

ANTHROPOLOGICA No. 9 - DICIEMBRE 1991

ETNOLITERATURA ANDINA: EL MOTIVO *DESAFÍO*

Enrique Ballón Aguirre



Una de las constantes más reiteradas en la investigación etnoliteraria de este siglo, insiste en la determinación de las unidades mínimas de la narración, el *relato mínimo*. Los criterios para hacerlo han variado mucho desde la vía formal de la manifestación textual como la frase simple —por ejemplo « Veni, vidi, vici »— hasta los constructos que describen más allá de la expresión, en el plano del contenido, las propiedades mínimas de la narración, por ejemplo, el conocido paradigma del llamado programa narrativo,  $PN[(S \cup O) \rightarrow (S \cap O)]^1$

La investigación de los *motivos* como unidades móviles que tienen la propiedad de migrar entre relatos diferentes de un universo cultural determinado o fuera de los límites de un área cultural, ha avanzado notablemente sobre todo gracias a los trabajos de Joseph Courtés<sup>2</sup>, Claude Bremond<sup>3</sup>, etc. Es así como el estudio de un micro-relato, el *desafío*, considerado hasta ahora solamente como un relato de manipulación (cf. Greimas, 1982), puede ser enfocado desde la perspectiva de los motivos. Esta nueva predisposición es importante desde el momento que el apotegma dado como universal (Greimas, 1982:44) «es impensable que un caballero pueda desafiar a alguien despreciable» se muestra, en el corpus retenido para el análisis que sigue, como relativo y tal vez circunscrito únicamente al área indoeuropea.

El reconocimiento, descripción y tipología de estas unidades narrativas móviles, no procede fuera de los textos de los relatos mismos (cf. Ballón, 1983). El motivo establece con el relato en que se halla inscrito relaciones de invariancia / variación: si se considera invariante la estructura narrativa del macro-relato (con sus respectivos recorridos), el motivo es una variable

(1) Los términos semióticos y sus definiciones aparecen en Greimas-Courtés (1982; 1986).

(2) Especialmente en Courtés (1986; 1989).

(3) En particular *Communications*, 89, Seuil, París, 1984; véase igualmente *Le conte, pourquoi? comment? - Actes des Journées d'études en Littérature orale (Paris, 23-26 mars 1982)*, Centre National de la Recherche Scientifique, París, 1984; P. Léon, P. Perron (Eds.) *Le conte*, Didier, Otawa, 1987.

y a la inversa. Por eso, al no ser el motivo un nivel estructural autónomo de las articulaciones narrativas, sólo puede ser definido en relación a ellas.

El motivo posee, pues, un sentido independiente de la significación funcional que le otorga el relato donde está inserto ("texto-ocurrencia"), y por ello se le puede delimitar y analizar como una unidad figurativa invariante en sí misma, persistente a pesar de los cambios de contextos y de las significaciones funcionales secundarias (funciones narrativas y discursivas variables) que adquieren con el entorno narrativo (diferentes contextos en que se le utiliza). Se constituye así como un bloque estructural relativamente fijo.

De ahí que el motivo sea también una *configuración discursiva* (en el interior de un micro-relato) transtextual cuya organización sintáctico-semántica auto-suficiente es susceptible de integrarse en unidades discursivas más amplias (relatos como dispositivos de conjunto). La serie de configuraciones discursivas repertoriadas en un área cultural dada, por ejemplo, el área andina, permitirá en su momento establecer la tipología de los estereotipos socioculturales que la caracterizan. Este ensayo se propone como una contribución a esa tipología<sup>4</sup>.

### *El corpus*

El volumen narrativo o masa de narración a estudiar ha sido tomado del Capítulo 5 de los *Ritos y tradiciones de Huarochirí*, que pasa por ser el *ur-text* de la etnoliteratura andina<sup>5</sup>. A fin de no extender el comentario, diré que este corpus ha sido constituido siguiendo las pautas ya establecidas para su regularización semiótica<sup>6</sup> y semántica<sup>7</sup> en este género de discursos; pero queda por diseñar de modo breve el "texto-ocurrencia" o contexto narrativo de donde ha sido extraído.

El macro-relato del Capítulo 5 desarrolla el siguiente argumento: Huatiacuri, un hombre pobre y miserable (nombrado así por sustentarse sólo con papas *huatiadas*, es decir, cocinadas con piedras) que sin embargo es hijo del dios Pariacaca, gracias a la conversación entre dos zorros que oye en sueños, se entera de la grave enfermedad de un poderoso señor llamado Tamtañamca y de la causa de sus males —el adulterio que comete su mujer—, así como del modo de curarlo. Huatiacuri acude ante Tamtañam-

---

(4) Los estudios semióticos de la etnoliteratura andina tienen una amplia vigencia, cf. Ballón (1986; 1989b).

(5) Cf. Gerald Taylor, 1987, pp. 103-115 (*Lexías* 64 a 114).

(6) Cf. Ballón (1987).

(7) Cf. Ballón, Cerrón-Palomino, Chambi (1990).

ca ya desahuciado por sus médicos y, no obstante el desprecio con que se le recibe, ofrece curarlo siempre y cuando le conceda en matrimonio a su segunda hija, ya que la primera se halla casada con un hombre poderoso.

Tamtañamca accede y Huatiacuri, además de revelarle el adule-  
rio de su mujer, destruye a una serpiente y un sapo que consumían la casa  
de ese señor. Tamtañamca cumple su promesa y entrega su hija menor a  
Huatiacuri, acto que despierta la ira del marido de la hija mayor, el aho-  
ra cuñado de Huatiacuri:

1. Así, un día, ese hombre le dijo a Huatiacuri: «Hermano, vamos a competir en distintas pruebas. ¿Cómo te atreviste tú, un miserable, a casarte con la cuñada de un hombre tan poderoso como yo?». El pobre aceptó el desafío y fue a contarle a su padre lo que el otro le había dicho. «Muy bien» le dijo su padre, «cualquier cosa que te proponga, ven en seguida a verme».
2. He aquí la primera prueba. Un día su cuñado le dijo: «Vamos a medir nuestras fuerzas bebiendo y bailando». Huatiacuri, el pobre, fue a contárselo a su padre.
3. Este le dijo: «Vete a la otra montaña donde, convirtiéndote en huanaco, te echarás como si estuvieras muerto; entonces, por la mañana temprano, un zorro y su mujer, una zorrina, vendrán a verme; la zorrina traerá chicha en un poronguito<sup>8</sup> y traerá también su tambor<sup>9</sup>; al verte, creyendo que eres un huanaco muerto, pondrá estas cosas en el suelo, el zorro hará lo mismo con su antara<sup>10</sup>, y empezarán a comerte; allí te convertirás de nuevo en hombre y, gritando con todas tus fuerzas, te echarás a volar; ellos huirán, olvidándose de sus cosas y así irás a la prueba». Estas fueron las palabras de su padre, Pariacaca.
4. Entonces, el hombre pobre hizo todo conforme a sus instrucciones. Al empezar la competición, el hombre rico fue el primero en bailar. Aproximadamente doscientas mujeres bailaron para él; cuan-

---

(8) González Holguín ([1608] 1989:298) define el *porongo* como «vaso de barro cuelli largo» que Taylor (1980:51,n.44) traduce «vase en terre ayant un col allongé»; Avila ([1608] 1966:211) lo denomina «cantarillo»; Arona ([1884] 1974: 279) dice que es un «vaso o cántaro de barro»; Arguedas (1966:41) lo denomina «jarra pequeña».

