Poéticas relacionales y tecnología digital en el futurismo andino contemporáneo

Alan Poma
Artista e investigador independiente

Pensar el futuro desde América Latina implica necesariamente disputar las categorías con las que ese futuro ha sido imaginado. El llamado Futurismo Andino emerge en este contexto como un conjunto de prácticas artísticas que rechazan tanto la nostalgia como la distopía, y que activan saberes andinos como herramientas para intervenir críticamente en las tecnologías, las temporalidades y las formas de vida contemporáneas. Este ensayo sostiene que el Futurismo Andino no constituye un movimiento artístico, sino un campo de prácticas en formación que reconfigura la relación entre tecnología, temporalidad y tradición cultural andina. A través del trabajo de un grupo de artistas peruanos, se argumenta que conceptos como *pacha* o *chawpi* operan como herramientas relacionales capaces de mediar críticamente el uso de tecnologías digitales inscritas en lógicas corporativas occidentales.

Mi estudio se limita a obras de un grupo de artistas con los que he podido trabajar entre el 2021 y el 2025. A lo largo de ese tiempo he visto que comparten una sensibilidad que dialoga de manera particular con las tecnologías digitales y con la tradición cultural andina, que permite imaginar una «andinización» del medio. En este ensayo actuaré como divulgador de aquellos aspectos de la cosmogonía que han sido investigados y discutidos en ámbitos académicos de filosofía e historia andina. Son estos conceptos los que estarían tras la obra de estos artistas.

Por otro lado, si bien los artistas aquí mencionados no pertenecen directamente a comunidades rurales, mantienen vínculos familiares o cercanos con ellas y una preocupación activa por sus problemáticas político-culturales. Como muchos otros creadores contemporáneos, les dan continuidad a sus tradiciones culturales, adaptándolas a medios digitales y a materiales o procesos tecnológicos contemporáneos.

Cabe precisar que cuando este texto se refiere a «cosmovisiones andinas» o «temporalidades andinas», no alude a un sistema homogéneo, cerrado, sino a regímenes ontológicos diversos, históricamente situados y atravesados por procesos de traducción colonial y reconfiguración contemporánea. Los conceptos que aquí se activan —como Pacha o *chawpi*— no se presentan como esencias culturales fijas, sino como herramientas conceptuales relacionales, reactivadas críticamente en el presente por prácticas artísticas. Esta lógica es comprendida, de acuerdo a lo propuesto por Édouard Glissant, como un campo abierto de relaciones en constante devenir, irreductible a identidades estables o totalidades cerradas. Desde esta perspectiva, el cambio surge a partir de la creatividad del artista andino, quien no se limita a reproducir patrones del pasado o del presente, sino que establece un diálogo con el futuro mediante la mediación de conceptos prehispanicos que subsisten hasta la actualidad. Estos conceptos continúan operando tanto en comunidades rurales andinas como, en este caso, en el ámbito del arte y la poesía experimental.

Estas prácticas digitales, sin embargo, no están exentas de paradojas y tensiones, especialmente debido a los sistemas corporativos y extractivos que sostienen gran parte de las tecnologías contemporáneas. Frente a ello, los artistas aquí analizados no adoptan una postura de rechazo total, sino que proponen una mirada que introduce una permeabilidad selectiva hacia ciertos elementos de la cultura occidental. Esta apropiación se realiza desde una lógica cosmogónica andina, que este texto busca presentar, de manera crítica, sin desconocer que en aquello que permanece parcialmente inexplicable subsiste también una forma de conocimiento mítico. El objetivo de este texto es contribuir a una comprensión más rigurosa de conceptos que con frecuencia son utilizados de manera superficial —como ancestralidad o Pachamama— y proponer su activación crítica en prácticas artísticas contemporáneas. Desde esta perspectiva, se busca imaginar alternativas al capitalismo que no reproduzcan sus lógicas extractivas ni los imaginarios distópicos que han dominado las narrativas de futuro occidentales.

