

LA METÁFORA DEL CUERPO HUMANO:

Una nueva hipótesis en relación al significado
de la iconografía de los textiles de Q'ero*

Gail P. Silverman

Traducido por Josefa Nolte M.

* Véase Silverman, *EL TEJIDO ANDINO: Un libro de sabiduría*. Lima. Fondo Editorial B.C.R.

En su estudio clásico: *Símbolos Naturales* (1970), Mary Douglas ha demostrado como el cuerpo humano es el principio estructural subyacente sobre el cual se organiza la cultura. Joseph Bastien (1978, 1987) ha aplicado la metáfora del cuerpo humano a la cultura andina cuando ha demostrado como el pueblo del *ayllu* Kaata, situado al norte de Bolivia, está estructurado como el cuerpo humano, con los picos de las montañas como análogos con la cabeza, los ríos y canales de irrigación representando los brazos y piernas, mientras que el centro del pueblo es su corazón. En este artículo, yo sostengo que los andinos no organizan su universo basados en la metáfora del cuerpo humano, pero sí en la metáfora biológica. Más adelante muestro que este modelo biológico esta registrado en su ropa bajo la forma de diversas iconografías textiles.

Me he centrado en la comunidad quechua hablante de Q'ero, localizada en el departamento de Cuzco, al sur del Perú. A través del examen de cuatro motivos textiles, demuestro como la iconografía Q'ero guarda las cuatro condiciones biológicas necesarias para la evolución de cualquier forma de vida en las siguientes formas: 1. *HATUN INTI* (sol grande) representa la energía en forma de fotosíntesis y quimiosíntesis, 2. *LISTA* (lista) que significa la materia, 3. *CHILI PUKA* (semen-sangre) que simboliza la unión de lo femenino con lo masculino y, finalmente, 4. *TAWA INTI QOCHA* (cuatro-sol-lago) representa la evolución del gameto femenino (el huevo) en dos, cuatro y ocho partes que son necesarias para el crecimiento. Así, los cuatro elementos necesarios para la creación de la vida, esto es: energía, materia, unión de lo femenino con lo masculino y el huevo fertilizado, están simbolizados en la iconografía Q'ero. El modelo biológico que yo propongo en este artículo contrapone a la metáfora del cuerpo humano usada por los antropólogos andinistas por la forma en que la cultura andina se organiza.

* Agradezco a todas las personas que en una u otra forma contribuyeron a que este trabajo se realice; en especial a Alejandro Ortiz R., Marie France Souffez y Josefa Nolte.

ICONOGRAFÍA TEXTIL Q'ERO

A. *Hatun inti: luz y sombra*

La primera forma en que el fenómeno cultural de la iconografía de la indumentaria Q'ero sirve como metáfora biológica de vida se refiere al motivo *HATUN INTI* que representa luz y sombra, que a su vez se relacionan con los procesos de fotosíntesis y quimiosíntesis respectivamente.

El *HATUN INTI* está compuesto de un rombo grande que está circunscrito a un marco rectangular. Desarrolla una oposición tanto en color (luz/sombra) como en la dirección de sus líneas radiales (adentro/afuera). La parte derecha (A) está tejida con los colores: rojo, escarlata y blanco. Las líneas rojas largas y las escarlatas cortas comienzan en las esquinas del rectángulo y están dirigidas al rombo sin tocarlo. Los Q'ero llaman a esta mitad del *Hatun Inti: Inti Lloqsimushan*, que significa el sol saliente y representa a la luz del sol (*K' anchay*) y al este. La parte (B), en contraste, está formada por los colores negro, rosado y blanco. Ambas líneas, las largas negras y las cortas rosadas, comienzan en el rombo y radian hacia afuera sin tocar el marco. Los Q'ero llaman a esta mitad *Inti Chinkapushan*, el sol poniente, y significa la sombra (*llanthu*) y el oeste.

El *HATUN INTI* también está compuesto de tres rombos adicionales que están puestos uno dentro del otro por tamaños en forma decreciente. Son exactos al motivo mayor en términos de exhibir una oposición en color y dirección de sus líneas, con la parte "a" que consiste en líneas cortas rojas y escarlatas dirigidas hacia adentro, mientras que la parte "b" está formada con líneas cortas negras y rosadas dirigidas hacia afuera. Estos tres rombos pequeños se llaman "*kinsa pata*" (tres partes altas) y simbolizan las tres regiones ecológicas (*puna-qheshwa-yunga*) explotadas por los Q'ero.

HATUN INTI está bordeado en ambos lados por uno de cuatro motivos secundarios llamados *K' iraqey Puntas*, *Ñawpa Silu*, *Ñawpa Churo* y *Ñawpa Inti*. *K' iraqey Puntas* está tejido en la indumentaria contemporáneo Q'ero, mientras que los tres últimos sólo se encuentran en textiles antiguos. El primero, *K' iraqey Puntas*, está compuesto por una serie de triángulos repetidos que se alinean a los lados. El término se deriva de la palabra quechua "*kiru*" que quiere decir diente, mientras que "*puntas*" es español. En efecto, los hombres Q'ero llaman a este motivo secundario de diferentes formas que aquellas usadas por las tejedoras mujeres, como *orqo puntas* (puntas de cerro) o *orqo* (cerro). Luego, el *Ñawpa Silu* (cielo antiguo) está compuesto por una serie de círculos parciales que bien se abren hacia la derecha o hacia la izquierda. *Ñawpa* es la palabra quechua que designa lo antiguo y lo viejo; *silu* viene del español cielo. Luego, *Ñawpa Churo* (caracol antiguo) está formado por una serie de figuras en forma de crochet. *Churo*, caracol en quechua, significa la parte interior de la tierra, el *Uku Pacha*. Finalmente, *Ñawpa Inti* (sol antiguo) está compuesto por cuatro rombos que alternan *Inti Lloqsimushan*, el amanecer, con *Inti Chinkapushan*, el atardecer.

HATUN INTI es tejido en la manta de las mujeres (*lliklla*), en el poncho ceremonial de los hombres, en la bolsa pequeña (*ch'uspa*) y en el *wayako*, otra bolsa pequeña en forma rectangular.

SIMBOLISMO DEL HATUN INTI

El *Hatun Inti* expresa ideas concernientes a luz y sombra de dos formas diferentes. Primero, contrastando los colores y por las diferentes direcciones de las líneas que simbolizan las ideas quechuas respecto al desplazamiento de la energía como luz y sombra. Hemos visto como este símbolo se compone de dos partes en las que las líneas rosadas están dirigidas hacia el rombo en la parte derecha, como opuestas a las negras que se radian hacia el rectángulo que sirve de marco en la parte izquierda. Los Q'ero llaman a la primera mitad *Inti Lloqsimushan*, amanecer, y a la segunda mitad *Inti Chinkapushan*, atardecer o puesta del sol. Un estudio del repertorio completo del motivo *Inti* (sol) tejido en la indumentaria Q'ero (*Hatun Inti*, *Inti Lloqsimushan*, *Inti Chinkapushan*, *Tawa Inti Qocha*, *Muyu Inti*, *Ichu Inti*) revela que el rosado, rojo y anaranjado son siempre usados para tejer la salida del sol, mientras que el negro, gris y escarlata son siempre usados para tejer la puesta del sol (Silverman-Proust 1983, 1984).

