



VASOS CON PIERNAS, VASOS CON ROSTROS: EL KERU TIWANAKU COMO SUJETO RITUAL

VESSELS WITH LEGS, VESSELS WITH FACES: THE TIWANAKU KERU AS A RITUAL SUBJECT

Juan Villanueva Criales¹

Resumen

Este artículo reflexiona sobre algunos puntos comunes de la arqueología del ritual desde el estudio del vaso *keru*, una forma cerámica ritual de la sociedad Tiwanaku (altiplano del Titicaca, 500-1100 d.C.). Revisa críticamente algunos lugares comunes sobre la sociedad Tiwanaku, el rol del ritual y los ceramios, y reconoce al *keru* como una pieza clave de su ritualidad. Posteriormente se describe la variabilidad técnica, morfológica e iconográfica de los *kerus* de Tiwanaku empleando algunos datos de un análisis de piezas completas de museos bolivianos y europeos, y profundiza en las características y relaciones de los motivos llamados líneas caminantes y rostros contrapuestos. También incorpora la etnohistoria y la etnografía andinas para plantear la noción del *keru* como sujeto ritual involucrado en relaciones con un entorno andino animado y desarrolla el concepto de cadena de afectos como antídoto a las dualidades modernas y al antropocentrismo inherentes a la arqueología del ritual.

Palabras clave: cerámica, iconografía, teoría arqueológica, giro ontológico, Andes sur-centrales.

Abstract

This paper examines key aspects of ritual archaeology by studying the keru vessel, a ritual ceramic shape associated with the Tiwanaku society (Titicaca Plateau, 500 - 1100 AD). It critically assesses common narratives about Tiwanaku, emphasizing the importance of ritual and ceramics, and highlights the keru as central to their practices. The paper details the technical, mor-

1. Instituto de Investigaciones de Antropología y Arqueología, Universidad Mayor de San Andrés. ORCID: 0000-0001-5239-138X. juan.villanuevacriales@gmail.com

phological, and iconographic variability of Tiwanaku kerus, using data from complete pieces housed by Bolivian and European museums. It also explores the characteristics and relations of two motifs known as walking lines and contraposed faces. Additionally, the study incorporates Andean ethnohistory and ethnography to position the keru as a ritual subject engaged in relations with an animated Andean setting, and introduces the concept of an affective chain to challenge modern dualities and anthropocentrism often present in ritual archaeology.

Keywords: pottery, iconography, archaeological theory, ontological turn, south-central Andes.

Autores relativamente recientes (Insoll 2004; Kyriakidis 2007) han abordado la definición del ritual en arqueología subrayando que se trata de una categoría muy utilizada de modo intuitivo y ambiguo. Según Hodder (1982), el uso arqueológico de lo ritual se basa en dos ideas vinculadas e insuficientes: lo no funcional y lo extraño o incomprensible.

Una preocupación constante al respecto es la relación de lo ritual con lo religioso o sagrado. Es inevitable vincular estos conceptos con la dicotomía sagrado/profano de Mircea Eliade (1998), quien señaló que la misma es un fenómeno reciente, afirmación a partir de la cual abrió la posibilidad de coexistencia de lo sagrado y lo profano en tiempos remotos. Si lo religioso está en la mente de las personas al realizar ciertas actividades, los residuos de estas formarían parte de lo sacro al exceder los ámbitos usualmente llamados rituales, como tumbas o templos; en ese sentido, todo ritual se apoya en un contexto mayor (Insoll 2004). Sin embargo, hay otra tendencia que, bajo el entendimiento de que la vida tiene una dimensión pragmática y lo sagrado no es total, postula que las actividades no sagradas pueden ritualizarse, con lo que las arenas ritual y religiosa no coinciden. En ese sentido, Colin Renfrew (2007) distingue los rituales seculares de los religiosos o cultos.

Más importante, para Renfrew (2007) los rituales tendrían la función de crear significados, una posición que vincula al ritual más con la política que con la religión (Insoll 2004), emplazándolo como una herramienta de acción/manipulación ideológica. Este sentido del ritual ha permeado en su teorización en los Andes sur-centrales: por ejemplo, Christine Hastorf (2007), en sus trabajos con infraestructura templaria del período Formativo (ap. 1500-200 a.C.) en la cuenca del lago Titicaca, enfatiza el carácter repetitivo del ritual que refuerza relaciones y valores pasados y los traslada al futuro, entendiendo los rituales

desde una dicotomía entre una audiencia que recibe una experiencia grupal compartida y unos líderes que intentan demostrar conocimiento y poder. Similares nociones permean la comprensión del espacio monumental y las prácticas rituales del estado Tiwanaku (ap. 500-1100 d.C.) (Isbell 2013; Janusek y Williams 2016; Vranich 2017). Para períodos más tardíos, el influyente trabajo de William Isbell (1997) sobre entierros en torres funerarias o *chullpares* del Intermedio tardío (ap. 1100-1450 d.C.) comprende a los cuerpos muertos como símbolos que representan el pasado y la autoridad de la tradición, con lo que el culto a los muertos habría permitido crear relaciones sociales y políticas.

Esta revisión muestra que los acercamientos hacia el ritual acusan la influencia de la ontología moderna de forma notable porque la discusión gravita en torno a las dicotomías sagrado/profano, religioso/secular o simbólico/funcional. Dichos dualismos condenan al ritual a dos posiciones problemáticas: equipararse a lo extraño, incomprensible y alejado de la vida pragmática, o quedar reducido a una fuente de representaciones subordinada al pragmatismo político. Esta última idea acarrea además un guiño antropocentrista: los fenómenos de complejización sociopolítica hacia la conformación de los estados, entre otros, parecen requerir que líderes ambiciosos y casi maquiavélicos, que comprenden las dinámicas reales “por fuera” del ritual, lo escenifiquen ante multitudes supersticiosas para lograr sus objetivos.

Ensayando un antídoto a la modernidad de estos constructos, este artículo se centra en un objeto ritual determinado: el vaso *keru* cerámico de la sociedad Tiwanaku, y con este fin combina observaciones morfológicas, técnicas, iconográficas y contextuales con perspectivas ontológicas andinas que emanan de la etnohistoria y la etnografía. Para ello es de utilidad la noción de giro ontológico crítico (Alberti 2016): el texto no pretende usar las ontologías andinas como fuente de analogía para demostrar que Tiwanaku fue ontológicamente idéntico al mundo andino reciente. Más bien, busca usarlas como fuentes de teoría que contribuyen a revertir la modernidad inherente a nuestros enfoques sobre el ritual, con el convencimiento de que las premisas ontológicas del mundo moderno, originadas en un contexto específico, no son universales ni superiores, y resultan inadecuadas para construir narrativas sobre el pasado prehispánico andino.

A continuación, se resumen críticamente algunas narrativas sobre el ritual en Tiwanaku y el rol de la cerámica en su construcción. Luego se pondera la importancia del vaso *keru* como utillaje ritual y se resume su variabilidad técnica, morfológica e iconográfica, incluyendo una sistematización de motivos pintados en una muestra de más de 700 vasos. Posteriormente, se ahonda en dos motivos que se plasman en una treintena de piezas: las líneas caminantes

y los rostros contrapuestos, con el propósito de examinar sus características y relaciones. Luego se discuten estos resultados en base a perspectivas etnográficas y etnohistóricas andinas, para concluir con algunas reflexiones sobre Tiwanaku y la arqueología del ritual.

Tiwanaku y su cerámica ritual

Estudios cerámicos en Tiwanaku

Tiwanaku es uno de los sitios más investigados de los Andes sur-centrales, tanto por su arquitectura lítica monumental y escultura, como por los materiales portadores de una depurada imaginería, distribuidos en un área amplia entre el sur del Perú, el norte de Chile y el altiplano y valles bolivianos (Figura 1). Tiwanaku ha sido objeto de narrativa desde tiempos coloniales, durante todo el siglo XIX y la primera mitad del XX, pero tales lecturas no son desarrolladas aquí por temas de espacio. La idea de Tiwanaku como la capital de un estado expansivo fue popularizada por Carlos Ponce Sanginés (1976), principal exponente de la arqueología nacionalista boliviana. Sin embargo, también fue central en las interpretaciones posteriores a 1980, cuando el tema se dejó en manos de estudiosos estadounidenses con perspectivas procesuales y postprocesuales. Así, ideas como la redistribución centralizada de excedentes por las élites de burócratas urbanos (Kolata 1993), el surgimiento de Tiwanaku como resultado de una competencia entre segmentos sociales encabezados por *aggrandizers* (Stanish 2003), o el desarrollo de una élite jerárquica que se impone sobre un panorama de élites locales (Janusek 2008), forman parte de la narrativa dominante sobre Tiwanaku hasta hoy.

La cerámica ha tenido un rol fundamental en la construcción de estas narrativas. Por un lado, fue empleada para definir la expansión de Tiwanaku hacia los valles orientales y occidentales (Anderson 2018; Berenguer 1998; Céspedes 2000; Goldstein 1985; Uribe y Agüero 2004), así como su secuencia cronológica (Bennett 1934; Burkholder 2001; Janusek 2003; Moseley 2013). Dejando de lado esas consideraciones, la tendencia de estudio más alineada con la visión de las élites y el Estado ha privilegiado los aspectos funcionales de los ceramios. Desde este enfoque se ha discutido la influencia estatal en la especialización alfarera (Kolata 1993; Ponce Sanginés 1976) y el rol del comensalismo en las estrategias políticas estatales (Janusek 2008). Otra vertiente relaciona el estilo con la comunicación de identidades sociales, sean de estatus (Couture y Sampeck 2003) o étnicas, entendiendo que diferentes subestilos cerámicos informaban sobre fronteras sociales en ceremonias multiétnicas (Janusek 2005).