Tiempo y espacio

Todo objeto artístico —sea teatro, *performance* o instalación— se inscribe necesariamente en un régimen específico de tiempo y espacio. Estas coordenadas no son universales, sino que emergen de marcos míticos, históricos y cosmogónicos propios de cada civilización. En el caso de la tradición occidental moderna, por ejemplo, el tiempo se organiza a partir de un consenso cronológico fijado en el nacimiento de Jesucristo, que estructura la historia como una sucesión lineal y progresiva. En el mundo andino, entendido aquí como un conjunto de regímenes cosmogónicos históricamente situados, comprender el espacio implica pensarlo desde la Pacha como una entidad relacional que articula tiempo, materia y práctica. En este marco, la geografía de los Andes —montañas, quebradas, ríos, desiertos y lagos— actúa como un campo de relaciones dentro del cual distintos sujetos desarrollaron saberes técnico-artísticos inscritos en un espacio-tiempo propio. Para comprender esta realidad, nos guiaremos por el análisis de ciertos conceptos que se desprenden, en gran medida, de fuentes historiográficas como el Manuscrito de Huarochirí. Este texto, considerado fundamental en la memoria cultural y mitológica quechua, permite comprender no sólo la continuidad en el presente de determinadas prácticas y creencias propias de la cosmovisión andina previa a la llegada del cristianismos, sino también la continuidad conceptual que se ve reactivada en el arte electrónico andino contemporáneo.

La Pacha: tiempo-espacio andino

El Manuscrito de Huarochirí es un documento de principios del siglo XVII redactado parcialmente por el extirpador de idolatrías Francisco de Ávila y parcialmente por un cronista andino anónimo, identificado en el texto como «Tomás». El manuscrito recoge relatos transmitidos a los extirpadores de idolatrías por habitantes de las comunidades cercanas al apu Pariacaca. En estos relatos emerge con particular fuerza el concepto de Pacha, entendido no como un simple contenedor de acontecimientos, sino como aquello que hace posible que las cosas sean. Siguiendo el análisis del filósofo peruano Zenón Depaz

Toledo, la Pacha no designa un espacio vacío ni un tiempo abstracto, sino la condición relacional que posibilita la aparición de lo existente.

La Pacha resalta lo relacional del mundo; la identidad no es una sustancia fija, sino una diferencia sostenida en vínculos móviles y dinámicos (Estermann 130-135). Desde este marco, la Pacha se encuentra en constante transformación y cumple la función de ser madre, en tanto matriz generadora de realidad. Nada existe de manera plena si no está inserto en tramas de complementariedad y reciprocidad. Según el escritor Gamaliel Churata, esto hace imposible aislar un fragmento de realidad del flujo dinámico en el que se encuentra: un ente sin su contraparte, sin su otro, es un ser empobrecido (517). En este marco, los objetos que llamaremos artísticos, igual que toda la realidad, no deben pensarse como entidades aisladas, sino como nodos en una red de relaciones de complementariedad. Para imaginar este objeto debemos mirarlo en relación directa con su entorno —el paisaje, la lluvia, las estrellas, el sol, las personas, etc.— y con sus lógicas de correspondencia.

Aquí emerge el concepto de *chawpi*, el mediador. Depaz plantea que cuando dos elementos coexisten, se produce un tercero que los vincula (165). Este elemento es crucial porque desdibuja los límites: la pregunta por «dónde termina un objeto y comienza el siguiente» se vuelve secundaria frente a la densidad del entre. El chawpi es usualmente invisible, pues su función es hacer que las cosas aparezcan a través de la conexión. Podría interpretarse no como el asa puente de un huaco, sino como la relación misma y el principio de conexión que se genera en el espacio entre el asa y el huaco. No es un vacío, sino un «lleno relacional» cuya invisibilidad misma es políticamente significativa: aquello que sostiene el mundo es, a la vez, lo más susceptible de ser invisibilizado.

Estos conceptos —*Pacha*, *ñawpa/qhipa*, *chawpi*— permitirán leer las prácticas de artistas como apropiaciones situadas de tecnología desde esta temporalidad no lineal.