Para comprender el rol del color en el significado de los diseños, debemos examinar la relación entre la técnica del tejido y la forma gráfica resultante porque es el color el que determina su significado iconográfico. Toda la iconografía Q'ero esta tejida con la técnica *kinsamanta* (de tres) que implica el uso de dos colores más el blanco. Esto produce una tela de doble cara llamada en quechua *iskay uya* en la que el motivo tejido por el derecho aparece en el color opuesto al que aparece en el revés (Silverman 1988d). Por ejemplo, en el *wayako* ilustrado aquí, el motivo *Inti Lloqsimushan* está tejido con rosado como color dominante y el gris-marrón y blanco como colores secundarios. El revés de un *Inti Lloqsimushan* rosado es un *Inti Chinkapushan* gris-marrón y la cara opuesta de un *Inti Chinkapushan* gris-marrón es un *Inti Lloqsimushan* rosado. Entonces, cuando una tejedora usa la técnica del *kinsamanta* para tejer estos diseños, ella tiene que planificar como se va a ver el motivo seleccionado en ambas caras de la tela. Por ello, deberá elegir dos colores que usará de acuerdo a si tejerá un sol naciente o una puesta de sol (Silverman 1988d).

El señor Benito Salas Paucar de la comunidad Q'ero Totorani de Tandaña corroboró esta relación entre los colores claros del amanecer y los colores oscuros del atardecer de estos dos períodos del día. Benito dibujó un sol naciente con un círculo sin color y escribió: "*Urimanta ninti llucsimucsan puntada*". ("El sol sale de una la punta de una montaña en la mitad baja", grabado:1985). De acuerdo con Benito, cuando el sol aparece en la mañana en el cielo de Tandaña, es de color rojo: "*Kay Wayna Capac lloqsimushan puka pukacha riki*". ("Por su puesto este *Wayna Capac* sale rojo, un poco rojo", grabado: 1985). Benito también dibujó un sol poniente con un círculo de color púrpura oscuro, por eso, la representación tan importante entre el contraste del púrpura y la ausencia de color para simbolizar la puesta del sol. La relación entre los colores claros para representar el amanecer

y colores oscuros para el atardecer también ha sido descrita para las comunidades de Kuyo Grande y Andamarca (Casaverde Rojas 1970: 167, Ossio 1976: 380).

La segunda forma en que *Hatun Inti* expresa ideas relacionadas con la luz del sol y la sombra se relacionan con la línea vertical que divide en dos el motivo. Las tejedoras Q'ero la llaman "*sonqo*", corazón, o "*sonqocha*", corazoncito. Los hombres, por el contrario, la llaman "*ñan*", camino, o "*mayu*", río. Además, algunos astrónomos de la comunidad de Kauri la llaman "*chawpi*", centro. También, dos tejedoras Q'ero que viven en K'allakancha, la llamaron "*iskay t' aqapi*", dividido en dos partes. Un análisis de la terminología utilizada para la línea vertical nos muestra que tanto la palabra *ñan* como *mayu* son rutas de comunicación o caminos por donde se mueve gente, animales y el sol a través del agua o sobre la tierra (Lizárraga 1988, Silverman 1987, 1988, Urton 1981). Ambos términos, *chawpi* y *sonqo* se refieren al centro, aunque denotan movimiento hacia o desde el motivo ya sea por camino terrestre o celestial.

El movimiento desde o hacia el centro del motivo también se comprende mirando la relación que hay entre la estructura del *Hatun Inti*, un rombo dividido en dos partes, con la luz del sol en la parte derecha y la sombra en la mitad izquierda, con la estructura del observatorio solar utilizado por los Incas para observar fenómenos astronómicos, llamado *Intiwatana*. De acuerdo al padre Lira (1946:284), el *Intiwatana* era "un observatorio o adoratorio situado en las partes más altas, generalmente donde el sol llegaba en tres momentos: al amanecer, en el cenit y al atardecer ...podríamos calificar este *Intiwatana* como un reloj solar ...las horas se anunciaban por la sombra proyectada por los rayos solares". De manera similar, Guaman Poma de Ayala (1980:183) describe al *Intiwatana* como " ... los astrónomos observaban la salida y la puesta del sol por sus rayos que se marcaban en un dial. Estos rayos se movían como un reloj, con seis meses girando sobre el lado derecho y los otros seis sobre el izquierdo".

Basados en las similitudes estructurales entre el motivo *Hatun Inti* y el *Intiwatana*, parece aparente que el *Hatun Inti* sea la representación gráfica del *sundial*. De esta forma, el rombo grande es similar a la base circular del *Intiwatana*, mientras que la línea vertical, *sonqocha/chawpi/ñan*, se relaciona con la columna de piedra colocada en su centro. El movimiento de la sombra se proyecta sobre la estructura de la piedra circular conforme el *Inti* cambie su posición en el cielo.

Esta idea también está expresada en *Hatun Inti* por el uso de tres rombos más pequeños colocados uno dentro del otro, en tamaño decreciente. El primer rombo está tejido en negro, el segundo en rojo y el último es también tejido con rojo, de este modo, se muestra como el tiempo de día de compone de varias intensidades de luz y sombra.

En resumen, el *Hatun Inti* simboliza la luz del sol y la sombra basada en dos elementos gráficos importantes. Primero, sólo líneas de color como el rojo, rosado y naranja simbolizan el amanecer o la salida del sol, mientras que las líneas de color oscuras, como el escarlata, gris y negro, significan la puesta del sol. Segundo, la línea vertical en conjunción con las diferentes que se radian (adentro/afuera)

representan el proceso dinámico del viaje del sol a través del camino terrestre y celestial.

HATUN INTI: FOTOSÍNTESIS Y QUIMIOSÍNTESIS

Hemos revisado ya como *Hatun Inti* significa el sol en el cenit en el que el día está compuesto de cantidades iguales de luz y sombra. Ambos, la luz solar y la sombra son necesarias para la creación de cualquier forma de vida y en la tradición científica occidental es llamada fotosíntesis y quimiosíntesis respectivamente.

La fotosíntesis es el proceso mediante el cual las plantas verdes usan la energía solar para desarrollar un complejo molecular orgánico a partir de la operación de catálisis del pigmento de la clorofila sobre el agua y el dióxido de carbono. La fotosíntesis también permite a las plantas liberar oxígeno que es esencial para la respiración de los animales mayores (Winick 1984:412). La clorofila portadora de cloroplastos son las máquinas que realizan este proceso (Strausbaugh 1961:46). Así la fotosíntesis es la que provee “las condiciones esenciales para la florecencia y evolución de la vida (Strausbaugh 1961:48).

De acuerdo a Lovelock (1988:14), “virtualmente no había oxígeno en la atmósfera hasta hace dos billones de años cuando los ancestros de las plantas modernas comenzaron a usar la fotosíntesis para recoger la energía solar. Debido a que la fotosíntesis produce gas como un producto secundario, la propagación de cosas verdes crearon, eventualmente, la atmósfera en la que innumerables especies pudieron desarrollarse”. Por lo tanto, sin fotosíntesis, ninguna forma de vida conocida podría haber evolucionado.