(9) El término quechua *tinya* es traducido por Taylor (1987:104-105) y Urioste (1983:31) como «tambor»; Avila ([1608] 1966:211) lo llama «tamborcillo» lo mismo que Arguedas (1966:41), González Holguín ([1608] 1989:343) lo define curiosamente como «atabal, aduse, bihuela, guitarra».

(10) El término quechua *antara* es traducido por Avila ([1608]1966:211) como «flauta hecha de muchas [cañas]». González Holguín ([1608] 1989: 28) dice que son «flautillas juntas como órgano», Arguedas (1966:41) lo traduce por «flauta de pan» lo mismo que Taylor (1980: 51,n.45) y Bolaños (1985:28-29,44), pero Urioste (1983:31) lo "traduce" por un parasinónimo quechua *pinquillo*.

do acabó, Huatiacuri, el pobre, entró solo con su mujer, los dos solitos, Cruzaron el umbral y bailaron acompañados por el tambor de la zorrina; entonces, en toda la región la tierra tembló. De esta manera, Huatiacuri venció en todo.

5. Después empezaron a beber. Como suelen hacer aún los huéspedes, que en las asambleas se sientan en el sitio más alto, también Huatiacuri y su mujer fueron a sentarse solos en el puesto de honor. Entonces, todos los hombres que estaban sentados allí, vinieron a servirle chicha sin dejarle respirar. Huatiacuri bebió tranquilamente todo lo que le sirvieron. En seguida le tocó a él; empezó a servirles la chicha que había traído en su poronguito. Los demás, cuando vieron lo pequeño que era el porongo para saciar a tanta gente, se rieron a carcajadas. Pero apenas se puso a servirles, yendo de un extremo al otro de la asamblea, cayeron todos sin sentido.
6. Como Huatiacuri había vencido en esta prueba, al día siguiente el otro quiso desafiarlo de nuevo. Esta vez, la competición consistía en ataviarse con las más finas plumas de *casa* y *cancho*<sup>11</sup>. Nuevamente, Huatiacuri fue a consultar a su padre. Este le dio un traje de nieve<sup>12</sup>. Así venció a su rival deslumbrándolos a todos.
7. El otro le desafió a traer pumas. Quiso vencer trayendo los que poseía<sup>13</sup>. Según las instrucciones de su padre, el hombre pobre fue muy temprano a un manantial de donde trajo un puma rojo. (Cuando se puso a bailar con el puma rojo, apareció en el cielo un arco iris semejante a los que vemos de nuestros días.)
8. Entonces, su rival quiso competir con él en la construcción de una casa. Como ese hombre tenía mucha gente a su servicio, casi acabó en un solo día la construcción de una casa grande. El pobre no colocó más que los cimientos y pasó todo el día paseando solo con su mujer. Pero por la noche, todos los pájaros así como las serpientes, todas las que había en el mundo, construyeron su casa. Entonces, cuando al día siguiente su rival la vio ya acababa, se asustó mucho.
9. Desafió a Huatiacuri a una nueva competición: esta vez debían techar las casas. Todos los huanacos, todas las vicuñas traían la paja para el techo del hombre rico. Huatiacuri esperó encima de una peña el paso de las llamas que llegaban cargadas con paja. Contrató la ayuda

---

(11) Avila ([1608]1966:212, n.1) traduce por «plumas galanísimas y de diversos colores» que Taylor (1987:109, n.87) recoge igualmente. Urioste (1983:126, n.2) dice que *cancho* es un «tejido con plumas incorporadas».

(12) Avila ([1608]1966:212) traduce por «camiseta de nieve».

(13) En la traducción de Taylor (1980:53, n.46) encontramos esta explicación: «siendo la posesión de las pieles de pumas el símbolo de la prosperidad de los propietarios de llamas, el cuñado de Huatiacuri creyó que su victoria estaba asegurada».

de un gato montés y, asustándolas, destruyó e hizo caer todo. Así venció en esta prueba.

10. Después de haber ganado en todo, el pobre, siguiendo el consejo de su padre, dijo a su rival: «Hermano, tantas veces ya he aceptado tus desafíos; ahora te toca a ti aceptar el desafío que voy a hacerte yo». El hombre rico aceptó. Entonces, Huatiacuri le dijo: «Ahora vamos a bailar vestidos con una *cusma*<sup>14</sup> azul y *huara*<sup>15</sup> de algodón blanco». El otro aceptó.
11. El hombre rico bailó primero como siempre solía hacer. Mientras bailaba, Huatiacuri entró corriendo y gritando. El hombre rico se asustó, se convirtió en venado y huyó.
12. Entonces, su mujer se fue tras él: «Voy a morir al lado de mi marido», dijo. El hombre pobre se enojó mucho. «Vete, imbécil; vosotros me perseguisteis tanto que también a ti te voy a matar» le dijo y, a su vez, se fue tras ella. La alcanzó en el camino de Anchicocha. «Todos los que bajan o suben por este camino verán tus vergüenzas» le dijo y la colocó boca abajo en el suelo. En seguida se convirtió en piedra. Esta piedra, parecida a una pierna humana completa con muslo y vagina, aún existe. Hasta hoy, por cualquier motivo, la gente pone coca encima de ella. Entonces el hombre que se había convertido en venado, subió al cerro y desapareció.
13. Antiguamente el venado comía carne humana. Después, cuando los venados ya eran muchos, un día mientras bailaban una *cachua*<sup>16</sup> diciendo: «¿Cómo haremos para comer hombres?», una criatura se equivocó y dijo: «¿Cómo van a hacer los hombres para comernos?». Al oír estas palabras, los venados se dispersaron. A partir de entonces, los venados habían de ser comida para los hombres.