Temoralidad y realidad virtual: la obra de Blanca Jurado

Desde este marco conceptual, me acerco a la obra en realidad virtual *Almacunapacc* de la artista huancavelicana Blanca Jurado, que articula una reflexión sobre la materialidad histórica que sostiene la tecnosfera contemporánea. Producida

por el Festival Asimtria en el contexto de una residencia en Huancayo, como parte del Pumpumyachkan tinkuy 2025, y presentada en la galería Augusta Espacio en Cusco, la pieza establece un vínculo con lo temporal a partir de la piedra, entendida como objeto revelador y contenedor de memoria. A través del dispositivo mediador de la *VR*, se abre un encuentro con el mineral, con su explotación y los procesos de extractivismo en la mina Santa Bárbara, principal fuente de mercurio del Imperio español entre los siglos XVI y XVIII, cuya red subterránea alcanza entre 5 y 7 kilómetros de galerías. Conocida como «la mina de la muerte» dentro del sistema de la mita —forma de trabajo esclavizado impuesto por la corona española—, Huancavelica alimentaba la extracción de plata en Potosí mediante el amalgamado de mercurio, lo que significó que ambas minas se convirtieran en pilares de la economía colonial.

Jurado critica este sistema en su obra, al introducir la imagen del Leviatán: parte de la propaganda de miedo propagada por el barroco colonial. Blanca Jurado pone en cuestión la representación del infierno minero como mera metáfora moral y muestra que las minas siguen siendo espacios de explotación laboral hasta el día de hoy. Este hecho nos hace pensar directamente en el *hardware* que necesita el *software* electrónico para existir. Este *hardware* no existiría sin los recursos naturales que son en buena parte producto de la minería; aquí Jurado encuentra una fricción que es a la vez una crítica al mismo medio en que se produce la obra.

En este contexto, la piedra deja de operar únicamente como símbolo o archivo del pasado para adquirir una forma de agencia tecnológica: funciona como un *chawpi*, un mediador que articula el pasado minero con el presente digital, y al espectador con la historia material que el dispositivo suele ocultar. En su obra, el *ñawpa* (pasado) contenido en la piedra se actualiza en el presente para dialogar críticamente con el futuro, que es a su vez el presente. La obra no solo habla de, sino que le devuelve operatividad al concepto de *Camac* —la fuerza vital de los seres humanos y no humanos—, en este caso de los minerales de las montañas andinas.

Es importante señalar aquí una distinción tecnológica: el dispositivo de *VR* no es en sí mismo tecnología andina; es un artefacto occidental apropiado mediante ósmosis, a través de una operación selectiva que reconfigura el dispositivo desde una lógica andina, incorporando sólo aquellos elementos que permiten la continuidad de una tradición cultural. Sin embargo, su uso encierra

una paradoja productiva que Jurado explota: el visor de realidad virtual no podría existir sin los minerales extraídos a expensas de procesos coloniales en lugares como la propia Huancavelica, tierra natal de la artista. Al reintroducir la piedra digital como sujeto con memoria dentro de la máquina construida con minerales extraídos de la roca natural, la obra configura un ciclo crítico.

Así, la obra de Jurado se erige como un ejemplo de la temporalidad andina que el futurismo andino comparte: utiliza la tecnología (*VR*) no para escapar hacia adelante, sino para «voltear la mirada» hacia el futuro (*qhipa*) y rescatar la sabiduría del *ñawpa* (la piedra como contenedor de memoria y sujeto con agencia).

En la actualidad, la forma en que nos relacionamos con la tecnología tiende a invisibilizar los procesos que la hacen posible: extracción minera, trabajo, energía. Ese ñawpa oculto —el pasado material y violento que sostiene cada dispositivo— es justamente lo que la pieza de Blanca Jurado deja al descubierto. Lo que la obra de Jurado pone en cuestión no es solo el origen material del visor de *VR*, sino el modo en que el dispositivo borra precisamente el «entre» que sostiene su existencia. La Pacha, como tiempo-espacio relacional, y el chawpi, como mediador invisible, quedan expulsados del relato tecnológico



Imagen 1. Captura de *Almacunapacc*, de Blanca Jurado. Cortometraje 360°. 10:06 min. Huancavelica / Huancayo, 2025. Fuente: Archivo Asimtria.

dominante: vemos el aparato, pero no las montañas, los cuerpos y las tramas de explotación que lo hacen posible. Al reintroducir la piedra como sujeto con memoria dentro del entorno virtual, la artista reactiva ese «entre» borrado y obliga a reconocer que toda tecnología está anclada en un tejido de relaciones materiales, históricas y anímicas.