Figura 1. Ubicación de Tiwanaku y sus zonas de influencia (ilustración del autor).

Otro desarrollo se centra en la técnica de manufactura, tanto sobre contextos de producción alfarera (Rivera 2014) como sobre colecciones, para lo cual implementa enfoques arqueométricos sobre materiales, técnicas (Ogalde *et al.* 2020; Sharratt *et al.* 2015) y formas (Villanueva y Travé 2024). Algunos de estos trabajos han permitido discutir aspectos de estandarización o estilos técnicos regionales, es decir, están vinculados a la consideración funcional/comunicativa de la cerámica. Por otro lado, los estudios iconográficos se han enfocado en las imágenes como representaciones de seres naturales o míticos.

cos (Alconini 1995; Baitzel y Trigo 2019; Villanueva 2022) y, por tanto, abordan el ámbito cosmológico o religioso. Son escasos los acercamientos al rol de los ceramios en el ritual; uno de ellos, que aúna variables de forma e iconografía, se enfoca en el contexto excepcional de la ofrenda de isla Pariti, compuesta mayormente por ceramios completos (Villanueva y Korpisaari 2013).

De esta manera, existen dos dificultades principales para el estudio integral de la cerámica tiwanakota como objeto ritual. La primera es ontológica, pues las dicotomías modernas obligan a que los estudios técnico-funcionales e iconográficos sigan rutas separadas. La segunda es metodológica, y se debe a que, desde la década de 1930, la arqueología sobre Tiwanaku se ha enfocado en fragmentos cerámicos bien contextualizados estratigráficamente, pero limitados para estudiar en detalle la forma cerámica y la estructura decorativa. Contrarrestar esta limitante implica retornar a las colecciones de ceramios enteros recolectadas entre los siglos XIX y XX, y acumuladas actualmente en museos. Estas poseen escasa información contextual, pero como contraparte ofrecen información morfológica y decorativa completa. Este trabajo se basa en el análisis de dichas colecciones.

Los *kerus* en el repertorio cerámico Tiwanaku

Entre los intentos por sistematizar el repertorio cerámico de Tiwanaku destacan dos clasificaciones de cerámica de ofrendas específicas en la pirámide de Akapana (Alconini 1995) y la isla Pariti (Väisänen 2008), y otra de índole más general (Janusek 2003) (Figura 2). Se ha tendido a agrupar funcionalmente las formas cerámicas: la cerámica no decorada se ha adscrito a un ámbito doméstico, de almacenaje y cocción, y la cerámica decorada se ha englobado como “ceremonial”. Alconini (1995) adscribe dos formas –tazones y pequeñas escudillas– al género “civil”, secular y distinto del religioso (67-90), mientras que Janusek (2003) no hace esa distinción, sino que separa la cerámica ceremonial en dos grupos: de “servido ceremonial” –para consumo de bebida y comida en ceremonias– y solo “ceremonial”, que engloba a sahumeros, incensarios zoomorfos, fuentes con pedestal y vasos retrato (57). En tanto, el trabajo de Väisänen (2008) emplea una muestra caracterizada como íntegramente ceremonial.

Dentro del género de cerámica ceremonial de Alconini (1995) figuran tinajas, *kerus*, cuencos, sahumeros, fuentes y fuentes con pedestal y cuencos de bordes evertidos o escudillas. Por su parte, Janusek (2003) incluye en su grupo de cerámica de servido ceremonial a los *kerus*, tazones, cuencos, escudillas, vasijas (en que engloba a jarras, botellas y botellas con pitón), jarras de boca ancha y fuentes sin pedestal. La clasificación de cerámica ceremonial de

Alconini (1995)	Ceremonial cántaro keru escudilla sahumador fuentes cuenco	Civil o Pública escudilla tazón	Doméstica cántaro sahumador tazón fuentes
Janusek (2003)	Ceremonial cuenco sahumador fuentes vaso retrato incensarios	Servido ceremonial kerus tazón escudillas fuentes	Doméstica Almacenaje cántaro Cocción ollas Servido doméstico vasijas tazón cuenco jarra ancha
Väisänen (2008)	kerus ch'alladores tazón escudillas arriñonada cántaro fuentes vaso retrato efigies humanas botella vasija sahumador Ofrenda íntegramente ceremonial		

Figura 2. Resumen de clasificaciones de formas cerámicas de Tiwanaku (ilustración del autor en base a Alconini 1996; Janusek 2003; Väisänen 2008).

Väisänen (2008) incorpora diversas variantes de *kerus* (incluyendo prosopomorfos), tazones, escudillas, fuentes con pedestal, sahumadores, botellas con y sin pitón, tinajas o cántaros, y vasos retrato, además de formas peculiares de la ofrenda de Pariti, como vasos embudo o *ch'alladores*, vasijas arriñonadas o *t'inkeros* y efigies humanas.

Como se puede observar, una de las pocas formas relacionadas consistentemente con el consumo humano ceremonial es el vaso *keru*. Ya Bennett (1934) apuntaba al *keru* como la forma más típica de la alfarería tiwanakota (406); para Janusek (2003), es el ceramio para beber paradigmático de Tiwanaku y un emblema de su estilo cerámico, producido y usado a gran escala (60)². Aunque existen formas más elaboradas, como incensarios zoomorfos o efigies humanas o animales, la importancia del *keru* parece radicar en su ubi-

2. El *keru* Tiwanaku podría combinar orígenes diversos; por un lado, existen vasos que prefiguran al *keru* en la cerámica Qeya, propia de la región del Titicaca a finales del Formativo tardío (200-500 DC) (Bermann 1994); por el otro, los vasos libatorios parecen ser aún anteriores en los valles de Cochabamba, fuertemente conectados con el altiplano (Céspedes 2000).

cuidad. *Kerus* procedentes de Tiwanaku y otros sitios fueron tempranamente reportados (Bandelier 1911; Stübel y Uhle 1892); estas exploraciones, basadas en la excavación de tumbas, donde los *kerus* completos son parte del ajuar (Korpisaari 2006), forman la base de las actuales colecciones de cerámica completa. Sin embargo, tras más de un siglo de investigación sabemos que estos ceramios también se quebraron intencionalmente para ser ofrendados en puntos ceremoniales específicos, donde aparecen rotos pero completos o semicompletos (Alconini 1995; Korpisaari y Pärssinen 2011). Asimismo, fragmentos de *kerus* se hallan en multitud de contextos de ocupación, como basurales domésticos y otros (Janusek 2003).

A esta ubicuidad se añade una marcada relación con prácticas de consumo ritual centradas en Tiwanaku. El *keru* es el único ceramio representado en las grandes estelas denominadas Fraile, Bennett o Ponce, alrededor de las cuales parece haber gravitado la actividad ritual en el centro ceremonial, que sostienen un *keru* en la mano izquierda y una tableta para consumo de psicotrópicos en la derecha (Berenguer 1998; Torres 2018). El término *keru* se basa en una analogía con los vasos de madera o *queros* incaicos, y fue empleado por primera vez para los vasos de Tiwanaku por Bennett (1934: 406). La palabra viene acompañada por una analogía funcional explícita entre los vasos incaicos y tiwanakotas, ya que ambos habrían servido para el consumo ceremonial de *chicha* de maíz, una idea vigente más allá de que se pudo haber consumido también psicotrópicos, como la *achuma* o cactus San Pedro (Torres 2018). En cualquier caso, estas ideas otorgan a los *kerus* un rol pivotal en el comensalismo político y la espiritualidad de Tiwanaku, al punto de ponderarse el impacto de sus costumbres de consumo ceremonial sobre regiones vecinas (Anderson 2009; Goldstein 2003).

La variabilidad de los *kerus*

El vaso *keru* es un recipiente abierto, alto, de base plana y usualmente de paredes hiperboloides; sin embargo, no siempre es fácil de distinguir de formas emparentadas. Por ejemplo, Janusek (2003) y Väisänen (2008) incluyen dentro de la categoría a vasos en miniatura y con rostro modelado frontal. En el caso de Janusek, también llama así a los que llevan cabezas animales modeladas y a los *ch'alladores*. La ofrenda de Pariti incorpora *kerus* muy especiales con aplicaciones modeladas sobre los bordes, bases en forma de pie u otras. En este trabajo se entiende que los *ch'alladores*, los vasos en miniatura y los vasos con rostros frontales, sean humanos o animales, con aplicaciones plásticas o áreas modeladas, tienen funciones y normas de diseño distintas,

con lo que se restringe el análisis a *kerus* de tamaño mediano y sin elementos modelados.

Aun con esta delimitación, los *kerus* despliegan sustancial variabilidad técnica, morfológica e iconográfica. Para dar cuenta de ella empleamos datos de un análisis de *kerus* completos basado en el escaneo 3D de más de 700 ejemplares resguardados en museos bolivianos y europeos. La muestra es la más amplia recolectada a la fecha y permite observaciones robustas y cuantitativamente asentadas como contrapeso a la falta de contexto claro de la mayoría de estas piezas. Crucialmente, el estudio de especímenes completos permite apreciar y comparar detalles específicos de la forma, examinar estructuras decorativas completas, y relacionar estas características con variables técnicas y contextuales.

Técnica

Janusek (2003) ha descrito variaciones en la porosidad de la pasta, la atmósfera de cocción, la intensidad del tratamiento superficial y el color del engobe de los *kerus*. En general se ha asignado a estas diferencias cierto valor cronológico, pero estudios de contextos de producción alfarera en Tiwanaku (Rivera 2014) sugieren que se estaban produciendo simultáneamente ceramios de calidades diversas.