---

(14). Según Galante (cit. Urioste, 1983: 127, n.21) *cusma* se traduce por «camisón»; Arguedas (1966:43) lo traduce por «túnica» y Taylor (1980:53, n.48) dice que es una «especie de túnica o camisa larga andina».

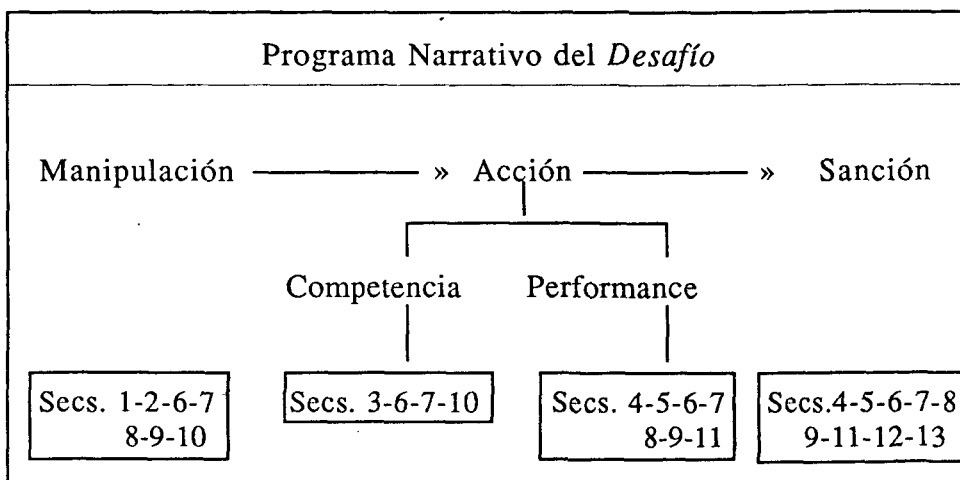
(15) González Holguín ([1608]1989:182) define *huara* como «pañetes o çaraguelles estrechos», Galante (cit. Urioste, 1983:127,n.21) traduce por «calzones», Arguedas (1966: 43) por «pañete que cubría la cintura y piernas» y Taylor (1980:53, n.49) por «pantalón indio».

(16) Para González Holguín ([1608] 1989:129) la *cachua* (*kachua*) consistía en un «bayle asidos de las manos» y *kach huani* significaba «bailar en corro asidos». Taylor (1987:115,n.112-113), además de citar a González Holguín, indica que según el Anónimo de 1585 este baile era «pernicioso», y sigue: «En este pasaje se trata aparentemente de una *cachua* ritual que debía permitir a los venados encontrar carne humana. El venadito, al equivocarse de la fórmula mágica, atrae la mala suerte sobre los venados».

## La estructura

El vocablo *desafiar* se define, en lengua francesa, como la declaración provocadora por la cual se significa a alguien que se le tiene por incapaz de hacer algo. En castellano varias acepciones convergen en la siguiente definición: provocación a singular combate o concurso en el que se decidan las mayores habilidades, la fuerza, la agilidad o destreza de los contendientes. El *desafío*, a su vez, designa la acción y efecto de desafiar. Como se ve, los sentidos en una y otra lengua se complementan, siendo el volumen semántico del término en castellano más amplio que en francés.

Para constituir el motivo correspondiente, el concepto de *desafío* abarca todos estos sentidos y no únicamente la "declaración provocadora" que ha servido para estudiarlo como una de las formas de la manipulación. El micro-relato de *desafío* comprende, así, el Programa Narrativo, cuyos componentes se manifiestan en las siguientes secuencias (Secs.) de nuestro texto:



Los componentes del Programa Narrativo que describe el *enfrentamiento* entre el *protagonista* Huatiacuri y su *antagonista* actorizado como cuñado, no se presentan con la regularidad del relato canónico sino distribuidas en muchas secuencias y dirigidos por las seis pruebas (o performances) que manifiestan la prosecución de la contienda. Por lo visto se trata de una verdadera diseminación de los componentes del relato, diseminación que podríamos tipificar como característica de este motivo en etnoliteratura ya que, por lo común, el protagonista-héroe debe demostrar su soberanía sometiéndose no a una sino a varias pruebas. Tal es el caso de los herma-



nos-héroes (protagonistas sincréticos) en el *Popol-Vuh*, quienes participan en la serie de desafíos propuestos por los señores de Xibalbá (antagonistas sincréticos) y en cuyas pruebas, curiosamente, estos últimos no compiten sino que simplemente las proponen como dificultades a resolver por los hermanos-héroes. Esta circunstancia indica que para la realización de la prueba en nuestro motivo es imprescindible la intervención del protagonista mas no la del antagonista quien puede desempeñarse como *sujeto observador* y *sujeto juez* (o sancionador). En este caso la prueba deja de ser una *contienda* para convertirse en un *examen* gracias al cual debe actualizarse y realizarse (demostrarse) la competencia del sujeto, su soberanía.

El Programa de Uso que en nuestro texto permite pasar al protagonista Huatiacuri de una incompetencia modal inicial (/querer-poder-hacer/) a la competencia plena (/saber-poder-hacer/), se realiza en todas las pruebas —sea de manera expresa sea presupuesta— por la intervención de su padre el actor Pariacaca quien se define, entonces, como adyuvante del héroe. Esta intervención tampoco es necesaria para la configuración del motivo *desafío* ya que el protagonista sujeto-héroe puede prescindir, en determinado relato, del Programa de Uso al actualizarse de hecho en su competencia la serie modal /saber-poder-hacer/ donde el /hacer/ es; ciertamente, la acción de conjunción con el objeto de valor /vencer/ en la *contienda* o con el objeto de valor /solucionar/ en el *examen*. Numerosos textos etnoliterarios muestran esta competencia plena del protagonista.

De la serie de pruebas que componen la performance, en cinco el protagonista mantiene sus roles temáticos de /provocado/ y /retado/ y el antagonista de /provocador/ y /retador/, pero en la sexta estos roles se intercambian. Ello indica que en el "antagonismo", si bien los roles de /provocación/ y /reto/ deben actualizarse en los sujetos enfrentados, éstos pueden disponerse de manera indistinta. Lo que sí parece ser constante en el motivo *desafío* es que el protagonista cumple exitosamente estas pruebas cualesquiera sean los roles temáticos antagónicos que manifieste. Y en lo que respecta al objeto de valor disputado /vencer/ se define, desde luego, por su relación virtual con los sujetos antagónicos, pero ninguno de ellos está en relación de junción con él *antes* del /lance de honor/: es un valor puramente virtual que sólo se actualiza en el momento de entrar en conjunción con el /vencedor/ (el héroe).