Canac digital: continuidad simbólica entre lo textil y lo virtual

Si en la obra de Blanca Jurado la piedra opera como mediador tecnológico entre temporalidades, en la práctica de la artista limeña Cindy Ramírez esta agencia se desplaza hacia otros soportes vivos y simbólicos, como la hoja de coca y el textil. En una serie de obras expuestas en la muestra de 2023 «Lengua Materna Segunda», realizada en la Casa Municipal de San Isidro, Ramírez estructuró su propuesta en tres partes. En una de ellas, ofrecía hojas de coca a los asistentes. En la cultura andina, la hoja de coca se presenta como una manifestación de la Pacha activada en contextos privados y comunitarios. Al ser desplazado de su espacio ritual a uno artístico, este elemento ya dialogaba en el lenguaje del «arte contemporáneo» como un *readymade*. Además, la muestra proponía que, al reunir tres hojas, el espectador descubriera, a través del azar, una combinación de palabras que Ramírez había impreso sobre ellas, y transformaba la obra en una acción colectiva y aleatoria, así como en un dispositivo de lectura y revelación.

Al aproximarse a la obra de Ramírez, resulta difícil obviar que, si se lee como una tecnología, esta tiene un nivel de agencia al ser leída, activada. Es esta dimensión animista la que conduce a interpretarla en términos de un «animismo tecnológico», inscrito en un sistema cosmogónico andino. Su práctica dialoga con la idea de que los objetos artísticos no operan como meros dispositivos colocados para la contemplación, sino como entidades cargadas de *camac*, que deben ser activadas.

En este marco, el *camac* no debe entenderse como una «energía» encerrada en el objeto, sino como una potencia que se activa a partir de la interacción social, conformando un circuito de complementariedad. La tecnología social andina, por tanto, no reside en un artefacto aislado, sino en la red de relaciones que lo ponen en acción. Desde este enfoque, la hoja de coca se presenta también

como un medio tecnológico vivo, activado por una comunidad de personas. Para Ramírez, cuyo conocimiento de estas tradiciones proviene de la transmisión directa por parte de su familia en comunidades rurales de la región Apurímac, la coca funciona como un dispositivo de comunicación para preguntas precisas sobre el ganado perdido o sobre el destino, a las cuales la hoja responde.

En la sala adyacente, las piezas *Monolito I*, *II* y *III* establecen un diálogo deliberado entre dos tipos de tecnología: la andina, representada por los telares, los símbolos prehispánicos y los *tocapus*, y la occidental, mediante el uso de códigos QR y tecnología digital. En esta sala, la artista realiza una obra con *punch cards* intervenidos con la simbología de los *tocapus*. Estas tarjetas pertenecen a un sistema computacional temprano, fundamental en los orígenes del cómputo digital, que, en su forma de almacenamiento de información, ya operaba mediante una lógica binaria.

Ramírez identifica en este sistema de cómputo un vínculo estructural con la lógica binaria, presente tanto en la filosofía andina —particularmente en la noción de dualidad complementaria— como en la cibernética digital. Este cruce no es fortuito: sus *unkus* intervenidos con códigos QR activan un diálogo entre materialidad e inmaterialidad. El *unku* inca se configura como una expresión material de lo binario a través de su diseño geométrico, mientras que el QR introducido por Ramírez opera desde una lógica binaria análoga, propia del ámbito digital.