En cuanto a la técnica decorativa, aunque la mayoría de *kerus* lleva motivos pintados, existen vasos con superficies negras bruñidas y motivos incisos post-cocción. Nuestra revisión ha detectado tres grados de finura en el acabado: fino, con superficies bruñidas y lustrosas, engobes de color rojo profundo, y motivos pintados complejos aplicados con detalles delgados, usualmente en colores negro, blanco, amarillo y gris³; medio, con bruñido mate, engobes que van del rojo oscuro al rojo claro, naranja o ante, motivos complejos pero de trazo más grueso y con alguna tendencia a usar solo negro, blanco y amarillo; y tosco, con superficies alisadas, engobes de color rojo claro, naranja o ante, y motivos más simples de trazo grueso, en tonos de negro, gris o blanco.

Morfología

Janusek (2003) advierte la existencia de vasos con y sin *torus* o anillo externo; los anillos pueden variar en número, ubicación y grosor. Asimismo, existe variedad en la relación entre altura y diámetro máximo, es decir que existen *kerus* más esbeltos y más achatados. Por otro lado, si bien el *keru* suele tener paredes hiperboloides, existen ejemplares de paredes rectas, identificados en Akapana (Alconini 1995) y Pariti (Väisänen 2008). Un reciente análisis mor-

3. Las piezas negras incisas también tienen ese acabado.

fométrico sobre *kerus* de colecciones europeas (Villanueva y Travé 2024) definió preliminarmente dos tipos de vaso de paredes rectas (tipos C y D) y cuatro variantes de vasos hiperboloides, dos medianas (A.2 y A.3), una achatada (A.1) y una alargada (A.4). Aunque no se detectó una correlación directa entre forma y acabado, existe una proporción mayor de vasos rectos e hiperboloides medianos con acabados finos, mientras que los acabados medios son más comunes en *ch'alladores* y vasos hiperboloides alargados. Las proporciones alargadas y el acabado medio son características de algunas variantes del estilo Tiwanaku de Cochabamba (Anderson 2018), aunque el tema requiere mayor estudio.

Estructura decorativa

Al igual que la mayoría de la cerámica tiwanakota, los *kerus* llevan decoración en el exterior, siendo la interior mucho más limitada. Salvo excepciones, la superficie externa de un *keru* está subdividida en bandas horizontales, frecuentemente con bandas más altas separadas por otras más estrechas o por anillos modelados. Los motivos pintados pueden ocupar las bandas mayores, las más estrechas, o ambas, y se repiten sobre estas bandas creando un movimiento de giro infinito. Esta estructura distingue a los *kerus* de dos formas de perfil similar, pero con elementos modelados: los incensarios zoomorfos⁴ y los vasos con rostro frontal, donde los motivos confluyen o emanan del elemento modelado, reemplazando el giro por un movimiento de adelante hacia atrás (Figura 3).

Aunque esta lógica circular se da en otras formas, como escudillas, tazones, fuentes, *t'inkeros* o jarras, al ser estas más anchas que altas, la decoración se presenta en una sola banda, sobre todo en el exterior. Solo botellas y *ch'alladores* comparten la estructura “en bandas” del *keru*, pero ambas tienen un segmento sumamente estrecho: el cuello en las botellas y la base en los *ch'alladores*, donde los motivos pintados son pequeños y escasos. Por tanto, la estructura de varias bandas horizontales del *keru* resulta distintiva.

Iconografía de los *kerus* tiwanakotas

Una clasificación general

La inmensa mayoría de los *kerus* pintados poseen engobe rojo, naranja o ante. Las escasas excepciones son ejemplares muy finos con rasgos distintivos. Por ejemplo, la colección de Pariti incluye *kerus* de engobe negro con

4. Específicamente las variantes de paredes hiperboloides, pues hay incensarios modelados en forma de cuerpos animales (Delaere 2020).



Figura 3. Estructuras decorativas de los *kerus*, en comparación con otras formas cerámicas tiwanakotas (ilustración del autor en base a dibujos de Posnansky 1957).

aplicaciones modeladas en los bordes, y con engobe marrón y una textura que ocupa toda la superficie (Korpisaari y Pärssinen 2011, láminas 4e y 48a); asimismo, en la colección Fritz Buck del Museo de Metales Preciosos Precolombinos de La Paz, existen tres *kerus* de engobe blanco (CFB824, CFB921 y CFB916), con sus propias combinaciones iconográficas. Dejando de lado estas excepciones, hemos clasificado los motivos pintados en *kerus*, de modo siempre esquemático, con base en su relación con la banda o anillo horizontal (Figura 4):

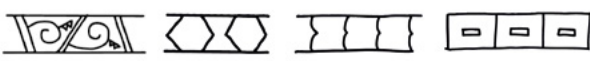
Motivos con fondo continuo	Flotantes	 
	Apoyados	  
Subdivisiones horizontales	Positivas	
	Negativas	
Subdivisiones verticales	Repetitivas	 
	Paneles	 

Figura 4. Clasificación de motivos iconográficos en *kerus* tiwanakotas (ilustración del autor).

Texturas

Existe un solo patrón formado por pequeñas marcas en forma de V que Janusek (2003) denomina “bandada de aves” (64).

Motivos sobre fondo continuo

Se repiten horizontalmente sobre el fondo sin subdividirlo, y se clasifican en motivos flotantes y apoyados. Los motivos flotantes no tocan los límites de la banda, y pueden estar pintados en positivo (sobre fondo) o negativo (fondo sobre negro). Incluyen sencillas repeticiones de cruces, círculos o “estrellas”, pero también motivos más elaborados y orientados hacia un lado, como aves o cabezas de perfil. Los motivos apoyados se asientan sobre el límite inferior de la banda, e incluyen pequeños ganchos curvos o rectos, rectángulos rematados en cabezas humanas o animales, volutas con elementos anatómicos animales, y cuatro temas muy elaborados: felinos con aves; serpientes y cabezas humanas; el ave carroñera; y el personaje parado de perfil, humano o animal, con báculos, atributos de arquero o decapitador.

Subdivisiones horizontales

Dividen el espacio en segmentos horizontales. Las más sencillas son las líneas rectas, plenas, que separan los registros iconográficos más amplios. Luego tenemos subdivisiones horizontales positivas, donde un elemento horizontal central divide el fondo en segmentos: los más comunes son las líneas quebradas, rombos sucesivos o “piel de serpiente”, y voluta continua. Las subdivisiones horizontales negativas dejan el fondo al centro y lo hacen ondular mediante elementos que se reflejan alternadamente entre el borde superior e inferior de la banda.

Subdivisiones verticales

Cortan la banda o anillo mediante líneas transversales. Se clasifican en subdivisiones verticales repetitivas, donde el mismo motivo se repite continuamente: líneas quebradas verticales, trapecios, hexágonos, paneles concéntricos o “cola de felino”. A esta categoría pertenecen las bandas multicolores, que combinan líneas verticales y diagonales generando composiciones complejas. Las subdivisiones verticales no repetitivas o paneles suelen ocupar bandas más altas, y alternan diversos motivos encerrados en paneles cuadrangulares. Muchos motivos ya descritos pueden ser panelizados, pero los paneles más frecuentes tienen estructuras bipartitas diagonalmente, bipartitas verticalmente y cuatripartitas.

De esta sistematización se observa que la estructura y los motivos de los *kerus* tienden a imprimir movimiento a la pieza, incluso pueden insinuar direcciones de giro. Además, dicotomías como “abstracto” o “figurativo” no aplican a la clasificación. Existen imágenes humano-animales de cuerpo entero con alto grado de figuratividad, pero son contadas y específicas. La mayor parte de las composiciones tienen geometrías regulares, y cierto grado de figuratividad –atributos anatómicos humanos o animales– puede emerger opcionalmente como consecuencia de la geometría, algo que ya había observado Clados (2005) sobre las cabezas humanas de perfil. Aun así, las imágenes humanas o de animales, como felinos, aves, serpientes o cérvidos, son reconocibles por ciertos rasgos anatómicos críticos, como orejas, narices, picos u hocicos. Sin embargo, existen algunos motivos que no responden a esta idea, y dos de ellos, que exploraremos a fondo, nos remiten a una especie de “geometría viva”, donde ciertos atributos de vitalidad o movimiento son incorporados a una geometría regular.

Líneas caminantes y rostros contrapuestos

Estos motivos se han documentado en 35 de los 700 vasos analizados, es decir en 5% de la muestra (Tabla 1), por lo tanto, sin ser los más comunes, tampoco son raros. Se trata de dos motivos muy distintos, cada uno con sus relaciones morfológicas, técnicas e iconográficas.

MOTIVO		FORMA	ACABADO	Nº	CODIGO	MUSEO	PROCEDENCIA
LÍNEA CAMINANTES	Línea caminante con felinos y aves	Mediana (A.3)	Fino	2	VA64571	EMB	Tiwanaku
				4	50418	NAP	Desconocida
				9	MNA80	MUNARQ	Desconocida
				17	CFB115	MMPP	Desconocida
				21	CFB646		
				22	CFB448		
				23	CFB385		
				27	CFB936		
	Linea caminante sola	Alargada (A.2)	Fino	15	CFB085	MMPP	La Paz
			Tosco	13	CFDLP80	MUNARQ	Desconocida
				14	MNA129		
				28	MNA929		
		Muy alargada (A.4)	Medio	16	CFB112	MMPP	Desconocida
				32	31635	MUSEF	Desconocida

AMBOS	línea caminante/ rostros discontinuos	Muy alargada (A.4)	Medio	6	5715	INIAM	Cochabamba
	línea caminante / rostros continuos	Acopada	Medio	33	27598	MUSEF	Desconocida
ROSTROS COMPUESTOS	Rostros discontinuos (complejos)	Mediana (A.3)	Fino	3	24.19.62	VKM	Cochabamba
				12	CFDLP59	MUNARQ	Desconocida
		Alargada (A.2)	Medio	18	CFB119	MMPP	Desconocida
		Muy alargada (A.4)	Fino	1	VA64761	EMB	Cochabamba
			Medio	20	CFB660	MMPP	Cochabamba
				31	31633	MUSEF	Desconocida
				35	TWK45570	CIAAAT	Desconocida
	Rostros continuos (simples)	Achatada (A.1)	Medio	8	MNA902	MUNARQ	Desconocida
				19	CFB165	MMPP	Desconocida
				24	CFB1599		
				25	CFB180		
				26	CFB729		
				34	23200		Desconocida
		Alargada (A.2)	Tosco	10	CFDLP129	MUNARQ	Desconocida
				11	CDF11		
		Muy alargada (A.4)	Medio	7	835	INIAM	Cochabamba
			Tosco	5	J.5841	RPM	Desconocida
				29	MNALP790	MUNARQ	Desconocida
				30	MNA133		

Tabla 1. *Kerus* con motivos de líneas caminantes y rostros contrapuestos presentados en este artículo, incorporando su información de origen.