En cuanto a la sanción, ella puede limitarse a la declaración de/aprobación/ de la acción del protagonista y de su /victoria/ por un *sujeto juez* expreso o tácito («De esta manera, Huatiacuri venció en todo»; «Así venció

en esta prueba», etc.), pero también de la /reprobación/ de la acción del antagonista y de su /derrota/ al finalizar cada prueba. La sanción final puede ser simple como en la sec. 11 (la conversión del antagonista en venado) o compleja como en las secs. 12 y 13 de nuestro relato donde la sanción incluye la "venganza" (la sanción se extiende a la mujer del antagonista e incluso se amplía la densidad semántica de la sanción: se remarca la condición existencial de los venados).

Describamos ahora en detalle las tres etapas del enfrentamiento en el motivo del *desafío*, etapas que no deben ser confundidas con la clasificación de los enunciados de la narración en enunciados incoativos, durativos y terminativos; aquí se trata de especificar las tres etapas de la acción en el proceso narrativo y que denominaré:

a) *ab initio*, enunciada en la primera secuencia al proferir el cuñado el tema de la "afrenta" (el matrimonio con la hermana de su mujer) que le ha sido inferida por Huatiacuri. Este hecho configura de inmediato los roles temáticos iniciales del antagonista (anti-sujeto o anti-héroe), actorizado por el cuñado, quien se inviste del rol temático de /ofendido/ en la dimensión cognoscitiva y de /ultrajado/ en la dimensión pragmática; el protagonista Huatiacuri asume inmediatamente, por su lado, el rol temático de /ofensor/ en la primera y de /ultrajador/ en la segunda.

b) *media ad finem*, se enuncia en la primera y en la segunda secuencia con el tema del "antagonismo": el *desafío verbal* que determina, como vimos anteriormente, el segundo rol temático del antagonista /provocador/ en el plano cognoscitivo y de /retador/ en el plano pragmático; el protagonista recibe los roles temáticos correspondientes de /provocado/ y /retado/ respectivamente.

Dentro de esta misma etapa se considera el desencadenamiento del enfrentamiento, esto es, el tema de la "contienda" propiamente dicha: es el *desafío en acción* que comprende la serie de pruebas manifestadas por las secuencias cuarta a undécima. En estas pruebas, salvo la última, los roles temáticos señalados por el antagonismo precedente se mantienen, en el plano cognoscitivo entre el antagonista /adversario 1/ y el protagonista /adversario 2/ y en el plano pragmático entre los dos antagonistas que participan del /lance de honor/; en la última prueba los roles temáticos se intercambian el protagonista es entonces el /adversario 1/ mientras que el antagonista es el /adversario 2/;

c) *ad finem*, cuyo tema es el "desenlace" del antagonismo: es el *desafío resuelto* que, al no decidirse en una sola oportunidad sino al final de cada

prueba, se actualiza en ciertos enunciados de las secuencias 4 a 9 y 11. El protagonista ostenta en esta etapa los roles temáticos de /aprobado/ y /vencedor/ mientras que al antagonista le caben los de /reprobado/ y /vencido/ en las dimensiones cognoscitivas y pragmáticas correspondientes.

Esta serie de roles que acabamos de describir, puede resumirse en el siguiente diagrama:

ENFRENTAMIENTO				
Dimensiones	Proceso narrativo			
	Ab initio ———» Media ad finem ———» Ad finem			
	Afrenta	Antagonismo	Contienda	Desenlace
COGNOSCITIVA	Ofensor/ Ofendido	Provocador/ Provocado	Adversario 1/ Adversario 2	Aprobado/ Reprobado
PRAGMATICA	Ultrajador/ Ultrajado	Retador/ Retado	Lances de honor	Vencedor/ Vencido

Ahora bien, estos roles temáticos prescritos por la armazón de la acción en el relato, determinan el desempeño de los actantes: el sujeto antagonista ( $S_1$ ) se desempeña con el rol actancial de /destinador/ del *desafío*, lo que le confiere el rol temático englobador de /desafiador/ (que resume los roles de /ofendido/, /ultrajado/, /provocador/ y /retador/), el rol figurativo de la "emisión" y la figura "proferir" cuyo contenido es /proponer/ en el transcurso de las cinco primeras pruebas. Al sujeto protagonista ( $S_2$ ) le toca desempeñarse con el rol actancial de /destinatario/ del *desafío*, el rol temático englobador de /desafiado/ (que condensa los roles correspondientes de /ofensor/, /ultrajador/, /provocado/ y /retado/), el rol figurativo de la "recepción" y la figura "escuchar" cuyo contenido es /aceptar/ también en el transcurso de las cinco primeras pruebas. En la sexta prueba tanto la forma temático-narrativa como la distribución figurativa de estos actantes se trastoca, como se ha dicho: el actor Huatiacuri asume el rol actancial  $S_1$  y se hace cargo de los roles temáticos—salvo el de /vencido/— y figuras que en las anteriores pruebas le correspondieron al  $S_2$  e inversamente.

En la secuencia 2 se anuncia la intervención de un tercer actante

(S<sub>3</sub>), el padre del protagonista que es el dios actorizado como Pariacaca. En la secuencia 3 se prefigura la forma temático-narrativa y la distribución figurativa que le corresponde: su rol actancial es el de /adyuvante/ y su rol temático es el de /auxiliador/, ambos relativos al S<sub>2</sub>; su rol figurativo es la "revelación" y su desempeño presupone las figuras de "escuchar" y "proferir" cuyo contenido es /revelar/.

A lo largo de todo el enfrentamiento entre el protagonista y el antagonista, el objeto de valor (O) en disputa se define por el rol temático /vencer/, el rol figurativo "confrontación" y la figura "concurrir" cuyo contenido es /contender/. Debemos distinguir, sin embargo, este objeto de valor que se juega entre los antagonistas del relato, y los "objetos" y "animales" que le sirven a Huatiacuri para cumplir exitosamente todas las pruebas. Estos últimos son adyuvantes del antagonista y (co-)adyuvantes del protagonista (ya que su adyuvante principal está figurado por el actor Pariacaca). La ayuda que estos objetos de valor secundario prestan al antagonista, se disponen dentro del verosímil práctico del relato y por lo tanto su forma temático-narrativa y su distribución figurativa se organizan por referencia estrictamente designativa (por ejemplo, las llamas y los huanacos que ayudan al cuñado a construir la casa, desempeñan los mismos menesteres —animales de carga— aún hoy en los Andes); en cambio aquellos que entran en relación de conjunción con el protagonista ostentan los roles temáticos de "objetos mágicos" y "zoemas" respectivamente. Les dedicaremos luego un apartado especial. A continuación se diagramarán los roles y figuras descritos:

Actantes	Forma temático-narrativa		Distribución figurativa	
	Roles actanciales	Roles temáticos	Roles figurativos	Figuras
S <sub>1</sub>	/destinador/	-/desafiador/ -/vencido/	"emisión"	-"proferir": /proponer/
S <sub>2</sub>	/destinatario/	-/desafiado/ -/vencedor/	"recepción"	-"escuchar": /aceptar/
S <sub>3</sub>	/adyuvante/	/auxiliador/	"revelación"	-"escuchar"- "proferir": /revelar/
O	/objeto/	/vencer/	"confrontación"	-"concurrir": /contender/

## *Los adyuvantes: objetos mágicos y zoemas*

Françoise Bastide propuso hace tiempo que el *objeto*, además de ser definido como actante sintáctico, debía ser definido "en el interior de la figuratividad espacial" (cit. Greimas-Courtés, 1986:155), en otras palabras, que además de su definición operatoria o intensional, se le definiese eidética y extensionalmente. Por su parte, Claude Lévi-Strauss (1985:130) define a los *zoemas* como «especies animales provistas de una función semántica» dentro del relato, pero, hasta donde llega nuestra información, ellos no han sido tratados semióticamente.

Una vez ubicada la función operatoria de los adyuvantes del antagonista y de (co-)adyuvantes del protagonista en el apartado anterior, a continuación procederé a diagramar este sentido eidético y extensional que explique el volumen semántico y las funciones discursivas de esos objetos y de las especies animales.

En primer lugar, debemos organizar la parataxis o yuxtaposición pura y simple de elementos que nos proporciona el texto y distinguir los dos tipos de actores figurativos cuya función actancial es la ayuda a los adversarios:

a) *(co-)adyuvantes (modales) del protagonista*: el *porongo*, [la *antara*], el *tambor*, el *traje de nieve*, la *piel del puma rojo*, los *pájaros*, las *serpientes* y el *gato montés*;

b) *adyuvantes (simples) del antagonista*: las *doscientas mujeres*, los *atavíos con plumas de casa y cancho*, las *pieles de los pumas*, la *gente*, los *huanacos* y las *vicuñas*.

La organización de los taxemas es la siguiente:

- a) el semema '*porongo*' con su clasema /recipiente/;
- b) los sememas '*antara*' y '*tambor*' indexan el clasema /instrumento musical/;
- c) los sememas '*atavío con plumas de casa y cancho*', '*traje de nieve*' cuyo clasema es /vestimenta/;
- d) los sememas '*doscientas mujeres*' y '*gente*' con el clasema /humano/;
- e) los sememas '*pájaros*', '*serpientes*', '*gato montés*', '*huanacos*'

y 'vicuñas' reunidos en un taxema por el clasema /animal/;

f) los sememas 'pieles de los pumas' y '*piel del puma rojo*' pertenecientes indistintamente a los taxemas /animal/ y /vestimenta/.

Ahora bien, si consideramos las aferencias de cada uno de los sememas, observaremos que los objetos (O) en relación de conjunción con el protagonista Huatiacuri (destinatario = Drio) por donación de su padre Pariacaca (destinador = Dor), contienen el sema categorial aferente /sobrenatural/: *porongo, tambor, traje de nieve, piel del puma rojo, pájaros, serpientes y gato montés*, todo ello de acuerdo a la fórmula canónica:

$$(Dor \cap O \cup Drio) \rightarrow (Dor \cap O \cap Drio)$$

En cambio, según la lógica del relato, todos los adyuvantes del antagonista carecen de esa calificación. La presencia de ese valor /sobrenatural/ sólo en los objetos y los animales que entran en relación de conjunción con el sujeto-protagonista «semantiza de alguna manera el enunciado entero y se convierte a la vez en valor para el sujeto que los encuentra al focalizar tales objetos; así el sujeto se ve determinado en su existencia semántica por su relación con el valor. Será suficiente, entonces, que en una etapa posterior se dote al sujeto de un *querer-ser* para que el *valor del sujeto*, en sentido semiótico, se transforme en *valor para el sujeto*, en el sentido axiológico del término» (Greimas, 1973:16), lo que explica muy exactamente la adquisición de la *soberanía divina* por Huatiacuri durante las pruebas a que se somete al cumplir el contrato de desafío.

Debemos percatarnos, además, de una particularidad: el objeto dejado por el zorro en 2. (la antara) a pesar de inducir una conjunción —y predicción narrativa— con el héroe Huatiacuri, finalmente no cumple dentro del relato la función de modalización que sí poseen los objetos proporcionados por la zorrina (el *porongo* y el *tambor*). Estructuralmente se presupone que Huatiacuri no recoge la antara y la abandona ya que no la emplea en las pruebas descritas en 3.

La pregunta que podemos hacernos de inmediato es ¿qué hace allí ese instrumento si no cumple función alguna?; este aditamento expletivo ¿es un puro "relleno" descriptivo proveniente de la competencia idiolectal del narrador? Tal vez. No podemos asegurarlo al no contar con otras variantes de este relato. Lo que sí constituye una evidencia es que el sustantivo "antara" es, dentro de la economía del relato, un "detalle superfluo" en relación a la estructura. Por lo visto no sólo en los textos de literatura escri-

ta occidental, como observa R. Barthes (1972:143, 148), sino de etnoliteratura, se encuentran objetos «ni incongruentes ni significativos» y que por lo tanto no participan «del orden de lo *notable*». La *antara* aparece así en nuestro texto como un objeto "insignificante" no sólo para la estructura sino para informar una razón estética o metabólica cualquiera (rima, aliteración, simbolización, metaforización, etc.); es una auténtica contingencia, un «excipiente neutro, prosaico», impertinente.

Sin embargo, dice Barthes (1972:149) que «su "sentido" existe» y que «él depende de la conformidad, no con el modelo, sino con las reglas culturales de la representación». Esta aseveración se convierte en una hipótesis para nuestro caso ya que, en otras palabras, el gran semiólogo francés sostiene que el "sentido" de estos sustantivos "inútiles" puede provenir no únicamente de la competencia idiolectal del narrador sino directamente de la competencia sociolectal que enuncia el relato.

Ahora bien, de demostrarse esta hipótesis etnoliteraria fuerte —cosa que desde luego valdría la pena comprobar, pero que llevaría a nuestra reflexión por otro rumbo—, se determinaría a la vez que el "verosímil realista" o referencia a lo "real concreto" que performan el realismo literario característico de estos sustantivos en la literatura occidental son, probablemente, sólo relativos a esa cultura; la armazón semántica de las aferencias de tales sustantivos no se compagina universalmente en el espacio y en el tiempo: la *antara* de nuestro texto ¿tiene la misma función "realista" que el barómetro en *Madame Bovary* de Flaubert? La "inutilidad" estructural de estos términos en un caso no es la misma que en el otro, es decir, que si «la situación puramente transitiva del objeto» (Barthes, 1985: 259) se da en ambos textos, el contexto de cada uno actualiza sus distintas aferencias, míticas en el primero y realistas en el segundo.