Aquí podríamos pensar que el tsunami digital arrasa con la cultura andina; sin embargo, como se observa en más de un ejemplo, las culturas andinas se caracterizan por una permeabilidad selectiva: ciertos elementos son incorporados, para ser adaptados a la cosmovisión propia. En este sentido, propongo la noción de *ósmosis digital andina* como el proceso mediante el cual principios ontológicos y lógicos de las cosmovisiones andinas entran en intercambio con tecnologías digitales occidentales dentro del marco del arte contemporáneo, no como una simple adopción, sino como un mecanismo de reconfiguración y equilibrio frente a las limitaciones del paradigma tecno cultural dominante.

Esta ósmosis no implica una simple apropiación técnica ni una equivalencia histórica entre sistemas, sino una transformación recíproca y conflictiva en la que ambos polos se reconfiguran al entrar en contacto. Siguiendo la lectura de Riccardo Badini sobre la ósmosis en la obra de Gamaliel Churata, la

ósmosis digital que proponemos, puede entenderse como un proceso en el que el sujeto andino-mestizo y sus prácticas artísticas incorporan tecnologías contemporáneas sin abandonar su horizonte cosmogónico, reprogramandose desde la Pacha como tiempo-espacio relacional (Badini 51). El resultado no es una tecnología «andina» en sentido esencialista, sino una práctica tecno poética que utiliza dispositivos digitales para activar temporalidades no lineales, agencias no humanas y formas comunitarias de producción de sentido.

La ósmosis digital se manifiesta claramente en la obra de Ramírez. El mundo digital se convierte en un sistema de dualidad complementaria: el 0 y el 1 son así andinizados en un proceso de reconfiguración desde una lógica andina de dualidad complementaria. El mito tecnológico contemporáneo se discute y adquiere una nueva dimensión en esta obra que pone de relieve que tanto el *tocapu* como el QR son medios simbólicos de representación de poder, y que ambos aluden a representaciones simbólicas de sus propios mitos.

No se trata de afirmar que existió una cibernética andina en sentido moderno, sino de reconocer que ciertos principios —binariedad, mediación, cálculo relacional y activación social— permiten pensar una continuidad simbólica que hoy puede reprogramarse artísticamente. En el caso de sus *unkus* con QR, estos, al ser leídos a través del teléfono celular nos acercan a un espacio virtual, generando una existencia equivalente que dialoga con conceptos como la dualidad complementaria andina tanto desde un plano material como inmaterial.



Imagen 2. *Tocapu QR,* de Cindy Ramírez. Bordado digital sobre tela con 9 códigos QR que dirigen a 9 sitios web. 112 × 98 cm. 2021. Imagen cortesía del portafolio de la artista.

Conocimiento poético (axiomas abiertos y cerrados)

Al inicio de este texto hemos mencionado al poeta y pensador antillano Édouard Glissant, cuya teoría de la relacionalidad propone que las identidades no son esencias fijas, sino configuraciones que emergen en y a través de relaciones abiertas, impredecibles e irreductibles con otras culturas, lenguas y mundos. En este marco, surge su interrogación sobre el vínculo entre poesía y sistemas de información: en relación con los límites de la lógica instrumental frente a otras formas de pensamiento (81).

Desde esta perspectiva, el conocimiento poético no se define por la acumulación de datos ni por la verificación empírica, sino por su apertura al error, a la indeterminación y a lo no calculable, rasgos que comparte, en otro registro, con ciertos procesos de investigación científica. En este sentido, el poema puede entenderse como un dispositivo capaz de producir un tipo de saber relacional, sensible y situado.

Frente a esto, Glissant identifica un conflicto central: los sistemas computacionales se fundan en la cibernética, la cual se basa en códigos binarios y estructuras lógicas diseñadas para eliminar el error. Él distingue entre sistemas de axiomas abiertos—que aceptan lo imprevisible—y sistemas de axiomas cerrados—que operan bajo reglas fijas y coherentes. Para Glissant, debido a su naturaleza binaria, la computación pertenece inevitablemente a esta segunda categoría.

