La primera construye una *apachita* de libros, usando la analogía del libro como oráculo moderno. Kingman Garcés trabajó su propuesta partiendo de un estudio minucioso de la obra de José María Arguedas. En la instalación resultante, vemos mezclarse tanto referencias a los personajes de mitos y leyendas andinos descritos por Arguedas, como materiales pétreos, registros sonoros y objetos de la cultura popular. Eliana Ordóñez propuso una instalación que comprendió una pieza escultórica de joyería fina (encargada a un artesano del área de Cuenca), y un video, ambos en tanto testimonios del valor actual y sagrado de los cerros y los cuerpos de agua para los pueblos del Austro ecuatoriano, movilizados en contra de proyectos de minería.

El modo en que cada participante interpretó las cualidades de las *wakas* evidenció una búsqueda por apropiarse de este elemento fundamental de la espiritualidad andina, pero también constituyó una reflexión proveniente de los debates y discusiones que pudieron desencadenarse en el laboratorio. En algunos casos, la exposición se entendió como el sitio propicio para presentar trabajos que exceden el espacio y momento de la exhibición, pues sus autores siguen trabajando las mismas piezas y temáticas más allá de aquel evento.

pero cuya existencia habría sido borrada de la historia oficial según algunos autores (Benavides 2006).

⁸ En colaboración con Karina Cortés y Marco Pinteiro.

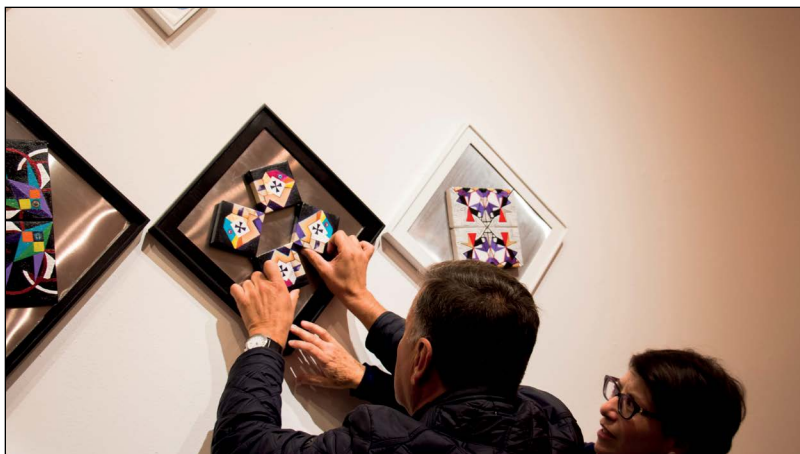


Figura 24.8. *Sinchi Wakañan, arte desde otro saber*. Caraguay, acrílico/lienzo, 2018.

Desde la curaduría concebimos el Proyecto Waka como un espacio que pudiera dar cuenta de cómo el grupo de artistas y creadores visuales participantes respondieron a la convocatoria, al laboratorio y enfrentaron su proceso creativo particular. La motivación del equipo curatorial fue también pensar en la exposición como un para-sitio, que permitiera indagar en el proceso mismo de investigación en artes, en los procesos creativos en sí, en los modos y metodologías que quienes participaron diseñaron para responder al llamado inicial y a la propuesta expositiva final. Así, el proyecto permitió observar cercanamente al grupo de artistas y sus diversas modalidades de trabajo de investigación previa, de producción material de sus piezas, y de adaptación y traducción de las mismas al espacio expositivo.

Señalé antes que la exposición del Proyecto Waka podría ser pensada como un “para-sitio”, en cuanto presenta un proceso investigativo en marcha que involucra a los interlocutores como receptores y co-creadores del trabajo de investigación. Al diseñar un laboratorio inicial y una exposición como evento –o para-sitio– en tanto horizonte de “llegada”, el Proyecto Waka implicó varios procesos investigativos. En primera instancia, cada artista participante insertó su propuesta dentro de su propio proceso investigativo, que puede desbordar y exceder el marco preciso del proyecto. En segunda instancia, el proceso colectivo al que nos enfrentamos pudo

darse, y es lo que proponemos en tanto investigación etnográfica sobre metodologías artísticas y curaduría; constituye este un proceso que creeo puede replicarse positivamente para otros proyectos a futuro.

Referencias

- Allen, Catherine. 1982 “Body and Soul in Quechua Thought”. *Journal of Latin American Lore* 8 (2):179-196.
- Benavides, Hugo. 2006. “La representación del pasado sexual de Guayaquil: historizando los “enchaquirados”. *Íconos. Revista de Ciencias Sociales* 24: 145-160. doi.org/10.17141/iconos.24.2006.154
- Bernand, Carmen. 2008. “Cerros, nevados y páramos: un intento de arqueología etnográfica”. *Revista Española de Antropología Americana* 38 (1): 167-189. <https://bit.ly/3gdU2Y2>
- Curatola, Marco. 2016. “La voz de la huaca. Acerca de la naturaleza oracular y el trasfondo aural de la religión andina antigua”. En *El Inca y la huaca. La religión del poder y el poder de la religión en el mundo andino antiguo*, editado por Marco Curatola y Jan Szeminski, 259-316. Lima: PUCP / Hebrew University of Jerusalem.
- Duviols, Pierre. 1978 “Camaquen, upani”: un concept animiste des anciens Péruviens”. En *Amerikanistische Studien. Festschrift für Herman Triborn*, editado por Roswith Hartman y Udo Oberem, 132-144. St. Augustin, Suiza: Collectanea Instituti Anthropos 20.
- Marcus, George, y James Clifford. 1986. *Writing Culture. The Poetics and Politics of Ethnography*. Berkeley: University of California Press.
- Marcus, George, y Tarek Elhaik. 2012. “Diseño curatorial en la poética y política de la etnografía actual: Una conversación entre Tarek Elhaik y George E. Marcus”. *Íconos. Revista de Ciencias Sociales* 42: 89-104. doi.org/10.17141/iconos.42.2012.363
- Salomon, Frank. (1998) 2014. “¿Cómo eran las huacas?, el lenguaje de la sustancia y de la transformación en el manuscrito quechua de Huarochiri”. *Ecuador Debate*, 93: 31-46. <https://bit.ly/2CUFs9p>