Postulemos por nuestra parte la denominación de *reónimos* (cf. Ballón, 1989a: 76) para designar a las figuras que, en el discurso, cumplen exclusivamente funciones semánticas inherentes. Así, mientras la *antara* es un sustantivo que en el relato sólo tiene una función inherente, el *porongo* es un *objeto mágico* ya que se desempeña en el relato con la doble función práctica y mítica al *mismo tiempo*. En efecto, A.J. Greimas (1973:13-14) sostiene que los *objetos mágicos* son actores figurativos que «una vez que se encuentran a disposición del héroe o del anti-héroe, los ayudan de diferentes maneras e incluso en la búsqueda de los valores» vrg. una bolsa que se llena sola, un sombrero que transporta a quien lo lleva, un cuerno que hace aparecer soldados: «una calabaza, por ejemplo, no es un bien en sí, sino un proveedor de bienes ya que sólo al llenarse ofrece abundante bebida». Estos

últimos términos, si bien cambian en cuanto a su referencia y designación de etnia a etnia, cumplen roles prácticos y míticos similares constituyendo entonces 'variantes combinatorias' entre sí, como veremos en seguida.

Los *objetos mágicos* y los *zoemas* aquí consignados ponen de manifiesto la relatividad cultural andina: ellos no producen únicamente bienes consumibles (la chicha inagotable del *porongo*) ni bienes tesorizables (la *casa* y su *techo* construidos por Huatiacuri) reconocidos en los relatos maravillosos indoeuropeos, sino que se constituyen como bienes que producen portentos naturales (el *tambor* ocasiona un sismo; la *piel del puma rojo* manifiesta la aparición del arco iris), extraordinarios (el *traje de nieve* deslumbra) e incluso se expresan los atributos naturales de ciertos animales (el *gato montés* espanta).

Dicho esto, observemos ahora a modo de ilustración el volumen semántico —y los "valores culturales"— de uno de estos adyuvantes, comparándolo con otro perteneciente a un relato inuit (esquimal) recogido por Maurice Métyer (1973:14-18). Se trata de una secuencia de "*La muchacha del tamborcito mágico*" precedida por las secuencias que resumo a continuación.

Cierta joven que no deseaba contraer matrimonio, es finalmente atraída por dos muchachos que resultan ser un par de osos; éstos la conducen al fondo del Mar Artico donde la carne del cuerpo de la muchacha es comida por las bestias marinas; ella, convertida en un esqueleto, camina por el fondo del mar hasta encontrar un lugar iluminado por los rayos del sol que atraviesan el agua; en ese lugar sale a la superficie de un témpano donde agotada sueña con las cosas que necesita y éstas aparecen cuando despierta. Sin embargo, no consigue acercarse a unos jóvenes que la encuentran; ellos tienen horror del esqueleto y huyen:

De retorno al iglú de su anciano padre, esos hombres le dijeron:

—Encontramos un esqueleto que caminaba. ¡Era una mujer! Vino hacia nosotros, pero tuvimos miedo y huimos sin hablarle.

—¡Mis días están contados de todas maneras! —respondió— iré a visitarla mañana.

Al día siguiente partió y encontró a la mujer sentada a la entrada de su iglú; ella no dio un paso hacia él, pero cuando se aproximó la hizo entrar. La lámpara de piedra estaba llena de aceite y la llama



de las mechas alta y brillante. La muchacha-esqueleto y el anciano comieron y durmieron juntos.

Cuando fue de día, ella le dijo al hombre:

—Hazme un tamborcito.

Inmediatamente se puso a trabajar y una vez que terminó el instrumento, se lo entregó. La mujer apagó la llama de la lámpara, tomó el tamboril y se puso a danzar. Cantaba un encantamiento mágico y de pronto el tambor comenzó a agrandarse y su sonido al retumbar parecía llenar la llanura y la colina.

Una vez que terminó su canto, la mujer alumbró la lámpara y bajo las luces de las flamas danzantes, el viejo la vio y no pudo quitar la mirada. No era más un lastimoso esqueleto, era una joven mágica cuya carne generosa se adivinaba bajo los soberbios vestidos.

Ella apagó de nuevo la lámpara, cogió el tambor y se puso a danzar. Después de un tiempo, le preguntó al hombre:

—¿Te sientes bien así?

Ante su respuesta afirmativa, ella encendió la lámpara. Ya no era más un viejo quien le había respondido que sí, sino un hombre joven y aguerrido a quien el ritmo mágico del tambor le había devuelto la fuerza y la juventud.

Examinemos la variante combinatoria de las funciones del objeto mágico *tambor* en los dos relatos, el quechua y el inuit:

LEXEMAS	Dimensión práctica	TOPICA	Dimensión mítica
	SEMEMAS LEXICALES	Estatuto de la aferencia	SEMEMAS LEXICALES
<i>tambor</i> (quechua)	'instrumento musical'	—— /tectónico/ ——>	'sismo'
<i>tambor</i> (inuit)	'instrumento musical'	—— /humano/ ——>	'vida'; 'rejuvenecimiento'

El lexema *tambor*, no obstante compartir el mismo semema lexical en la dimensión práctica, dos semas diferentes permiten fijar la inferencia que actualiza cada una de las aferencias socializadas: en el relato quechua, el sema aferente /tectónico/ induce en la dimensión mítica el semema lexical 'sismo' y en el relato inuit el sema aferente /humano/ indexa los sememas lexicales 'vida' y 'rejuvenecimiento'. Ambos semas aferentes conforman la tópica o «sector sociolectal de la temática» (Rastier, 1989b:159) que señala, en el plano semántico, los dos interpretantes o aspectos idiomáticos del objeto mágico *tambor*. Es, pues, en la dimensión mítica que se definen las aferencias locales de cada relato, determinando la *identidad cultural* de ambas y, en consecuencia, de los relatos que las contienen.

Ahora bien, preguntémosnos ¿cuáles son los *modos de existencia* de los objetos mágicos en los relatos etnoliterarios? Notemos, en primera instancia, que los *objetos mágicos* insertos en los relatos orales no deben confundirse con los *tecnemas*. En efecto, los *objetos mágicos* aluden en *discurso* a objetos práctico-míticos como acabamos de ver, pero ellos mismos designan en el plano extralingüístico objetos que en la vida cotidiana de los sociolectos productores de esos textos pueden tener sólo una función indicial (o denotativa) como sucede precisamente en el uso del *tambor* —entre los quechuas y los inuit— o de la antara —sólo entre los quechuas—. Desde este último punto de vista, mientras la referencialización discursiva de los sustantivos-objetos mágicos es práctico-mítica, la referencialización de los reónimos es estrictamente práctica.