Pero mientras que la fotosíntesis es el recurso principal para que la vida evolucione, recientemente se ha descubierto que la vida también se puede desarrollar en total oscuridad. Específicamente, en las aberturas de las profundidades hidrotérmicas del mar descubiertas en 1977 a 320 kilómetros al noreste de las Islas Galápagos, se descubrió abundante vida floreciendo: “Aquí habían especies previamente desconocidas para la ciencia, viviendo en total oscuridad en cantidades enormemente mayores de las que hubieron sido posibles de imaginar en el mar profundo (Childress 1987:115) “Cuatro formas de vida se encontraron floreciendo en el medio ambiente de este mar profundo: gusanos tubulares gigantes, almejas blancas grandes, langostinos y mejillones, cangrejos y pescados. En esta profundidad de 2600 metros debajo de la superficie del mar, en un medio ambiente de total oscuridad, estos organismos vivientes no obtenían su alimento de la fotosíntesis, si no de la oxidación del sulfato de hidrógeno: “Las plantas verdes y la bacteria sulfurosa son funcionalmente similares en importancia: ambas son productores primarios. Considerando que las plantas verdes son fotoautotróficas, la bacteria sulfurooxidante capaz de usar una fuente de energía inorgánica para derivar la fijación del dióxido de carbono se llama quimiosintotrófica que son literalmente consumidores de materias inorgánicas que existen autónomamente sin una fuente externa de componentes reductores de carbón (Childress 1987:115)”. Así, mientras que la fotosíntesis usa una fuente orgánica de energía, la solar, para crear las condiciones necesarias para la evolución de la vida, la quimiosíntesis usa

una fuente de energía inorgánica, el agua caliente del mar, para crear las condiciones necesarias para la vida. Estos dos procesos están simbolizados en el motivo *Hatun Inti* que muestra una mitad correspondiente a la luz, que se representa por colores brillantes, y la otra mitad que corresponde a la sombra, que se representa por colores oscuros radiándose hacia afuera.

Pero no sólo son los colores brillantes radiándose hacia adentro y los oscuros hacia afuera en el *Hatun Inti* análogos a los procesos de fotosíntesis y quimiosíntesis, si no que ambos, los colores brillantes y oscuros, pueden estar relacionados con la forma en que las plantas de diferentes colores ayudan a regular el clima de la tierra.

Por ejemplo, Lovelock (1988:24) se ha interesado en como la tierra ha sido capaz de mantener constante la temperatura de superficie por 3 1/2 eones. Él piensa que la tierra "ha aprendido a sintetizar su propio material de construcción a partir de las básicas materias primas del medio ambiente, usando el sol como fuerza conductora". De acuerdo a su teoría, "conforme el dióxido de carbono se agotó o los continentes se fueron desplazando hacia posiciones no favorables que subió el albedo, es posible que la biosfera haya conservado su temperatura así como la temperatura de la tierra simplemente mediante el obscurecimiento" (Lovelock 1988: 25).

Algunas pruebas para esta teoría se han encontrado por dos investigadores que han observado el peculiar comportamiento de *micro-organismos que viven en pantanos salados* en los que "las manchas de micro-organismos de colores más claros se han vuelto oscuras en los pantanos salados conforme cambian las estaciones" (Lovelock 1988:24-25). Lovelock preguntó: es esto prueba de la forma en que la tierra conservó su calor? De acuerdo a su propuesta, se pensaba que por el cambio de los colores claros a los oscuros, la biosfera podía jugar un papel importante en el control del medio ambiente a través del clima. Cuando la tierra necesitaba conservar el calor, entonces ciertas las plantas se volvían negras o de colores oscuros, pero si la tierra necesitaba gastar más calor, entonces las plantas se volvían blancas o de colores claros (Lovelock 1988:25). Así, las diferencias en los colores claros y oscuros de las plantas pueden ayudar a regular la temperatura de la superficie de la tierra.

Basados en estos nuevos datos, podemos ahora ver al motivo *Hatun Inti* como simbolizando un importante conocimiento concerniente a las condiciones necesarias para la evolución y creación de la vida de la siguiente manera:

HATUN INTI

SOMBRA
(COLORES OSCUROS)
QUIMIOSÍNTESIS
bacteria sulfurosa
circula a través de las
profundas corrientes calientes
del mar

LUZ
(COLORES CLAROS)
FOTOSÍNTESIS
agua y dióxido de carbono
circula a través de
las plantas vía la
clorofila

CREA:
Gusanos tubulares
Almejas blancas
Mejillones

MANTIENE:
Animales
Plantas

Como podemos observar en el cuadro superior, una serie de oposiciones se derivan del motivo *Hatun Inti*:

HATUN INTI

QUIMIO SÍNTESIS
PROCESO INORGÁNICO
FEMENINO
ADENTRO
AGUA Y AIRE
SULFATO DE HIDRÓGENO

CONSERVA EL CALOR

FOTO SÍNTESIS
PROCESO ORGANICO
MASCULINO
AFUERA
TIERRA Y AIRE
AGUA Y DIÓXIDO
DE CARBONO
EXPELE EL CALOR

Hay dos ideas importantes que se pueden derivar del *Hatun Inti*. Primero, el *Hatun Inti* yuxtapone los dos procesos de los que se deriva la energía, esto quiere decir, fotosíntesis y quimiosíntesis. Segundo, el *Hatun Inti* junta en una sola imagen los cuatro elementos de la vida: fuego, agua, tierra y aire.

Paso ahora a mostrar como se simboliza la materia en las telas Q'ero.

B. *Lista: materia*

La segunda forma en que la iconografía Q'ero sirve como metáfora biológica con propósitos culturales se refiere a como la materia está registrada en el motivo *lista*. La materia, según definición de la tradición científica occidental es la masa que compone un organismo viviente: "Las condiciones mínimas y suficientes para que un objeto sea reconocido como un organismo viviente y por ende, sujeto de investigaciones biológicas es de que sea una masa discreta de materia, con límites definidos, con un continuo intercambio de materia con sus alrededores sin manifestar alteraciones en sus propiedades en períodos cortos de tiempo y, de acuerdo a las investigaciones realizadas ya sea por observación directa o por analogía con otros objetos de su misma clase, originando por algún proceso de división o fraccionamiento de uno o dos objetos preexistentes de la misma naturaleza" (Enciclopedia Británica 1968:644). Aquí demuestro como los Q'ero utilizan las franjas multicolores del motivo *lista* para registrar información referida tanto a animales como a alimentos, todos los cuales son organismos vivos.

DESCRIPCIÓN DE LISTA

Las franjas multicolores del motivo *lista* es un diseño muy común tejido en *llikllas*, ponchos y diversas bolsas de Calca, Pisac, Chinchero, Pitumarka, Ocongate, Markapata y Q'ero. Son menos frecuentes los tejidos en los que varía el ancho de sus franjas, estos tejidos se encuentran en las alturas de Calca-Pisac así como en Q'ero. En esta parte, yo describo como aparece el motivo *lista* en Q'ero.

El *wayako* Q'ero es una bolsa de forma rectangular cosida a ambos lados dejando una abertura en su parte superior. Una larga hebra llamada *watana* se fija en una de las esquinas superiores y sirve para amarrarla. Se teje en un telar de estacas y su urdimbre es contnua por lo que se obtiene una tela de cuatro orillos terminados. Se utiliza la lana de alpaca o llama y se utilizan los colores naturales de las mismas (blanco, gris, marrón y negro). En los especímenes más antiguos se encuentra también el uso de tintes naturales. El *wayako* guarda pequeños objetos textiles, hojas de coca así como pequeñas cantidades de comida.