Líneas caminantes

La línea caminante (Figura 5) deriva de una línea quebrada horizontal, sea de forma triangular o cuadrangular. Al desplegarse, la línea quebrada divide el fondo en segmentos vacíos superiores e inferiores. En la variante de línea caminante, se desprenden de ésta piernas rematadas por sus respectivos pies, de idéntico color y grosor, que ocupan los espacios vacíos. No se añade otro componente anatómico: se trata, literalmente, de una línea con pies. La forma de representar pies en Tiwanaku es cuadrada y con los dedos separados del resto del pie por una línea o por un cambio de coloración, casi siempre blanco⁵. Muy comúnmente, los dedos, que pueden ser tres o cuatro, están separados

5. A excepción de las imágenes de patas de camélido, que terminan en dos dedos en punta, y de algunas imágenes de garras de ave, que son curvas.



Figura 5. Motivo de líneas caminantes (arriba izq.); nótese los pies con las puntas resaltadas en blanco, en comparación con imágenes de pies de gran tamaño (arriba der.) que poseen idéntico remate en la punta, pero dedos separados por líneas. Asimismo, nótese la completa similitud con los pies de figuras pintadas de pequeño tamaño (abajo) (ilustración del autor en base a Korpisaari y Pärssinen 2011; Posnansky 1945).

por líneas paralelas, como lo muestra, entre otros, Posnansky (1945, Lámina XXX). Sin embargo, esto sucede siempre y cuando el tamaño de la imagen lo permita; por ejemplo, muchas imágenes de pies relevadas por Posnansky provienen de grandes esculturas líticas, donde un pie puede medir más de 10 cm de largo. Las imágenes de pies en las líneas caminantes de los *kerus* son significativamente más pequeñas y, por tanto, carecen de separaciones entre dedos; sus imágenes de pies son idénticas a aquellas que se presentan en figuras humanas o animales de pequeño tamaño pintadas en cerámica; algunos ejemplos plasmados en un vaso en miniatura y un *ch'allador* de la isla Pariti (Korpisaari y Pärssinen 2011, láminas 30D y 37D) acompañan la Figura 5 para mayor claridad.

Los *kerus* que presentan el motivo de líneas caminantes se presentan en la Figura 6. Las líneas caminantes suelen incorporarse a una configuración muy estandarizada de *keru* (n=8) y se ubican sobre un anillo angosto en el tercio

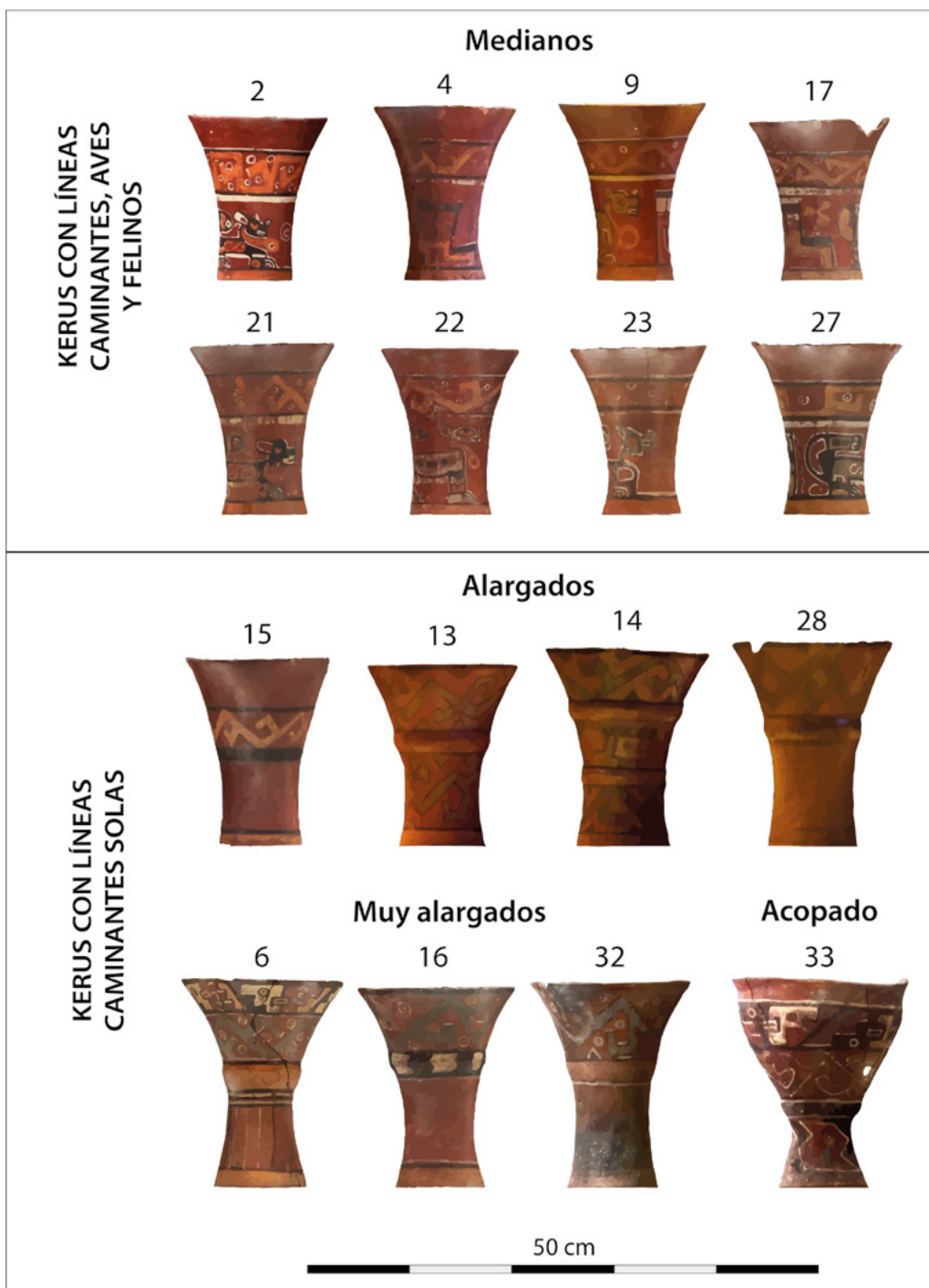


Figura 6. *Kerus* con el motivo de líneas caminantes (ilustración del autor).

superior, por encima de una banda mucho mayor con repeticiones alternadas de felinos y aves. Esta composición iconográfica se da siempre en ejemplares de acabado fino y es también muy estandarizada morfológicamente respondiendo a un tipo hiperboloide mediano (A.3). Existen también ejemplares finos con paredes rectas, especialmente en la colección de Pariti, pero no llevan líneas caminantes en el anillo superior. Solo la pieza 2 tiene un contexto definido, que es Tiwanaku, pero fragmentos similares han sido reportados en el altiplano del Titicaca, en Iwawe (Bukholder 2021) y Akapana (Alconini 1996). En este tipo de *kerus* la línea caminante es amarilla, con el pie rematado en blanco en la punta, precisamente la manera en que se presentan los pies en otras escenas tiwanakotas; además, pequeños círculos blancos rellenan los espacios vacíos.

Las líneas caminantes también aparecen en otras variantes de *keru* (n=7). En estos casos, las piezas son consistentemente más altas. A excepción del ejemplar 15, con acabado fino y sin anillo, estas piezas poseen anillos modelados cerca de la mitad del cuerpo y un perfil hiperboloide acusado, con cintura más estrecha. El espacio inmediato al borde no se deja vacío, sino que se cubre con las líneas caminantes, desplegadas sobre bandas algo más altas. Se pueden reconocer dos patrones distintos en estos *kerus*: uno es de forma levemente alargada (A.2) y acabado tosco, con engobe rojo claro a naranja; en estos casos las líneas caminantes se pintan en negro y gris en anchas bandas separadas por anillos; excepcionalmente se incluye un motivo de cabeza de perfil. El otro es de acabado medio y engobe rojo oscuro, con formas aún más altas y esbeltas (A.4); en estos casos, el motivo se presenta en gris con delineado negro y detalles blancos; uno de los casos –pieza 16– es acompañado con una banda de “cola de felino” y otro por unas líneas quebradas y bandas con rostros contrapuestos. Esta pieza, la 6, es una de las pocas que mezclan los dos motivos que revisamos.