Al contrario, los llamados *tecnemas*<sup>17</sup> desempeñan en la vida diaria de los pueblos funciones práctico-míticas, prácticas ya que estos objetos tienen usos corrientes y normales en esos grupos sociales; míticas, desde el momento en que a esos objetos se les atribuye funciones suplementarias de orden simbólico (R. Barthes, (1985:255) habla de «símbolos antropológicos»), metafórico o religioso por ejemplo, los amuletos ("objetos portátiles a los que supersticiosamente se atribuye alguna virtud sobrenatural"), los talismanes ("objeto, carácter o figura, a que se atribuyen virtudes portentosas"), las alidonas ("concreciones lapídeas que se suponían procedentes del vientre de las golondrinas") o los fetiches ("ídolos u objetos de culto supersticioso en ciertas tribus").

Pero más allá de esta diferencia, el estatuto existencial de los *objetos*

---

(17) La acepción de tecnema que empleamos aquí no debe ser confundida con la de «objeto técnico» tal cual la emplea Ch. Bromberger (1979); cf. J-P. Digard (1979), J. Baudrillard (1982) y *Communications*, 13, Seuil, París, 1969.

*mágicos* y los *zoemas* de un lado, los *tecnemas* del otro, es similar, unos en discurso y los otros en la conducta social. Como es sabido, en semiótica los modos de existencia se describen canónicamente sea con la intervención de la modalidad del /ser/ (que determina el modo de existencia *noumenal*) sea de la modalidad del /parecer/ (que define el modo de existencia *fenomenal*). En los discursos etnoliterarios identificamos así el doble estatuto existencial —fenomenal de la dimensión práctica y noumenal de la dimensión mítica— en las figuras-objetos mágicos (la interpretación de los significados depende del /ser/ atribuido en cada formación discursiva étnica al objeto mágico y de su /parecer/ figurado o figural). Los reónimos citados por el texto tienen, en cambio, sólo una referenciación práctico-fenomenal.

Cabe advertir, sin embargo, que si para los *objetos mágicos* y los *zoemas* del programa narrativo del relato etnoliterario sólo interesa la relación fiduciaria (rf) de la dimensión mítica (noumenal-fenomenal mítica) /ser-/ /parecer/ —distintos *objetos mágicos* y *zoemas* pueden cumplir la misma función mítica, por ejemplo, la serie de los recipientes (*porongos, huacos, queros*, etc., en la tradición oral andina) o la serie de animales (en nuestro texto, los *pájaros* y las *serpientes* construyen la casa del héroe)—, la percepción de los *objetos-tecnemas* funda una relación fiduciaria obligada primero con la modalidad del /estar/ (fijación del objeto en tanto que tal —herraduras, patas de conejo, sartas de ajos y dientes, rizados en un camafeo, fotografías en la cartera, etc.— garantizado por la experiencia del grupo que utiliza dicho objeto) determinando, entonces, su modo de existencia fenomenal-cosal y en seguida con las modalidades de /ser-/ /parecer/, modalidades que garantizan y aseguran el "reconocimiento" del *objeto-tecnema* en el plano mítico (suerte, fortuna, protección, afecto, etc.).

En resumen, el /saber/ mítico, esto es, la identificación y la significación logradas por medio de la interpretación de los *objetos mágicos* y los *zoemas* en los relatos, obedece a la siguiente operación:

rf(/ser/ + parecer) = /saber/ (identificación y significación)  
el /saber/ de los *tecnemas* se constituye con la fórmula:

/estar/ + rf (/ser/ + /parecer/) = /saber/ (identificación y significación)

De ahí que el procedimiento a seguir para "asegurar" la interpretación de los *objetos mágicos*, consista en el establecimiento del verosímil mítico que le corresponde —estatuto existencial según el /ser-parecer/— y luego su verosímil práctico —estatuto existencial según el /estar/—, ya que

si se procede a la inversa, esto es, interpretando primero el estatuto existencial-cosal del *objeto mágico*, éste no sólo puede ser confundido con un reónimo dada su común referencialización práctica, sino también con un *tec-nema* con el que comparte, hemos visto, funciones práctico-míticas. De esta manera, las modalidades sustantivas y veridiccionales predeterminan en nuestro caso las modalidades cognoscitivas.

A continuación resumiré algunas constataciones logradas en todo este excursus:

- a) Como ha quedado demostrado, es gracias al aspecto práctico-mítico del *objeto mágico* y de los *zoemas* que la *identidad cultural* de cada etnia puede ser descrita por *conmutación*.
- b) Los *objetos mágicos* y los *zoemas* comparten condiciones similares de aparición de la significación, ya que todos ellos se encuentran en conjunción con el sujeto-héroe en forma de *enunciados reflexivos de hacer* (y no de estado: Huatiacuri no es una divinidad soberana sino que *adquiere* —hace, en cierto modo— su soberanía): unos y otros se determinan semántica y sintácticamente por sus valores míticos objetivos (informados por los verbos *tener* o *poseer*) y no sólo prácticos o extralingüísticos; y esas determinaciones son aprehendidas como *diferencias* que los distinguen claramente (*tambor/ antara; piel del puma rojo/ pieles de los pumas*).
- c) Un ciclo mítico o, en general, un conjunto de relatos que remiten al mismo *objeto mágico* (o al mismo *zoema*) pero no son variantes entre sí, permiten describir, gracias a la estructura de la tópica, esto es, al estatuto diferente de las aferencias de cada semema en la dimensión práctica, la clasificación de la "taxonomía folk" que les corresponde, por ejemplo, el lexema *tambor* pertenecerá en los sistemas modelantes secundarios de la cultura quechua al taxema /movimientos sísmicos/ y en los de la cultura inuit al taxema /seres humanos/.
- d) En cuanto al *proceso* de apreciación cognoscitiva del espectáculo que representa el *objeto mágico* y los *zoemas* en el relato etnoliterario, éste es el resultado de dos lecturas imbricadas entre sí y la intervención de la relación fiduciaria establecida entre ellas:

—la primera, *descriptiva e iconizante*, al actualizarse el /ser/  
—/parecer/ surgido de la combinatoria confiante o fiduciaria entre el formante figurativo o figura, por ejemplo, *tam-*

*bor*, y su función mítica: 'sismo'/'vida', etc.;

—la segunda *identificante* al actualizarse el /estar/ y determinar las funciones prácticas que escinden en el relato las oposiciones contextuales / lo mismo/ vs. /lo otro/ y permiten así distinguir entre los *objetos mágicos* o los *zoemas* de los *reónimos* (*tambor* / *antara*) y de los animales (*pájaros*, *serpientes* / llamas, huanacos), así como las categorías evocadas del mundo extralingüístico: *tambor* ≈ 'instrumento musical'; *piel del puma rojo* ≈ 'piel de felino'. Estas alusiones son verdaderas instrucciones de referencia a un interpretante externo, «unidad semiótica cualquiera, no necesariamente lingüística», como en el caso anterior, «que permite actualizar los componentes semánticos (inherentes o aferentes) del texto estudiado» (Rastier, 1989a:30).