El *wayako* Q'ero se compone de cuatro paños con diferentes diseños ordenados en forma simétrica respecto a su eje vertical. El *wayako* descrito aquí fue comprado en Tandaña en 1985 a la Sra. Rosa Chura Flores. Ella identifico los paños como:

1) *Chili Puka* (semen-sangre): alternando franjas rojas y blancas; 2) *Lista*: franjas multicolores de diferentes anchos (3 hilos rojos, 3 de rojo oscuro, 2 negros, 2 rosados, 2 negros, 1 anaranjado, 1 rojo, 1 anaranjado, 4 rojos, 2 negros, 2 rosados, 3 rojos, 1 anaranjado y 3 rojos); 3) *Silu* (cielo): un motivo geométrico tejido en tres colores (escarlata, rojo y amarillo); y 4) *Pilli Inti* (Pilli-sol): el motivo principal del paño es un diseño de sol tejido en tres colores llamado *kinsamanta*. La franja vertical de *sonqocha* (corazoncito) divide en dos a *Pilli Inti*.

Basada en la descripción del *wayako* Q'ero y del paño *lista* que lo decora, se pueden identificar dos características. Primero, el motivo *lista* está compuesto por varias franjas de colores. Segundo, las franjas son de diferentes anchos, algunas muy delgadas, mientras que otras son muy anchas. Basada en estas dos características es posible correlacionar las franjas *listas* de los *wayakos* Q'ero con las cuerdas anudadas con fines contables de los Incas, mejor conocidas como *quipus*.

Primero demuestro como *lista* está relacionada con los *quipus* Inca basada en el uso de múltiples colores así como en el uso de franjas de colores. Luego demuestro como estas franjas de colores y diferentes anchos guardan un registro de color para llamas, papas, maíz, agua y suelos.

LISTA Y LOS QUIPU INCA

La primera similitud entre las franjas *lista* tejidas en el *wayako* Q'ero y los *quipu* Inca se refiere al uso de diferentes colores hallados en ambos.

Los cronistas españoles e investigadores más recientes describen el *quipu* como una serie de cuerdas multicolor y nudos que fueron usados para almacenar información estadística y calendarica (Garcilaso 1960, Radicati 1979, Guaman Poma 1980, Ascher y Ascher 1981). Para simbolizar los diferentes productos agrícolas, así como animales y personas del Imperio, los Incas utilizaron un sistema clasificatorio del color en los *quipus*. La unidad básica de los *quipus* fue “cuerdas ordenadas individualmente con otra cuerda que servía como principal. Las otras cuerdas estaban suspendidas de ésta” y luego afirma que “las cuerdas eran de diferentes grosores y colores, cada una de las cuales tenía un significado especial (Garcilaso 1960:158)”.

Para obtener la variedad de colores los Incas utilizaron los colores naturales de la lana, es decir, blanco, negro, marrón y gris, así como lana teñida con tintes naturales. Por ejemplo, d’Harcourt (1962) estableció que los Incas utilizaron tres tintes principales: rojo, amarillo e índigo. Actualmente, los Q’ero usan los siguientes colores entre los naturales y anilinas: *yana* (negro), *chumpi* (marrón), *yuraq* (blanco), *qellu* (amarillo), *q’omer* (verde), *puka* (rojo), azul, *sani* (violeta) y *q’ellucha* (anaranjado). Antes de 1955, Núñez del Prado (1970:274) recolectó los nombres de algunas plantas usadas para teñir en Q’ero: *K’uchu k’uchu* (verde), *Chapi* (rojo), *Hatun Chilca* (amarillo), *Punki* (amarillo anaranjado), *Waqra Waqra* (amarillo claro) y *Luma Chilca* (amarillo fuerte). Además, los Q’ero distinguen los colores naturales de llamas y alpacas en amarillo (*Qellu llama*), marrón rojizo (*Puka Paro*) y rosado pálido (*Cruz Makito Panti*) (Sr. Santiago Salas Paucar. Grabado, Tandaña:1985).

La segunda forma en que las franjas tejidas con el motivo *lista* en el *wayako* Q’ero pueden ser comparadas con los *quipus* Incas se refiere al uso de los diferentes anchos en las franjas que pueden ser comparadas con los diferentes nudos de los *quipus*. Ascher y Ascher (1981:13-19) explicaron la importancia de los nudos en los *quipus* de la siguiente manera: “En cada cuerda existen conjuntos de nudos que forman la representación simbólica de un número ...el valor de la posición de un conjunto particular se clasifica de acuerdo al tipo de nudo utilizado. Los nudos múltiples son utilizados para posiciones unitarias, mientras que los nudos simples son utilizados para cualquier otra posición”. Comparando las franjas tejidas en los *wayakos* Q’ero a los nudos del *quipu* Inca, es posible que las franjas angostas correspondan a los nudos simples, mientras que las anchas correspondan a los nudos compuestos.

Hay otra pequeña prueba de evidencia que sostiene mi posición en el sentido de que las franjas de *lista* en los *wayako* Q’ero son la evolución del *quipu* Inca. Primero, Ascher y Ascher (1981:23) publicaron una fotografía de una bolsa perteneciente a un *quipukamayoq* de la colección del Dr. Oscar Núñez del Prado que tiene la misma forma rectangular de nuestro *wayako* Q’ero descrito, con la misma cuerda amarrada en la misma esquina y decorada con las franjas de *lista*. Segundo, el *quipu* y la bolsa del *quipukamayoq* existieron en Q’ero en 1955, cuando fue descubierto por el Dr. Núñez del Prado. En una serie de artículos publicados al respecto por el diario limeño *La Prensa*, el periodista Demetrio

Tupac Yupanqui, describió como encontró la expedición al señor Lázaro Quispe, que fue forzado a realizar un censo de animales para el dueño de la hacienda utilizando un *quipu*. Este *quipu* fue descrito como “anudadas en unidades, decenas y centenas. No existía otro número por encima de las centenas. Hacían sus cálculos con estos tres números. Las unidades estaban amarradas a un hilo muy delgado, mientras que las centenas se componían con hilos más gruesos y dobles. Las decenas estaban hechas con hilos finos y sujetas a las centenas (*La Prensa* 1955:2)”. Él también afirmó que los hilos del *quipu* estaban sujetos a una bolsa (*ch'uspa*) en la que los aborígenes guardaban sus hojas de coca. De esta forma, él relacionó el *quipu* directamente con las bolsas de franjas multicolores del *quipu*. De la misma manera relacionó las franjas delgadas con las unidades y las franjas anchas con las decenas y centenas.

Existe una tercera forma por la que las franjas de lista tejidas en los *wayako* Q'ero se relacionan con los *quipus* Inca. De acuerdo a los cronistas, los Incas también usaron un sistema clasificatorio de color para registrar diferentes clases de animales, tubérculos, suelos y fuentes de agua encontrados en el pueblo. Por ejemplo, José de Acosta (1979:291) afirmó que “los quipukamayoks eran obligados a dar cuenta de todo, así como los escribanos aquí, porque para diferentes cosas como guerras, gobierno, tributo, ceremonias, tierras, habían diferentes clases de quipus; y el manejo de cada pequeño nudo, o nudo mayor así como de las cuerdas a donde estaban sujetos, unos rojos, otros verdes, otros azules, otros blancos y finalmente tantos diferentes ...cuan innumerables los significados derivados de estos nudos y colores”.