Rostros contrapuestos

El rostro compuesto (Figura 7) no debe confundirse con el rostro humano de perfil, que presenta claramente nariz, barbilla, orejas y cabello, y cuyas características geométricas han sido bien desarrolladas por Clados (2005). El rostro compuesto no posee características anatómicas humanas ni animales reconocibles; deriva del motivo de bandas multicolores, donde una combinación de líneas diagonales y verticales configura trapecios contrapuestos que se pintan de distintos colores e incorporan motivos escalonados, curvos o circulares en el interior, lo que genera abigarradas composiciones que relativizan la noción



Figura 7. Las dos variantes del motivo de rostros contrapuestos en comparación con algunos ejemplos del motivo de rostro humano de perfil (ilustración del autor).

de fondo y figura. En la variante de rostro compuesto, estas composiciones reciben un par de ojos redondos o bipartitos y una pequeña boca cuadrangular, que configuran una especie de rostro frontal dividido en mitades. Existe una versión compleja, donde un trapecio con rostro está separado del siguiente por un trapecio sin rostro (rostros contrapuestos discontinuos), y una más simple, donde varios rostros trapezoidales se suceden inmediatamente (rostros contrapuestos continuos).

Respecto a los *kerus* que despliegan este motivo (Figura 8), a diferencia de la línea caminante, las piezas con rostros contrapuestos varían mucho en estructura, forma y técnica. Existen pocos ejemplares ($n=2$) con acabados finos, similares a los *kerus* con felinos y aves. En estas piezas, el motivo suele ubicarse sobre el anillos; los rostros están pintados finamente, son discontinuos y desplegados en dos bandas sucesivas, lo que complejiza aún más la composición. Por otro lado, existen ejemplares de finura media, con series de rostros contrapuestos discontinuos más elaboradas, engobes rojos oscuros y mayor polícromía ($n=6$). Estas piezas también tienen anillos modelados y bajos, y algunas de ellas son muy alargadas (A.4) y con cinturas muy estrechas. En estos casos suelen incorporarse tres motivos nuevos: líneas quebradas verticales, estrellas y aves negras, tanto en el exterior como en el borde interno; varias de estas características son consistentes con el estilo Tiwanaku Cochabamba (Anderson 2018) y, de hecho, cuatro de estas piezas alargadas, tanto en finura media como tosca, tienen a Cochabamba como contexto de

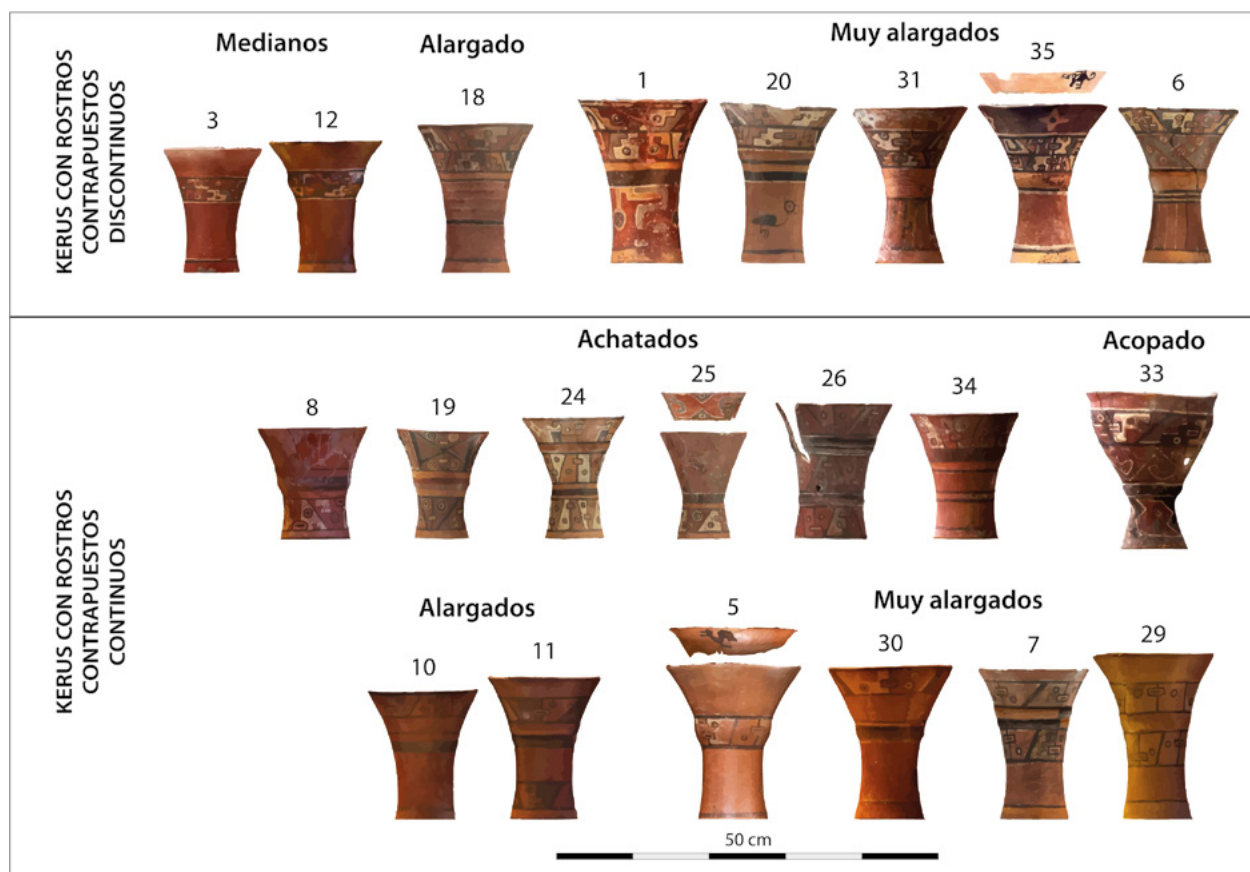


Figura 8. Kerus con el motivo de rostros contrapuestos continuos o simples (izq. arriba) y discontinuos o complejos (izq. abajo), en comparación con ejemplos del motivo de rostro humano de perfil (ilustración del autor).

procedencia. Una de estas piezas, la 1, posee, sin embargo, características más altioplánicas.

Los rostros contrapuestos continuos aparecen en variantes hiperboloides alargadas o muy alargadas (A.2 o A.4), de acabado tosco con engobe ante o rojo claro y rostros contrapuestos más sencillos ($n=6$); un rasgo usual en estos casos es que se presentan varias bandas de rostros separadas por anillos modelados. También hay rostros contrapuestos en *kerus* hiperboloides achatados (A.1) ($n=6$), con acabado medio y engobe rojo. En ellos el motivo se presenta solo en la variante más sencilla; tienen anillos modelados cerca del centro del cuerpo, y las bandas con rostros pueden presentarse en el segmento superior, inferior, o en ambos; existe incluso un ejemplar con tres bandas de rostros separadas por anillos. Cabezas de perfil, aves negras y estrellas pueden acompañar la composición. Algunas de estas piezas poseen cinturas estrechas y bajas, rasgo que las acerca a estilos de los valles orientales, como Mojocoya o Yampara; de hecho, una de ellas –pieza 25– incluye patrones de estos estilos en el borde interno. Contribuye a esta asociación un vaso acopado con

forma claramente valluna (pieza 33), que posee tanto líneas caminantes como rostros contrapuestos.

Discusión: incorporando perspectivas andinas

Bajo la analogía planteada por Bennett entre los *queros* incaicos y los *kerus* tiwanakotas podría subyacer una continuidad. El *keru* desaparece del utillaje cerámico altiplánico durante el Intermedio tardío, pero ciertas características de su forma –el anillo o *torus*– parecen subsistir en los vasos de madera o *katari queros* del altiplano y valles occidentales (Horta Tricallotis 2013), un tipo de recipiente que podría ser precursor de los *queros* incaicos (Rowe 1961). Por tanto, es plausible que los vasos tiwanakotas hayan funcionado de modo similar al que describe la etnohistoria de los siglos coloniales. Existe al respecto abundante literatura que no podremos abarcar, siendo quizá el trabajo de Cummins (2002) el más completo. Aun así, anotamos algunas referencias sobre los *queros* como piezas fundamentales en la celebración de alianzas políticas mediante brindis, banquetes y bailes (Betanzos (1968 [1551]; Cieza de León (1922 [1553])). Los *queros* también figuran preponderantemente en el culto a las entidades sagradas o *wak'as*, como atestiguan Arriaga (1968 [1621]) y Bernabé Cobo (1964 [1653]):

“Cuando bebían, asperjaban con los dedos la chicha del vaso que tenían para beber hacia el sol o hacia la tierra o hacia el fuego, pidiéndoles paz, vida y contento” (204).

Guamán Poma de Ayala (1993 [1615]: láminas 100, 149, 246 y 250) grafica abundantemente el uso de los *queros* para beber con estas entidades, representadas como demonios alados, y también con la tierra y el sol. También participaban en el culto a los muertos, donde eran usados para escanciar bebida en grandes recipientes llamados *vilques* (Arriaga 1968 [1621]: 230; Cobo 1964 [1653]: 163). Guamán Poma de Ayala (1993 [1615]) ilustra esta práctica funeraria como propia de los incas (lámina 287) y de los habitantes del Collasuyo, la región que incluye al altiplano del Titicaca (lámina 293). La práctica de usar *queros* para beber con los muertos no aparece en otras provincias del Tawantinsuyu, quizá apuntalando el parentesco entre el *keru* altiplánico y el *quero* inca. Otro aspecto a considerar es que el término *qiru*, “vaso para beber, de madera o plata, de cualquier hechura que sea”, figura en el diccionario de aymara de Ludovico Bertonio (1993 [1612]: 448).

Estas referencias muestran que los *queros* eran empleados tanto en el ritual político como en la interacción con lo sagrado, lo cual no sorprende si se con-

sideran etnografías del altiplano donde el poder se negocia mediante una ritualidad que incorpora a los seres sagrados (Abercrombie 1998; Platt 1987). Más allá de lo político, lo sacro parece entretejido en las condiciones pragmáticas de la vida; Juan van Kessel (1997), en su estudio entre los aymaras del norte de Chile, definió el pensamiento aymara como “seminal”, uno donde las cosas brotan por la fuerza vital de un universo divino; el trabajo es una relación de convivencia y afectividad con la chacra o el ganado, y mientras que la cosmovisión europea reconoce a un dios creador, la andina explica que la divinidad es immanente al mundo: cosas y seres se desarrollan en lo divino.