Estas características particulares de los *objetos mágicos* y los *zoemas* en la estructura del micro-relato de *desafío* justifican, precisamente, que pueda ser descrito en tanto motivo, es decir, un dispositivo de conjunto independiente en relación con otras configuraciones discursivas semánticamente próximas como las de *controversia*, *ludismo*, *belicismo*, etc., donde los adyuvantes no se actorializan de la manera observada.

## BIBLIOGRAFIA CITADA

- ARGUEDAS, José María  
1966 *Dioses y Hombres de Huarochirí - Narración quechua recogida por Francisco de Avila (¿1598?)*, Instituto de Estudios Peruanos, Lima.
- ARONA, Juan de  
[1884] *Diccionario de Peruanismos*, II, Ediciones Peisa, Lima.  
1974
- AVILA, Francisco de  
[1608] "Tratado y relación de los errores, falsos dioses y otras  
1966 supersticiones y ritos diabólicos en que vivían antiguamente los indios de las provincias de Huaracheri, Mama y Chaclla y hoy también viven engañados con gran perdición de sus almas", en Arguedas, J.M. *Dioses y hombres de Huarochirí- Narración quechua recogida por Francisco de Avila (¿1598?)*, Instituto de Estudios Peruanos, Lima, pp. 198-217.
- BALLON AGUIRRE, Enrique  
1983 "Notas sobre el motivo 'origen' (en los manuscritos de Huarochirí - Siglo XVII)", en *Teoría Semiótica. Lenguajes y textos hispánicos*, I, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Madrid, pp. 821-837.
- 1986 "Semiotics in Peru", en Thomas A. Sebeok - Jean Umiker-Sebeok, *The Semiotic Sphere*, Plenum Press, Nueva York y Londres, pp. 387-405.
- 1987 "Una encrucijada entre filología, lingüística y semiótica: el corpus", en *Dispositio - Revista Hispánica de Semiótica Literaria*, XII, 30-32, Department of Romance Languages (Spanish Section), University of Michigan, Ann Arbor, Michigan,

pp. 45-64.

- 1989a "Los acrósticos de Vallejo", en *Escritos - Revista del Centro de Ciencias del Lenguaje*, 5, enero-diciembre, Universidad Autónoma de Puebla, Puebla, pp. 75-97.
- 1989b "La semiótica en el Perú 1980-1989", en *Lienzo*, 9, Universidad de Lima, Lima, pp. 165-194.
- BALLON AGUIRRE, E.- CERRON-PALOMINO, R.- CHAMBI APAZA, E.  
1990 *Vocabulario razonado de la actividad agraria andina - Terminología agraria quechua*, Banco Agrario del Perú, Lima (en prensa).
- BAUDRILLARD, Jean  
1982 *Crítica de la economía política del signo*, Siglo XXI Editores, México.
- BARTHES, Roland  
1972 "El efecto de lo real", en G. Lukacs y otros, *Polémica sobre realismo*, Editorial Tiempo Contemporáneo, Bs. As., 1972, pp. 139-155.
- 1985 "Sémantique de l'objet" en *L'aventure sémiologique*, Seuil, París, pp. 249-260.
- BOLAÑOS, César  
1985 "Música y danzas en el antiguo Perú", en *La música en el Perú*, Patronato Popular y Porvenir Pro Música Clásica, Lima, pp. 1-64.
- BROMBERGER, Christian  
1979 "Technologie et analyse sémantique des objets: pour une sémiotecnologie", en *L'Homme*, XIX, I, París, pp. 105-140.
- COURTES, Joseph  
1986 *Le conte populaire: poétique et mythologie*, Presses Universitaires de France, París.
- 1989 *Sémantique de l'énoncé: applications pratiques*, Hachette, París.
- DIGARD, Jean-Pierre  
1979 "La technologie en anthropologie: fin de parcours ou nouveau souffle?", en *L'Homme*, XIX, I, París, pp. 73-104.

- GONZALES HOLGUIN, Diego  
 [1608] *Vocabulario de la lengua general de todo del Perv llamada*  
 [1989] *lengua qquichua o del Inca*, Universidad Nacional Mayor de  
 San Marcos, Lima.
- GREIMAS, Algirdas Julien  
 1973 "Un problème de sémiotique narrative: les objets de valeur"  
 en *Langages*, 31, Didier Larousse, París, pp. 13-35.
- 1982 "Le défi", en *Actes Sémiotique - Bulletin*, V, 23, Groupe de  
 Recherches Sémio-linguistiques, París, pp. 39-48.
- GREIMAS, A.J. - COURTES, J.  
 1982 *Semiótica - Diccionario razonado de la teoría del lenguaje*,  
 Gredos, Madrid.
- GREIMAS, A.J. - COURTES, J. y otros colaboradores  
 1986 *Sémiotique - Dictionnaire raisonné de la théorie du langage*  
*II*, Hachette, París.
- LEVI-STRAUSS, Claude  
 1985 *La potière jalouse*, París, Plon.
- METAYER, Maurice  
 1973 *Contes de mon iglou*, Editions du Jour, Montréal.
- RASTIER, François  
 1989a *Sens et textualité*, Hachette, París.
- 1989b "Microsémantique et thématique", en *Strumenti Critici*, IV,  
 2, pp. 151-162.
- TAYLOR, Gérald  
 1980 *Rites et traditions de Huarochiri*, L'Harmattan, París.
- 1987 *Ritos y tradiciones de Huarochiri del Siglo XVII*, Instituto  
 de Estudios Peruanos, Lima.
- URIOSTE, George L.  
 1983 *Hijos de Pariya Qaqa - La Tradición Oral de Waru Chiri*  
*(Mitología, Ritual y Costumbres)*, Foreign and Comparative  
 Studies Program, Latin American Series, No. 6, I, Maxwell  
 School of Citizenship and Public Affairs, Syracuse, Nueva  
 York.