En Q'ero, el motivo *lista* registra información relacionada con una clasificación de colores para el maíz, papas, fuentes de agua, tipos de suelos y llamas. Me limitaré a describir el sistema clasificatorio de los colores referentes al maíz, papas y llamas que es registrado con el motivo *lista* (Silverman 1988c).

CLASIFICACIÓN DE COLORES PARA EL MAÍZ, LAS PAPAS Y LAS LLAMAS EN LAS FRANJAS DEL MOTIVO LISTA DE Q'ERO

1. *El maíz*

Los Q'ero cultivan el maíz en las tierras bajas (monte y *yunga*) situadas aproximadamente a 2000 metros sobre el nivel del mar. En 1986, participé en una cosecha de maíz con la comunidad de Q'ero Totorani de Tandaña en el Inti Qhawa Valley (el valle que mira el sol).

El cultivo de maíz se realiza en cerros escarpados sin riego. Allí crecen dos tipos de maíz llamados *Qolla Sara* (maíz princesa) que se hierva o tuesta, y *Hank' a Sara* (maíz tostado) que es para tostar.

La siguiente clasificación del maíz por color se recolectó en Tandaña y se basa en varios informantes: Sr. Ramón Salas Paucar, Sr. Martín Paucar y Sra. Rosa Chura Flores (Grabado: 1985, 1986): *Chumpi Sara* (rojo), *Oqe Sara* (gris),

Parakay Sara (blanco), *Qellu Sara* (amarillo), *Kuti Sara* (amarillo con granos blancos), *Musa Sara* (blanco y marrón), *Panti Sara* (morado rojizo), *Yana Sara* (negro), *Qellu Pukayoq Sara* (amarillo y granos rojos), *Nina Wacha Sara* (amarillo oscuro con algunos granos negros), *Chumpi Wacha Sara* (marrón y amarillo), *Owina Sara* (blanco), *Qori Churipi Sara* (dorado), *Panti Chullpi Sara* (rosado) y *Yana Qellu Chullpa* (negro y amarillo). Basados en esta lista, hemos encontrado que los Q'ero usan tanto los colores simples como rojo, gris, blanco, amarillo, negro, marrón, morado y dorado para representar el maíz, como combinaciones de colores como amarillo y negro o amarillo y rojo, etc.

2. Las papas

Las papas se cultivan en la *Puna*, localizada a 3500-4500 metros sobre el nivel del mar, y también en la región *qheshwa*, a 3500-2000 metros. Se siembran en surcos de diferentes formas dependiendo de factores como el tipo de suelo, pendiente, humedad, etc.

La siguiente clasificación de color para las papas se basa en datos obtenidos de los señores Domingo Paucar, Martín Paucar y Sebastián Waman: *Maqtillo papa* (negro), *Rakhu Maqtillo* (blanco), *Yana Pulli* (negro), *Compas* (blanco), *Pity Kinay* (negro), *Puka Pulli* (negro), *Phoya* (negro), *Lluntus* (amarillo), *Qellu Maqtillo* (amarillo), *Azul Ruk'i* (azul), *Papa Orlunes* (gris), *Azul Kanchalla* (azul) y *Azul Kita* (azul). De esta forma, los colores negro, blanco, rojo, amarillo y azul son los usados para simbolizar los tipos de papas.

3. Las llamas

El señor Santiago Salas Paucar, uno de mis principales informantes en Q'ero, me dibujó las diferentes llamas de su rebaño. Santiago distinguió los colores naturales de la lana de llama, que incluyen rojo, amarillo y azul, tanto como las combinaciones de colores encontrados en la lana de llama:

1) *Yuraq llama*: una llama completamente blanca, 2) *Ch' iñiko Alqa*: una llama muy pequeña con el cuello blanco y las patas marrones, 3) *Chumpi Alqa*: cuello blanco con piernas marrón pálido, 4) *Yuraq Mur' u*: un animal blanco con orejas mutiladas, 5) *Qellu Muru Chumpi Muru*: manchas marrones sobre un blanco sucio, 6) *Cruza*: gris mezclado con negro y blanco, 7) *Yana Suri*: negro sedoso sobre blanco, 8) *Yuraq Llama*: un animal completamente blanco, 9) *Ch' iñiko Alqa*: un animal muy pequeño con la espalda y patas traseras marrones, 10) *Qellu Llama*: cabeza blanca y negra con el resto del cuerpo amarillo, 11) *Ch' iniko Alqa*: una llama blanca con tres patas marrones, 12) *Yuraq Llama*: llama blanca, 13) *Yana Alqa*: animal negro con cuello y patas traseras blancas, 14) *Chumpi Chullumpi*: prácticamente marrón con el cuello blanco, 15) *Yana Wallata*: blanco con la espalda negra, 16) *Parakay Muru*: blanca con manchas grises, 17) *Qheswa Maq'ta*: completamente marrón excepto por las dos patas traseras blancas, 18) *Puka Paro*: un pequeño animal con franjas diagonales blancas y marrón rojizo y la espalda blanca, 19) *Vicuña*: blanco amarillento de la vicuña, 20) *Qellu Paro*: blanco y

amarillo, 21) *Yana Chullumpi*: totalmente negro excepto el cuello blanco, 22) *Sumac P'allchay*: animales negros con la espalda blanca, 23) *Ch'iñiko Paro*: pequeños animales con el pelaje marrón y blanco dividido diagonalmente a los lados, 24) *Cruza*: blanco y piernas rosadas, 25) *Ch'iñiko Aqawayá*: llama muy pequeña de color marrón con la cara blanca, 26) *Qolla Pantalon*: llama marrón-rojizo con una pierna blanca, 27) *Ka'chu*: parte frontal amarillo claro con la espalda blanca.

La clasificación de color de llama considera animales de un solo color así como animales con combinaciones de color.

Basados en estos datos, mi hipótesis es que las franjas tejidas en el motivo *lista* de los *wayako* Q'ero tienen una función de registro de conocimiento relacionado al sistema clasificatorio de las llamas, papas y maíz. Como estos son material orgánico, las franjas de *lista* satisfacen la segunda condición para la evolución y creación de vida, es decir, las franjas de *lista* simbolizan la materia.

C. *Chili Puka* (semen-sangre)

Chili Puka (semen-sangre/masculino-femenino) es el nombre dado a una serie de franjas blancas y rojas alternadas que se tejen en el *wayako* Q'ero y en los ponchos ceremoniales. En otro documento (Silverman-Proust 1983), he demostrado como es que hay una franja blanca más en el poncho ceremonial, mientras que en *wayako* hay una franja roja más, así relacionando el color al género:

poncho ceremonial - blanco - masculino
wayako - rojo - femenino

El estudio del significado de los términos quechua "*chili*" y "*puka*" nos permitirá comprender como estos términos se refieren al género. La palabra *chili* significa "maíz perla de granos lustrosos y pequeños" (Lira 1982:50). González Holguín (1989:109) define "Chhillillillin o chhititini ...gotear el sudor o sudar a gotas". Basados en estos datos, *chili* sugiere la idea de pequeñas gotas o granos perlados. El color blanco o blanco perla sugiere y trae a la mente la idea del semen. *Puka*, en contraste, es el color rojo en quechua.