Dado que las cosas poseen una vida interna, la relación con los materiales adquiere la forma de un diálogo. Abundan las etnografías que muestran que las comunidades andinas habitan un mundo donde la tierra o *Pachamama*, las montañas llamadas *apus*, *achachilas* o *uywiris*, los muertos, las aguas, el subsuelo o cosas manufacturadas poseen agencia; algunos ejemplos son descritos por Allen (2017), Dransart (2002), Isbell (1974) o Sillar (2009). Términos como *camay*, *qamasa*, *animu* o *ajayu* refieren a modos de poder vital, animación o subjetividad. Como indica Burman (2011), los *ajayus* no son solo humanos, sino que están en cada lugar del paisaje y en todos los seres. Lo que generalmente se nombra como “deidades” son *ajayus* que permiten y supervisan el curso de la vida.

Allen (2017) enfatiza que estos seres tienen ánimo, pero no comparten el mismo ánimo, fenómeno descrito como cercano al analogismo. Así, la clave de las orientaciones andinas es un juego entre sujetos inestables y diferenciados, con distintos puntos de vista. Entonces, el orden propicio de la existencia depende de compromisos mutuamente beneficiosos entre entidades, en que la vida se reproduce a través de acuerdos rituales que deben ser renovados cíclicamente entre actores con subjetividades equivalentes, pero diferentes condiciones materiales (Calvalcanti-Schiel 2007). Esta interacción suele tomar la forma de relaciones de comensalismo, pues solo si las personas alimentan al mundo animado pueden esperar ser alimentadas por él (Rösing 1994; Sillar 2009). De esta manera, el diálogo entre los humanos y otros seres se basa en plantear responsabilidades recíprocas a través del ritual culinario, e incluso es el mismo entorno el que exige periódicos agasajos y ofrendas (Fernández 1994).

Desde esta perspectiva, los *kerus* adquieren importancia como herramientas que facilitan relaciones de alimentación entre diferentes seres. Nuestro análisis ha mostrado que estos vasos poseen una estructura de diseño distintiva que fomenta un movimiento circular que aún hoy es clave en la ritualidad y la comunicación andina (Garcés y Sánchez 2014). Los diseños pintados en los

kerus podrían insinuar formas y direcciones de giro para la relación con un entorno vivo, más que representar a entidades de una “naturaleza”; de ahí que la regularidad de su geometría sea tan importante. Esto no implica una ausencia total de semiosis: existen algunas representaciones de animales y humanos, pero estas no son estáticas, sino que habilitan el objeto para relacionarse con algún ser. Quizá haya que comenzar a pensar que, tal como existen ofrendas, *waxt’as* o mesas rituales con diferentes colores, imágenes y aromas para complacer a diferentes entidades (Fernández 1994), los *kerus* con diferentes imágenes estarían especializados en diálogos rituales con distintas entidades.

Esto explicaría también por qué los motivos examinados –las líneas caminantes y los rostros contrapuestos– se incorporaron a piezas de diferentes calidades y características; pareciera que las líneas caminantes se relacionan más con alfarería estandarizada del Titicaca y los rostros contrapuestos con estilos vallunos orientales, pero queda claro que ambos motivos fueron plasmados por diferentes comunidades de alfareros con sus propios repertorios técnicos. Los resultados no son consistentes con aquellas visiones por las cuales el estilo comunica fronteras entre grupos humanos; más bien, el utillaje ritual está hecho para trascender fronteras y vincular a distintos seres. Para entablar relaciones más que separaciones.

Sin embargo, la etnohistoria y la etnografía nos permiten ir más allá de los *kerus* como objetos importantes. Garcilaso de la Vega refiere:

“Estos vasos, porque el Zapa Inca los había tocado con la mano y con los labios, los tenían los curacas en grandísima veneración, como a cosa sagrada; no bebían en ellos ni los tocaban, sino que los ponían como a ídolos, donde los adoraban en memoria y reverencia de su Inca, que les había tocado” (1976 [1609]: 5).

En efecto, aquí media una cualidad transitiva por la que el vaso adquiere poder por haberse relacionado con una figura de estatus divino, una idea explorada también para el Intermedio tardío altiplánico en uno de los pocos escritos enfocados en objetos rituales (Nielsen 2008). Sin embargo, una etnografía realizada entre la comunidad aymara altiplánica de Soraga, donde aún se usan *queros* de madera en el ritual, resalta que estos son sujetos invitados al ritual, con sus nombres, especialidades, personalidades y lugares de honor (Mora y Goytia 2016). La idea de objetos con vida ha sido ya planteada, entre otros, por Cereceda (2010) en el ámbito textil y por Sillar (1997) en el alfarero. La acción de manipular arcilla, agua, pigmentos, combustibles y otros para formar un cerámico puede ser entendida desde la idea de “hacer persona” o *jaqichayaña*, que recoge Arnold (2017: 204) en la región de Qaqachaka. Los

materiales están vivos, pero hay que darles una forma definida, socializarlos, habilitarlos para participar, en tanto sujetos, de la interacción entre humanos y entorno.

Este “hacer persona” podría haberse logrado en gran medida mediante la decoración. Si bien los motivos pintados sobre los *kerus* insinúan movimiento y, por tanto, vida, los dos motivos en que hemos profundizado son importantes porque claramente no representan a ningún ser. Por el contrario, parecen tener la función de indicar que ese ceramio concreto está vivo, otorgándole piernas para desplazarse, ojos que delatan una perspectiva o bocas para comunicarse y alimentarse. No se trata de antropomorfizar el ceramio, sino de otorgarle una subjetividad de ceramio. Esta posibilidad es especialmente sugestiva en el caso de los rostros contrapuestos, que emergen de configuraciones geométricas que atrapan la vista del espectador en juegos visuales de donde emergen las imágenes, una estrategia similar al grafismo amerindio detectado por Els Lagrou (2012) entre los cashinama amazónicos, y que otorga vida y perspectiva a los objetos (97).

Conclusiones

La combinación entre el análisis de una amplia muestra de colecciones museísticas y elementos ontológicos andinos derivados de fuentes etnohistóricas y etnográficas nos ha permitido caracterizar a los *kerus* como herramientas clave en los rituales de relación con un entorno vivo. El aspecto central del análisis ha sido mostrar que el diseño de los *kerus* —lo que implica tanto la forma como las imágenes pintadas— permite y fomenta un movimiento circular, quizá incluso insinuando direcciones, un aspecto clave del ritual andino. Desde una perspectiva no eurocéntrica, el movimiento y los materiales animados bastan para sugerir que los *kerus* mismos eran sujetos vivientes. Sin embargo, para reforzar esta sugerencia, hemos mostrado que una cantidad no despreciable de *kerus* incorpora rostros y pies que no representan la anatomía de ningún ser existente, sino que buscan indicar que la pieza tiene movilidad y perspectiva. En suma, el diseño en general perseguiría el fin de indicar esta cualidad más que representar una naturaleza distante.

Retornando a los problemas de la arqueología del ritual, nuestro caso de estudio sugiere que las separaciones entre lo sagrado y lo profano carecen de sentido en este contexto. El ritual es una relación de alimentación con un entorno de sujetos no humanos que produce compromisos vitales para las comunidades y, por tanto, es pragmático. No puede reducirse a una capa de sig-

nificado que ciertas élites imponen para disimular estrategias políticas, lo cual no implica que el ritual carezca de esta dimensión, pero sugiere que la política y la socialidad se extienden más allá de los límites humanos para incorporar a poderosos sujetos, como los muertos, la tierra o las montañas, con incidencia en la vida misma.

En ese sentido, este trabajo forma parte de un movimiento de la arqueología sobre Tiwanaku que busca situarse hacia fuera del antropocentrismo y que se suma a trabajos sobre escultura y arquitectura rituales (Paz 2024; Villanueva 2024). Es posible que el pináculo de la pirámide social tiwanakota haya estado ocupado por montañas, pirámides, estelas u otros sujetos, lo que explicaría las escasas evidencias de entierros humanos de élite (Isbell 2013). La idea ya se ha implementado para el Intermedio tardío en Lípez, donde los muertos y sus torres funerarias ocupan la cúspide social (Nielsen 2006); la diferencia es que en este caso los muertos parecen subordinados a otras entidades potentes y centrales. Esto implica reconocer que un marco ontológico basado en la alimentación mutua entre sujetos plurales puede engendrar, a lo largo de los siglos, diferentes ensamblajes, escalas de relación y diseños materiales, lo que brinda al período prehispánico andino un marcado dinamismo. En todo caso, estas reflexiones buscan abrir la arqueología de Tiwanaku a perspectivas de producción multiagencial y multiescalar, que no dependen únicamente de la voluntad de humanos de élite especialmente ambiciosos.

Finalmente, y retornando a la concepción del ritual como “lo extraño”, en este texto se ha tratado la extrañeza como clave de nuestra exposición a otros regímenes ontológicos (Olivier 2011); una puerta a la teorización más que un callejón sin salida. El *keru* es un objeto diseñado, pero también es un sujeto logrado por la manipulación habilidosa de materias vivas, una persona/*keru* socializada. Algo similar pudo suceder con los humanos vivos y muertos, las esculturas, los espacios rituales y, por supuesto, los componentes geológicos, biológicos y astrales incorporados a lo social mediante el ritual. Entonces, entre los humanos y el entorno se plantea una cadena de sujetos, donde el *keru* puede brindar con la estela y afectarla, y la estela, a la vez, puede afectar el espacio templario o el paisaje, que tiene el poder de brindar agua, fertilidad o bienestar.