La máquina no puede dejar de operar dentro de parámetros preprogramados. Aquí la advertencia de Glissant se mantiene: la cibernética, por más compleja que sea, no sustituye la experiencia poética ni el pensamiento abierto a lo desconocido. Asimismo, se plantea que la computadora no puede crear un lenguaje desde cero; solo opera sobre lenguajes creados por humanos. La capacidad de inventar lenguas —de crear horizontes expresivos nuevos—hasta el momento es una competencia exclusivamente humana. La IA, en cambio, actúa dentro de un esquema formal preprogramado: sus respuestas, aunque variables, son cálculos probabilísticos relacionales hechos sobre una base de datos gigantesca, y no emergen de una experiencia abierta al error ni a lo imprevisible. Su «aleatoriedad» es, en el fondo, predecible, debido a que hasta el momento no puede ir más allá del código con el ha sido programada.

Si la IA está mayoritariamente controlada por conglomerados corporativos que monopolizan la información y el consumo energético que demanda no es sostenible, una respuesta poética y política no puede dejar de considerar este tema. Esta paradoja, que atraviesa el arte electrónico en relación con los recursos necesarios para su producción, constituye un conflicto común a todos los artistas analizados. Sus prácticas se han orientado hacia el uso de la herramienta computacional, andinizándola, en ciertos casos como un medio para generar comunidades virtuales capaces de activar las relaciones de la Pacha y, desde allí, interrogar críticamente los procesos culturales coloniales que atraviesan sus disciplinas, ya sea la poesía digital, el arte digital o el arte contemporáneo.

Poéticas del remix digital: el *camaquén* digital del Pumita

El Pumita Andino Cazador, miembro del colectivo futurista andino Lxs Demonixs del Ande, poeta digital y performer de la provincia andina central de Junín, fue artífice en el año 2021 de la creación de un *cyber ayni* en Huancayo, a través del cual aún se continúan produciendo eventos. Su interés por la poesía electrónica y el *sampler* lo ha llevado a utilizar modelos de lenguaje de gran escala (*Large Languaje Models*) como medio de remezcla y activación de *prompts*, mediante los cuales sus textos articulan conceptos andinos dentro de

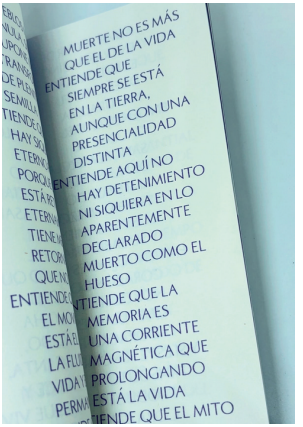

Imagen 3. El poemario *Almas Hackeadas: Sueños en la red profunda*, de El Pumita Andino Cazador. Kikuyo Editorial, Quito / Santiago de Chile, 2025.

la lógica binaria de la tecnología digital. En su poemario *Almas Hackeadas: Sueños en la red profunda*, publicado por el sello editorial Kikuyo en 2025, el modelo de lenguaje no opera como un «poeta» autónomo, sino como una herramienta de *sampleo* masivo. El Pumita alimenta el sistema con textos académicos sobre la obra de Gamaliel Churata o estudios de antropología amazónica, y utiliza el *prompt* como un mecanismo para «andinizar» el procesamiento de datos.

La poética reside en la remezcla, en la capacidad de sintonizar frecuencias entre el *ñawpa* (la fuente ancestral) y el *qhipa* (el algoritmo), aprovechando incluso las llamadas «alucinaciones» del sistema como grietas de imprevisibilidad creativa. Es precisamente en esta zona opaca —en la que el cálculo excede tanto la intención del programador como la del usuario— donde ciertas prácticas artísticas intervienen para apropiarse críticamente del error como operación poética. Un ejemplo de ello es su poema «Inti Raymi Galáctico". Sampleo del texto: La ciencia ficción andina de Gamaliel Churata, puesta en escena de Riccardo Badini», un remix de un ensayo del especialista en Churata Riccardo Badini. En un fragmento del poema se puede leer:

DE LA DISONANCIA DE TEXTURAS
DE TODAS LAS VOCES
HUMANAS COMO NO HUMANAS
QUE ATRAVIESAN EL CUERPO DEL TIEMPO
PARA ALTERAR EL FUTURO EN EL PRESENTE (58)