En la concepción andina del color, el blanco es considerado masculino y es simbolizado con líquidos como la lluvia, los ríos y los lagos (Aliaga 1985:7), mientras que el rojo está relacionado a la mujer, a la sangre y en particular a la sangre de la menstruación. Por ejemplo, de acuerdo a Seibold (1992:185), "el rojo es la mujer; el blanco es el hombre".

Así el motivo *chili puka*, tejido como franjas alternadas de rojo y blanco, asocia las ideas de masculino/femenino, fuerza generadora/ sangre y la unión de estas fuerzas para crear la vida. Por ejemplo, Arnold (MS) describe como en la concepción de la vida aymara, las mujeres se perciben como "floreciendo como

flores” cuando ellas menstruan, estando más receptivas a la concepción. Confirmando esto, Bastien (1978:609) asevera que “otra creencia entre los Qollahuayas es de que las mujeres se embarazan cuando tienen relaciones sexuales durante la menstruación. Esto refleja su observación de los animales y la creencia de que el semen mezclado con la sangre es importante para la concepción”.

El señor Francisco Lara, un astrónomo Kauri y uno de mis principales informantes, describió la unión de lo masculino y lo femenino para poder crear vida nueva:

P: “Ahora quisiera saber como se crea una vida nueva entre los animales, en las vacas, burros y en los animales en general”

R: “En las vacas, ovejas, llamas y en todos los animales, de un macho y una hembra, siempre de un macho y una hembra nace la nueva vida”. (Grabado: Kauri 1985).

La unión de blanco y rojo, que representa masculino / femenino, semen/sangre, también significa ideas referidas a la abundancia y a la regeneración. Por ejemplo, de acuerdo a Aranguren (1975:105), estos colores se encuentran en las ofrendas hechas para asegurar la prosperidad: “Una media ofrenda consiste en una *unkhuña* blanca con borlas rojas en las esquinas. La ofrenda para asegurar felicidad, prosperidad y cosecha es puesta sobre esta tela de dos colores: rojo y blanco”.

Otro ejemplo que los colores rojo y blanco son usados para simbolizar la fertilidad, la prosperidad y la abundancia se puede observar durante el sacrificio realizado para el *Inti Raymi*. Allí, una llama blanca u oveja es sacrificada con la cabeza mirando al este. Luego el cuerpo decapitado es puesto sobre un costal marrón y blanco. En seguida se derrama chicha y se echan hojas de coca sobre la cabeza. Se dice que esto se hace para asegurarse que el animal regrese a su rebaño (Núñez del Prado 1970). Adicionalmente, Gow (1975:152) afirma que “el color blanco está relacionado a la reencarnación, a la regeneración y a la visión cíclica de la historia y el universo”.

En la concepción andina del color, el blanco está relacionado a lo masculino, a los líquidos reproductivos como el semen y el agua, mientras que el rojo se relaciona a lo femenino, a la sangre y a los líquidos reproductivos como la sangre menstrual.

En la concepción occidental de la vida, ambos, macho y hembra son necesarios para la reproducción. La reproducción sexual necesita de la unión del esperma masculino con el gameto (huevo) femenino. La etapa de meiosis (crecimiento de la célula y división) es igual en plantas y animales excepto en que el tiempo del ciclo de vida en el que ocurre la meiosis es muy diferente. En los animales, ocurre durante la formación de gametos, mientras que en las plantas ocurre cuando ciertas esporas se forman.

Así, la unión de macho y hembra es necesaria tanto en animales como en plantas para perpetuar la especie. Basados en estos datos, mi hipótesis es que *chili puka* simboliza semen y sangre, la unión de lo masculino con lo femenino que es necesaria para la creación de la vida.

4. *Tawa Inti Qocha* (cuatro-sol-lago)

La última forma en que las propiedades estructurales de los motivos de los tejidos Q'ero están relacionadas con el modelo biológico para la forma en que la cultura andina se organiza, se refiere a como la división del motivo *Tawa Inti Qocha* en dos, cuatro y ocho partes se relaciona con el desarrollo del gameto femenino fertilizado antes de su implantación.

En otra oportunidad (Silverman 1988a, 1988b, 1988c, MSa) he demostrado como *Tawa Inti Qocha* es el modelo en que se registran los conceptos de tiempo y espacio. Primero describiré al *Tawa Inti Qocha* y luego mostraré como representa la división del huevo femenino en dos, cuatro y ocho partes que son necesarias para la creación de la vida.

Descripción de Tawa Inti Qocha

Tawa Inti Qocha está compuesto por un gran rombo circunscrito dentro de un marco rectangular dividido en dos, cuatro y ocho partes por la inclusión de una línea vertical y de dos líneas radiales en forma de X.

Primero, *Tawa Inti Qocha* esta dividido en dos mitades (parte A y parte B por un cambio de color que crea una línea divisoria vertical llamada *sonqocha* (corazoncito). La parte A (mitad derecha) es tejido con grandes líneas rosadas que comienzan en el ángulo del marco rectangular y se radian hacia el rombo sin tocarlo. La parte B, en contraste, se teje con grandes líneas negras que comienzan en la orilla del rombo y se radian al marco rectangular sin tocarlo. La parte derecha simboliza una mitad del *Inti Lloqsimushan*, el amanecer, mientras que la parte B simboliza la mitad del *Inti Chinkapushan*, la puesta del sol. Las partes A y B juntas representan a *Hatun Inti*, el cenit.

Luego, cada mitad del motivo en su conjunto (partes A y B) se subdividen en cuatro pequeños rombos que se forman por la inclusión de una X, que muestra la misma oposición de colores (claro/oscuro). La parte a (mitad derecha) está compuesta de dos rombos incompletos y uno completo. Los dos rombos parciales, localizados en la parte superior e inferior del motivo están tejidos con líneas cortas negras que se radian hacia el centro donde se tocan unas con otras. El rombo más pequeño, también está dividido en dos partes a partir del cambio de color. Una parte está formada por líneas negras cortas que se dirigen hacia el marco rectangular, mientras que la otra está compuesta por líneas rosadas que se radian hacia el centro.

Basados tanto en el cambio de color como en la dirección de las líneas que radian, observamos que la parte b es exactamente opuesta a la parte a. La parte

b está formada por un rombo completo y dos incompletos. Los dos rombos incompletos están ubicados en la parte superior e inferior del diseño y están formados con líneas cortas rojas que se radian hacia afuera. El rombo completo que se encuentra en el centro, también está formado por líneas cortas dirigidas hacia afuera. Una mitad tiene líneas cortas rojas que se radian hacia afuera y la otra cortas líneas guindas dirigidas hacia afuera.