Bruno Latour (2013) plantea que el conocimiento objetivado moderno se logra mediante cadenas de referencia donde diferentes entidades se vinculan contingentemente. Así, para el mundo andino proponemos trabajar el concepto de “cadena de afectos”, donde diferentes sujetos se vinculan de manera contingente para convencerse mutuamente. Por cierto, como indica Insoll (2004), el conocimiento es parte del ritual, pero el conocimiento andino prosigue fines

distintos que el moderno: no busca entender cómo funcionan los objetos, sino cómo convencer a los sujetos. El acto de alimentación ritual conlleva un saber acerca de las recetas para complacer a un sujeto no humano y las reacciones del mismo al alimento convidado; no en vano uno de los principales especialistas en la confección y la presentación de estos alimentos rituales en el mundo aymara se denomina *yatiri*, literalmente “el que sabe” relacionarse con ese mundo poblado de *ajayus* (Burman 2011). En suma, explorar los *kerus* Tiwanaku nos lleva a emplazarlos como sujetos/objetos que se enlazan a otros en rituales o cadenas de afectos que son indisolublemente religiosos y pragmáticos, y que comunican y extraen información que es simultáneamente afecto y conocimiento.

Agradecimientos. El presente texto forma parte de un proyecto para repensar los *kerus* de Tiwanaku mediante el estudio de colecciones de museos europeos y bolivianos, financiado por becas de investigación postdoctoral de la Fundación Alexander von Humboldt entre 2022 y 2024. El autor agradece a Karoline Noack y Carla Jaimes Betancourt, del Instituto de Arqueología y Antropología Cultural de la Universidad de Bonn; a Daniel Grana-Biehrens y Lars Schacht (BASA, Bonn); Claudia Augustat (Museo del Mundo, Viena); Manuela Fischer (Museo Etnológico de Berlín); Tereza Melicharová (Museo Náprstek, Praga); Adriana Muñoz y equipo (Museo de Cultura del Mundo, Gotemburgo); Andrea Nicklisch (Museo Roemer y Pelizaeus, Hildesheim); María de los Ángeles Muñoz, Marco Bustamante y David Trigo (INIAM-UMSS, Cochabamba); Julio Condori, Luis Castedo, Elizabeth Arratia y Rubén Mamani (MUNARQ, La Paz); Miriam Ramos y Jaime Quispe (MMPP, La Paz); Elvira Espejo y Salvador Arano (MUSEF, La Paz); Gonzalo Choque, Mario Pachaguay y Braulio Coareti (CIAAAT, Tiwanaku), por facilitar el acceso y la documentación de las piezas en que se basa este artículo. También a Axel Nielsen y Andrea Seelenfreund por la invitación a participar de este volumen, así como a Bernarda Marconetto y un evaluador anónimo por las importantes sugerencias al primer borrador de este texto. Finalmente, a mi esposa Vanessa y nuestra pequeña Alicia por el constante apoyo e inspiración.

Referencias citadas

- Abercrombie, T. 1998. *Pathways of Memory and Power: Ethnography and History Among an Andean People*. University of Wisconsin Press, Madison.
- Alberti, B. 2016. Archaeologies of Ontology. *Annual Review of Anthropology* 45: 163-179. doi.org/10.1146/annurev-anthro-102215-095858
- Alconini, S. 1995. *Rito, símbolo e historia en la pirámide de Akapana, Tiwanaku: Un análisis de cerámica ceremonial prehispánica*. Acción, La Paz.
- Allen, C. J. 2017. Pensamientos de una etnógrafa acerca de la interpretación en la arqueología andina. *Mundo de Antes* 11: 13-68.
- Anderson, K. 2009. Tiwanaku Influence on Local Drinking Patterns in Cochabamba, Bolivia. En: *Drink, Power, and Society in the Andes*, editado por J. Jennings y B. Bowser, pp.167-199. University Press of Florida, Gainesville.
- Anderson, K. 2018. The Tiwanaku Style in Cochabamba: How “Derived” Was It? En: *Images in Action: The Southern Andean Iconographic Series*, editado por W. Isbell, M. Uribe, A. Tiballi y E. Zegarra, pp. 239-274. Cotsen Institute of Archaeology Press, Los Angeles.
- Arnold, D. 2017. *El rincón de las cabezas: Luchas textuales, educación y tierras en los Andes*. Instituto de Lengua y Cultura Aymara, La Paz.
- Arriaga, P. J. 1968 [1621]. *Extirpación de la idolatría del Piru*. Atlas, Madrid.
- Baitzel, S. y D. Trigo. 2019. The Tiwanaku Camelid Sacrificer: Origins and Transformations of Animal Iconography in the Context of Middle Horizon (A.D. 400-1100) State Expansion. *Ñawpa Pacha* 39: 31-56. doi.org/10.1080/00776297.2019.1574958
- Bandelier, A. 1911. *The Ruins at Tiahuanaco*. American Antiquarian Society, Worcester.
- Bennett, W. 1934. *Excavations at Tiahuanaco*. Anthropological Papers, Vol. XXXIV, Part III. American Museum of Natural History, Nueva York.
- Berenguer, J. 1998. La iconografía del poder en Tiwanaku y su rol en la integración de zonas de frontera. *Boletín del Museo Chileno de Arte Precolombino* 7: 19-37.
- Bermann, M. 1994. *Lukurmata: Household Archaeology in Prehispanic Bolivia*. Princeton University Press, Princeton.
- Bertonio, L. 1993 [1612]. *Vocabulario de la lengua aymara*. Radio San Gabriel, La Paz.
- Betanzos, J. 1968 [1551]. *Suma y narración de los Incas*. Atlas, Madrid.
- Burkholder, J. E. 2001. La cerámica de Tiwanaku: ¿Qué indica su variabilidad? *Boletín de Arqueología PUCP* 5: 217-249.

- Burman, A. 2011. Yatiris en el siglo XXI: El conocimiento, la política y la nueva generación. *Nuevo Mundo Mundos Nuevos*. 10.4000/nuevomundo.61331
- Cavalcanti-Schiel, R. 2007. Las muchas naturalezas en los Andes. *Periferia* 7: 1-11. doi.org/10.5565/rev/periferia.179
- Cereceda, V. 2010. Semiología de los textiles andinos: Las talegas de Isluga. *Chungara* 42(1): 181-198. doi.org/10.4067/S0717-73562010000100029
- Céspedes, R. 2000. Excavaciones arqueológicas en Piñami. *Boletín del INIAN-Museo* 9: 1-14.
- Cieza de León, P. 1922 [1553]. *La crónica del Perú*. Calpe, Madrid.
- Clados, C. 2005. New perspectives on Tiwanaku iconography. En: *Tiwanaku: Papers from the 2005 Mayer Center Symposium at the Denver Art Museum*, editado por M. Young-Sánchez, pp. 101-112. Denver Art Museum, Denver.
- Cobo, B. 1964 [1653]. *Historia del Nuevo Mundo*. Atlas, Madrid.
- Couture, N. y K. Sampeck. 2003. Putuni: A History of Palace Architecture at Tiwanaku. En: *Tiwanaku and Its Hinterland* 2, editado por A. Kolata, pp. 226-263. Smithsonian Institution Press, Washington D.C.
- Cummins, T. 2002. *Toasts with the Inca: Andean Abstraction and Colonial Images on Quero Vessels*. The University of Michigan Press, Ann Arbor.
- Delaere, C. 2020. *Le patrimoine subaquatique du lac Titicaca, Bolivie*. BAR International Series, Oxford.
- Dransart, P. 2002. *Earth, Water, Fleece, and Fabric: An Ethnography and Archaeology of Andean Camelid Herding*. Routledge, Londres y Nueva York.
- Eliade, M. 1998. *Lo sagrado y lo profano*. Paidós, Barcelona.
- Fernández, G. 1994. "El banquete aymara": Aspectos simbólicos de las mesas rituales aymaras. *Revista Andina* 1: 155-189.
- Garcés, F. y W. Sánchez. 2014. La colección de escrituras andinas del Instituto de Investigaciones Antropológicas y Museo de la Universidad Mayor de San Simón: Una forma de narrar sin letras. En: *Escritura andina: Pictografía e ideografía en cuero y papel*, editado por W. Sánchez y F. Garcés, pp. 13-37. INIAM-UMSS, Cochabamba.
- Garcilaso de la Vega, I. 1976 [1609]. *Comentarios reales de los incas*, tomo II. Biblioteca Ayacucho, Caracas.
- Goldstein, P. 1985. *Tiwanaku Ceramics of the Moquegua Valley, Peru*. Tesis de Maestría en Antropología. Universidad de Chicago, Chicago.
- Goldstein, P. 2003. From Stew-Eaters to Maize-Drinkers: The Chicha Economy and the Tiwanaku Expansion. En: *The Archaeology and Politics of Food and Feasting in Early States and Empires*, editado por T. Bray, pp. 143-172. Kluwer, Plenum, Nueva York.