Este poema funciona como un nexo mediador que vincula la obra teatral de Gamaliel Churata *Epílogo en Khoskhowara*, el análisis académico de Badini y el *prompt* de IA. Al igual que en un ritual o en la mezcla musical para una fiesta, lo que importa no son únicamente los elementos combinados, sino un tercer elemento emergente: el resultado de la mezcla. Es en la transición, la ecualización y la fricción tecnológica entre sistemas donde lo nuevo se produce. En este proceso, el poeta se convierte en un programador de Pacha, que inserta la lógica de un tiempo-espacio de axiomas abiertos —donde pasado y futuro coexisten en un presente relacional—, aunque siempre dentro de infraestructuras controladas por corporaciones transnacionales, lo que produce una tensión política imposible de ignorar. La Pacha, abierta y relacional, entra

así en fricción con sistemas cerrados como la infraestructura corporativa de la IA, generando un conflicto poético, político y tecnológico.

Las llamadas «alucinaciones» de los modelos de lenguaje responden, sin embargo, a cálculos probabilísticos sobre datos incompletos. Por ello, la poética que plantea El Pumita no redefine la IA en sí misma, sino el uso humano de la herramienta. Consciente del carácter probabilístico del *output*, busca en las «alucinaciones» la grieta por donde se filtre el conocimiento poético. La IA no constituye el destino final de la creación, sino una herramienta de exploración que coexiste con una comunidad física y simbólica, desde la cual se ensaya la posibilidad de alterar el futuro en el presente. De este modo, el Futurismo Andino no se presenta aquí como una teoría cerrada ni como un modelo normativo de producción artística, sino como un marco operativo en construcción, cuyo potencial se verifica por su capacidad de activar prácticas, comunidades y formas de imaginar futuros.

Bibliografía

Badini, Riccardo. *El indigenismo de Orkopata y El pez de oro como obra al negro de la literatura peruana*. Lima: Pakarina, 2025

Cummins, Tom. *Toast with the Inca: Andean Abstraction and Colonial Images on Quero Vessels*. Ann Arbor: University of Michigan Press, 2002.

Gamaliel Churta. *Resurrección de los muertos*, Ed Riccardo Badini. Puno. Universidad del Altiplano, 2013

Dean, Carolyn. *A Culture of Stone: Inka Perspectives on Rock*. Durham: Duke University Press, 2010.

Depaz Toledo, Zenón. *La cosmovisión andina en el Manuscrito de Huarochirí*. Lima: Vicio Perpetuo / Vicio Perfecto, 2015.

Duviols, Pierre. *Escritos de historia andina*. Eds. Javier Flores Espinoza y César Itier. Lima: Biblioteca Nacional del Perú / Instituto Francés de Estudios Andinos, 2016.

Earls, John et al. *Tecnología andina: una introducción*. La Paz: HISBOL, 1990.

Estermann, Josef. *Filosofía andina: sabiduría indígena para un mundo nuevo*. La Paz: ISEAT, 1998.

Glissant, Édouard. *Poetics of Relation*. Ann Arbor: University of Michigan Press, 1997.

Kosiba, Steve, John Wayne Janusek y Thomas B. F. Cummins, eds. *Sacred Matter: Ani-*

macy and Authority in the Americas. Washington: Dumbarton Oaks Research Library and Collection, 2021.

Luna Valencia, José R. et al. *Pliegues del futurismo andino*. Quito / Santiago de Chile: Kikuyo Editorial, 2025.

Montes Ruiz, Fernando. *La máscara de piedra: simbolismo y personalidad. Aymaras en la historia*. La Paz: Armonía, 1999.

Pumita Andino Cazador y K'ita Wichhu. *Almas hackeadas: sueños en la red profunda*. Quito / Santiago de Chile: Kikuyo, 2025.

Taylor, Gerald, ed. y trad. *Ritos y tradiciones de Huarochirí: Manuscrito quechua del siglo XVII*. Lima: Instituto Francés de Estudios Andinos, 2017.

Taylor, Gerald. *Camac, camay y camasca y otros ensayos sobre Huarochirí y Yauyos*. Lima: IFEA / CBC, 2000.