La división en dos, cuatro y ocho partes del *Tawa Inti Qocha* pueden estar relacionadas con la división en dos, cuatro y ocho partes del huevo femenino antes de su implantación en las paredes. Durante la meiosis, cuando el huevo ha sido fertilizado por el esperma, éste continúa una serie de transformaciones antes de alcanzar la etapa de la implantación que es la que garantiza el embarazo. Primero, “la formación del pronúcleo del macho y la hembra sucede cuando la cola del espermatozoide penetra el citoplasma del huevo. Luego, de la primera resquebrajadura en la metafase se vuelve fusiforme” y finalmente “el huevo entra a la etapa de la división en dos, cuatro y ocho partes. Es en este punto que el huevo entra al útero y se autoimplanta en la pared del mismo, asegurando la preñez”. El motivo *Q’ero Tawa Inti Qocha* se puede entender como la representación de esta etapa del desarrollo celular del gameto antes de entrar al útero.

La comprensión de cómo *Tawa Inti Qocha* representa la idea de una semilla fertilizada relaciona también las ideas de interior, oscuridad y agua. En los Andes, la formación de la vida se ve como la semilla que crece en un albergue. Por ejemplo, en un dibujo recogido en Kauri en 1990 por Filomena Juárez, Francisco L. dibujó una figura de cómo la vida comienza en una planta, en un animal y en el hombre. En el caso de la planta, el dibujo está claramente dividido en dos partes; la parte superior representa una planta floreciendo, la parte inferior representa a la semilla brotada en el interior de la tierra. Luego, en el caso de la oveja, ha dibujado una semilla creciendo en el interior del cuerpo del animal y finalmente, en la representación de la mujer, también ha dibujado una semilla dentro de su cuerpo. En los tres casos, se ilustra a la semilla situada en un albergue (la tierra, el animal, el cuerpo de la mujer).

La idea de la vida originándose en una semilla plantada dentro de un albergue es representada también en la iconografía textil andina contemporánea.

En otro documento, he demostrado cómo los *Q’ero* tejen actualmente el motivo *Ch’unchu* representando la reencarnación de *Incarri* (Silverman 1986, 1987, 1988, 1990, 1993, 1994).

El motivo conocido como *Ch’unchu Inti Pupu* (*Ch’unchu*, sol-omblijo) está dividido en tres partes, la superior e inferior están compuestas por líneas diagonales largas. Estas han sido identificadas por los informantes *Q’ero* como *loran/lorayan* que quiere decir semillas y brotes creciendo en las plantas (flores, papas, frejoles, etc). En el centro está el diseño del sol ubicado en el omblijo de *Incarri*, de allí su nombre Omblijo del Sol.

En los dibujos del último Inca hechos por los informantes Q'ero, *Incarri* fue representado como una cabeza sin cuerpo descansando sobre un tronco o poste. La cara está cubierta de brotes (*loran*) demostrando que *Incarri* está volviendo a la vida.

En este documento, he sostenido que las cuatro condiciones necesarias para la creación de la vida, esto es, la fotosíntesis, la materia, la unión de macho y hembra y la división del huevo en dos, cuatro y ocho antes de la implantación, están registrados en las telas Q'ero a través de los cuatro motivos llamados: *Hatun Inti*, *Lista*, *Chili Puka* y *Tawa Inti Qocha*. Los datos consignados aquí me conducen a formular la siguiente pregunta: ¿qué significa el hecho de que la cultura andina se organice alrededor del modelo biológico en oposición al modelo del cuerpo humano?

LA CONCEPCIÓN ANDINA DEL ORIGEN DE LA VIDA VERSUS LA OCCIDENTAL

El uso del modelo biológico como metáfora de la manera que la cultura andina se organiza se contrapone a la metáfora del cuerpo humano usada por Bastien y otros y crea una serie de oposiciones entre estos dos modelos. La pregunta principal que debemos responder para poder comprender la importancia del modelo biológico en oposición al del cuerpo humano como forma en que se organiza la cultura andina es: ¿cuál es la concepción andina de la vida y en qué difiere de la concepción occidental?

Primero, en la concepción occidental de la vida, la vida está clasificada en dos categorías: los animales (que incluye al hombre) y las plantas. Mientras que los procesos reproductivos y biológicos se ven como esencialmente similares en ambos, sólo los animales en su calidad de hombre tienen la facultad para simbolizar y, por ende, de crear cultura. Por ello crean un modelo jerárquico en el que el *Homo sapiens* ocupa el pináculo. Los animales y las plantas están clasificados en dos categorías separadas y hay poca interrelación entre ellos.

En el concepto andino de la vida, las formas orgánicas y las inorgánicas, las animadas y las inanimadas, son consideradas iguales. Por ejemplo, los andinos creen que los hombres, los animales y las plantas, así como las montañas, las piedras, los ríos, los árboles, etc. se originan de las mismas fuerzas. Por ejemplo, hemos visto como los Q'ero perciben la creación de una persona, de una planta o de un animal como esencialmente similares. Esta percepción se puede apreciar en el dibujo que incluimos; de una semilla (*muhyu*) brotan la cabeza y luego el tronco y las extremidades, o ramas y raíces (Silverman 1986b, 1991, Msa).

La segunda forma en que los andinos perciben las formas animadas e inanimadas como iguales se refiere a su creencia de que "todo es hembra y macho" (Platt 1978:1092). Así, algunas rocas y montañas son consideradas como macho y hembra. De igual forma, tanto las formas animadas como las inanimadas tienen ciertas características comunes con el hombre, y ciertos cerros sagrados (*Apus*) comen y beben igual que el hombre (Núñez del Prado 1983:90).

Una serie de oposiciones aparecen cuando contrastamos el modelo biológico con el del cuerpo humano como forma en que la cultura andina se organiza:

<i>MODELO BIOLÓGICO</i>	<i>MODELO DEL CUERPO HUMANO</i>
no es jerárquico	jerárquico
abierto	cerrado
masculino y femenino	masculino
afuera y adentro	afuera

Utilizando la metáfora del cuerpo humano como forma en que los andinos se organizan, no se puede entender el hecho de que los andinos perciban a las formas animadas e inanimadas como desarrollando las mismas capacidades y evolucionando de procesos similares a este modelo. No se puede aplicar el modelo del cuerpo humano a la cultura andina porque no percibe el universo de la misma forma que lo hacen los andinos; únicamente es una elaboración académica occidental.

CONCLUSIÓN:

Se propuso que cuatro motivos de los textiles tejidos en la comunidad quechua hablante de Q'ero registran las cuatro condiciones biológicas necesarias para la creación y evolución de la vida. Primero, *Hatun Inti* está relacionado a los procesos de fotosíntesis y quimiosíntesis respectivamente. Segundo, *Lista*, que está relacionada a la materia de acuerdo a la clasificación de color para las papas, maíz y llamas. Tercero, *Chili Puka*, relacionado a la unión de macho y hembra. Finalmente, *Tawa Inti Qocha*, que simboliza la división del huevo en dos, cuatro y ocho partes que aseguran la sobrevivencia.

El modelo biológico revela varias ideas nuevas concernientes a la naturaleza del universo andino. Primero, *Hatun Inti* nos evidencia aspectos relacionados a la variación de luz y sombra, así como al movimiento desde y hacia el centro. Esto a su vez, sugiere nuevas ideas en relación a la energía cósmica y social porque une dos procesos energéticos que son necesarios para la evolución de la vida, esto es la luz y la sombra. En segundo lugar, la unión de macho y hembra crea una teoría para la reproducción de la vida en la que estos procesos no solo son iguales para los animales, plantas y para el hombre, si no también para entidades inanimadas como rocas y montañas. Finalmente, el modelo biológico es no jerárquico pues los objetos animados e inanimados están dentro de la misma clasificación.