- Guamán Poma de Ayala, F. 1993 [1615]. *Nueva corónica y Buen Gobierno*. Fondo de Cultura Económica, Lima.
- Hastorf, C. 2007. Archaeological Andean Rituals: Performance, Liturgy, and Meaning. En: *The Archaeology of Ritual*, editado por E. Kyriakidis, pp. 77-108. Cotsen Institute of Archaeology, Los Ángeles.
- Hodder, I. 1982. *The Present Past*. Batsford, Londres.
- Horta Tricallotis, H. 2013. Queros de madera del *Collasuyo*: Nuevos datos arqueológicos para definir tradiciones (s. XIV-XVI). *Estudios Atacameños* 45: 95-116. doi.org/10.4067/S0718-10432013000100007
- Insoll, T. 2004. *Archaeology, Ritual, Religion*. Routledge, Londres y Nueva York.
- Isbell, B. J. 1974. Parentesco andino y reciprocidad: Kukaq: los que nos aman. En: *Reciprocidad e intercambio en los Andes peruanos*, editado por G. Alberti y E. Mayer, pp. 110-152. IEP, Lima.
- Isbell, W. 1997. *Mummies and Mortuary Monuments: A Postprocessual Prehistory of Central Andean Social Organization*. University of Texas Press, Austin.
- Isbell, W. 2013. Nature of an Andean City: Tiwanaku and the Production of Spectacle. En: *Visions of Tiwanaku*, editado por A. Vranich y C. Stanish, pp. 167-196. Cotsen Institute of Archaeology, Los Ángeles.
- Janusek, J. 2003. Vessels, Time, and Society: Toward a Ceramic Chronology in the Tiwanaku Heartland. En: *Tiwanaku and its Hinterland 2*, editado por A. Kolata, pp. 30-91. Smithsonian Institution Press, Washington D.C.
- Janusek, J. 2005. Of Pots and People: Ceramic Style and Social Identity in the Tiwanaku State. En: *Us and Them: Archaeology and Ethnicity in the Andes*, editado por R. Reyra, pp. 34-53. Cotsen Institute of Archaeology, Los Ángeles.
- Janusek, J. 2008. *Ancient Tiwanaku*. Cambridge University Press, Cambridge.
- Janusek, J. y P. Williams. 2016. Telluric Techné and the Lithic Production of Tiwanaku. En: *Making Value, Making Meaning: Techné in the Pre-Columbian World*, editado por C. Costin, pp. 95-128. Dumbarton Oaks, Washington D.C.
- Kolata, A. 1993. *The Tiwanaku: Portrait of an Andean Civilization*. Blackwell, Cambridge.
- Korpisaari, A. 2006. *Death in the Bolivian High Plateau: Burials and Tiwanaku Society*. BAR International Series, Oxford.
- Korpisaari, A. y M. Pärssinen. 2011. *Pariti: The Ceremonial Tiwanaku Pottery of an Island in Lake Titicaca*. Finnish Academy of Science and Letters, Helsinki.
- Kyriakidis, E. 2007. In Search of Ritual. En: *The Archaeology of Ritual*, editado por E. Kyriakidis, pp. 1-8. Cotsen Institute of Archaeology, Los Ángeles.
- Lagrou, E. 2012. Perspectivismo, animismo y quimeras: Una reflexión sobre el grafismo amerindio como técnica de alteración de la percepción. *Mundo Amazónico* 3: 95-122. doi.org/10.5113/ma.3.32563

- Latour, B. 2013. *Investigación sobre los modos de existencia: Una antropología de los modernos*. Paidós, Buenos Aires.
- Mora, G. y A. Goytia. 2016. Los kerus vivos en capital ayllu Soraga y su participación en la fiesta de la Virgen del Rosario. *Boletín del Museo Chileno de Arte Precolombino* 21(1): 49-62.
- Moseley, M. 2013. Stylistic Variation and Seriation. En *Visions of Tiwanaku*, editado por A. Vranich y C. Stanish, pp. 11-26. Cotsen Institute of Archaeology, Los Ángeles.
- Nielsen, A. 2006. Pobres jefes: Aspectos corporativos en las formaciones sociales pre-inkaicas de los Andes circumpuneños. En: *Contra la tiranía tipológica en arqueología: Una visión desde Suramérica*, editado por C. Gnecco y C. Langebaek, pp. 121-150. Universidad de Los Andes, Bogotá.
- Nielsen, A. 2008. The Materiality of Ancestors: Chullpas and Social Memory in the Late Prehispanic History of the South Andes. En: *Memory Work: Archaeologies of Material Practice*, editado por B. Mills y W. Walker, pp. 207-232. School of American Research Press, Santa Fe.
- Ogalde, J. P., A. Korpisaari, C. Riera Soto, B. Arriaza, C. Paipa, P. Leyton, M. Campos Vallette, N. Lara y J. Chacama. 2020. Archaeometric Analysis of Ceramic Production in Tiwanaku State (c. 500-1000 CE): An Exploratory Study. *Archaeometry*. doi: 10.1111/arcm.12597.
- Olivier, L. 2011. *The Dark Abyss of Time: Archaeology and Memory*. AltaMira Press, Lanham.
- Paz, J. L. 2024. *La pirámide de Akapana como wak'a (400-1100 d.C.): Arquitectura y religión en Tiwanaku*. MUSEF, La Paz.
- Platt, T. 1987. Entre ch'axwa y muxsa: Para una historia del pensamiento político Aymara. En: *Tres reflexiones sobre el pensamiento andino*. HISBOL, La Paz.
- Ponce Sanginés, C. 1976. *Tiwanaku: Espacio, tiempo y cultura*. Pumapunku, La Paz.
- Posnansky, A. 1945. *Tihuanacu: La cuna del hombre americano*, tomo I. J. J. Augustin, Nueva York.
- Posnansky, A. 1957. *Tihuanacu: La cuna del hombre americano*, tomo III. Ministerio de Educación y Bellas Artes, La Paz.
- Renfrew, C. 2007. The Archaeology of Ritual, of Cult, and of Religion. En: *The Archaeology of Ritual*, editado por E. Kyriakidis, pp. 109-121. Cotsen Institute of Archaeology, Los Ángeles.
- Rivera, C. 2014. La cadena operatoria de la cerámica en Tiwanaku: El caso de Ch'iji Jawira. *Anales de la Reunión Anual de Etnología* 28: 65-88.

- Rösing, I. 1994. La deuda de ofrenda: Un concepto central de la religión andina. *Revista Andina* 23(1): 191-216. <http://www.revistaandinacbc.com/wpcontent/uploads/2016/ra23/ra-23-1994-05.pdf>
- Rowe, J. 1961. The Chronology of Inca Wooden Cups. En: *Essays in Pre-Columbian Art and Archaeology*, pp. 317-341. Harvard University Press, Cambridge y Londres.
- Sharratt, N., M. Golitko y P. Williams. 2015. Pottery Production, Regional Exchange, and State Collapse during the Middle Horizon (A.D. 500-1000): LA-ICP-MS Analyses of Tiwanaku Pottery in the Moquegua Valley, Peru. *Journal of Field Archaeology* 40(4): 397-412.
- Sillar, B. 1997. Engendrar la vida y vivificar la muerte: Arcilla y miniaturas en los Andes. En: *Más allá del silencio: Las fronteras de género en los Andes*, editado por D. Y. Arnold, pp. 513-529. CIASE, ILCA, La Paz.
- Sillar, B. 2009. The Social Agency of Things? Animism and Materiality in the Andes. *Cambridge Archaeological Journal* 19(3): 367-377. doi:10.1017/S0959774309000559
- Stübel, A. y M. Uhle. 1892. *Die Ruinenstaette von Tiahuanaco im Hochlande des Alten Perú*. Verlag von Karl W. Hiersemann, Leipzig.
- Stanish, C. 2003. *Ancient Titicaca: The Evolution of Complex Society in Southern Peru and Northern Bolivia*. University of California Press, Berkeley y Los Ángeles.
- Torres, C. 2018. Visionary Plants and SAIS Iconography in San Pedro de Atacama and Tiahuanaco. En: *Images in Action: The Southern Andean Iconographic Series*, editado por W. Isbell, M. Uribe, A. Tiballi y E. Zegarra, pp. 335-371. Cotsen Institute of Archaeology Press, Los Ángeles.
- Uribe, M. y C. Agüero. 2004. Iconografía, alfarería y textilería Tiwanaku: Elementos para una revisión del período Medio en el Norte Grande de Chile. *Chungara, Revista de Arqueología Chilena* 36 (vol. especial): 1055-1068. dx.doi.org/10.4067/S0717-73562004000400041
- Väisänen, R. 2008. *Pacha Mama's Treasures: A Study of the Morphological Types of Ceremonial Tiwanaku Ceramics Found on the Island of Pariti, Lake Titicaca, Bolivia*. Tesis de Maestría en Arqueología. Universidad de Helsinki, Helsinki.
- van Kessel, J. 1997. Tecnología aymara: Un enfoque cultural. En: *La cosmovisión aymara*, editado por H. van den Berg y N. Schiffers, pp. 187-220. HISBOL, UCB, La Paz.
- Villanueva, J. 2022. El soplo voraz: Interpretando la iconografía de venados en Tiwanaku desde las poéticas andino-amazónicas. *Boletín del Museo Chileno de Arte Precolombino* 26(2): 31-44. dx.doi.org/10.4067/S0718-68942021000200031

- Villanueva, J. 2024. Drunken Mountains: Analysis of the Bennett and Ponce Monoliths of Tiwanaku (AD 500–1100) from a Multispecies Perspective. *Latin American Antiquity*. doi:10.1017/laq.2023.72
- Villanueva, J. y A. Korpisaari. 2013. La cerámica Tiwanaku de la isla Pariti como recipiente: Performances y narrativas. *Estudios Atacameños* 46: 83-108. dx.doi.org/10.4067/S0718-10432013000200006
- Villanueva, J. y E. Travé. 2024. Morfometría del vaso *keru* Tiwanaku: Caracterización formal e implicaciones culturales. *Chungara, Revista de Arqueología Chilena* 56(3): 415-435. dx.doi.org/10.4067/s0717-73562024005001202
- Vranich, A. 2016. Monumental Perceptions of the Tiwanaku Landscape. En: *Political Landscapes of Capital Cities*, editado por J. Christie, J. Bogdanovic y E. Guzmán, pp. 181-211. University Press of Colorado, Boulder.