Basada en los datos aquí presentados, queda claro que el modelo del cuerpo humano es una elaboración académica de occidente que no tiene validez en la cultura andina porque su concepción de vida es diferente.

BIBLIOGRAFÍA

ACOSTA, José D.:

1979 *Historia Natural de las Indias*. México. Fondo de la Cultura Económica.

ALIAGA, Francisco:

1985 *Tayta Wamani: Pratiques et Croyances Religieuses dans les Andes Centrales*. Ecole des Hautes Etudes en Sciences Sociales. PhD dissertation. París.

ARANGUREN PAZ, Angélica:

1975 "Las creencias y ritos mágico religiosos de los pastores puneños". En *Allpanchis*, N°8.

ARNOLD, Denise:

"Potatoes and Incest Beliefs of Bolivian Aymara" En *Cognitive Patterns of Andean Continuity*. Comp. por J.W. Bastien; N.R. Crumrine; R. Schaedel. *En prensa*.

ASCHER, Marcia y Robert Ascher:

1981 *Code of the Quipu*. Ann Arbor. University of Michigan Press.

BASTIEN, Joseph:

1978 *Mountain of the Condor: Metaphor and Ritual in an Andean Ayllu*. St. Paul, Minn: West.

1987 *Healers of the Andes*. Salt Lake City. University of Utah Press.

CASAVARDE ROJAS, Juvenal:

1970 "El mundo sobrenatural en una comunidad andina". En *Allpanchis Phuturinga* 2:121-244. Centro Bartolomé de las Casas. Cusco.

CHILDRESS:

1987 *General Biology*. Basic Books. New York.

D'HARCOURT, Raoul:

1962 *Textiles of Ancient Peru and their Techniques*. Seattle. University of Washington Press.

DOUGLAS, Mary:

1970 *Natural Symbols: Exploration in Cosmology*. New York: Pantheon.

GARCILASO DE LA VEGA, Inca:

1960 *Comentarios reales de los Incas y Historia General del Perú*. En *Obras Completas del Inca Garcilaso de la Vega*. Notas por P. Carmelo Sanz de Santa Marfa. Biblioteca de Autores Españoles, Madrid.

GONZÁLEZ HOLGUÍN, Diego:

1989 *Vocabulario de la Lengua General de todo el Perú llamada Lengua Qquichua o del Inca*. Universidad Nacional de San Marcos. Lima. [1609].

GOW, David:

1989 *The Gods and Social Change in the High Andes*. PhD Dissertation, Seattle. University of Washington Press.

GOW, David y Rosalind Gow:

1975 "La Alpaca en el Mito y el Ritual". En *Allpanchis*, N°8. Instituto de Pastoral Andina. Cusco.

GUAMAN POMA DE AYALA, Felipe:

1980 *Nueva Corónica y Buen Gobierno*. Transcripción, [1615] Prólogo y Notas por Franklin Pease. Caracas: Biblioteca Ayacucho. Vol. I, p 429, Vol II, p 539.

LIRA, Jorge A.:

1982 *Diccionario Khechuwa-Español*. Secretaria Ejecutiva del Convenio "Andrés Bello". Cuadernos Culturales Andinos N°5. Bogotá.

LOVELOCK, James:

1988 *The Ages of Gaia: A Biography of our Living Earth*. New York: Norton.

NÚÑEZ DEL PRADO, Oscar:

1970 "El Hombre y la Familia". En *Matrimonio y Organización Política-Social en Q'ero*. Cusco. Garcilaso.

OSSIO, Juan:

1976 "El simbolismo del agua y la representación del tiempo y el espacio en la fiesta de la acequia de la comunidad de Andamarca". En *Actas XLII Congreso Internacional de Americanistas*. Pp 303- 364.

RADICATI, Di Primeglio:

1979 *El Sistema Contable de los Incas*. Studium. Lima.

SEIBOLD, Katharine E:

1992 "Textiles and Cosmology in Choquecancha, Cuzco, Perú". En *Andean Cosmologies Through Time: Persistence and Emergence*. Comp. por Robert V. Dover, Katharine E. Seibold, John McDowell. p. 167-201. Bloomington: Indiana University Press.

SILVERMAN, Gail P.:

1983 "Motivos Textiles en Q'ero". En *Q'ero, el ultimo ayllu Inca*. Compilación por Jorge Flores Ochoa y Juan Nuñez de Prado Bejar. pp 87-105. Centro de Estudios Andinos. Cusco.

SILVERMAN, Gail P.:

1984 "Los Motivos de los Tejidos de Q'ero: La Descripción de los Motivos" En *Revista del Museo e Instituto de Arqueología (23)*: pp 281-308.

SILVERMAN, Gail P.:

1986a "Cuatro Motivos Inti de Q'ero". *Boletín de Lima (46)*:61-76.

SILVERMAN, Gail P.:

1986b "Representación Gráfica del Mito de Inkari en 1986b los tejidos Q'ero". *Boletín de Lima (48)*:59-71.

SILVERMAN, Gail P.:

1987 *Le Mode Tissé du Temps: Les Textiles Andins Conçus Comme un Registre du Savoir*. Ph. D Dissertation. Dpto. de Antropología. Universidad de Paris V-René Descartes, Ciencias Humanas, SORBONNE. Paris, Francia.

SILVERMAN, Gail P.:

1988a *Los Tejidos Q'ero Visto como un Registro de Sabiduría*. Exposición y Catálogo. UNSAAC y Museo e Instituto de Arqueología, Cusco.

SILVERMAN, Gail P.:

1988b "Significado Simbólico de las Franjas Multicolores Tejidas en los Wayakos de los Q'ero". *Boletín de Lima (57)*:37-44.

SILVERMAN, Gail P.:

1988c "Weaving Technique and the Registration of Knowledge in the Cuzco area of Peru". *Journal of Latin American Lore*. Vol. 14, (2):207-441

SILVERMAN, Gail P.:

1988d "Tawa Inti Qocha, Símbolo de la Cosmología Andina: Concepción Q'ero del Espacio". *Anthropologica* Año VI (6):7-42.

SILVERMAN, Gail P.:

1990 "Representación Gráfica del Mito Inkari en los Tejidos Q'ero". *Mitos Universales Americanos y Contemporáneos*. Pp. 147-175. Compilación por Moises Lemlij. Sociedad Peruana de Psicoanálisis y UNSAAC. Lima.

SILVERMAN, Gail P.:

1993 *Ch'unchu Pally*. AwanaWasi del Cusco. Pontificia Universidad Católica del Perú y Southern Perú Copper Corporation.

SILVERMAN, Gail P.:

1994 *El Tejido Andino: Un libro de sabiduría*. Lima: fondo editorial, Banco Central de Reserva del Perú, 202 Pp.

STRAUSBAUGH, Perry Daniel:

1961 *General Biology*. New York: Wiley.

URTON, Gary:

1981 *At the Crossroad of the Earth and the Sky: An Andean Cosmology*. Latin American Monograph Series, N°55. University of Texas Press, Austin.

WINICK, Charles:

1970 *Dictionary of Antropology*. Totowa: A Helix Book.

