**VISION AMERICANISTA DE LA ARTESANIA**
**Varios Autores**

*Coordinación:*
**Germán Vázquez e Ismanda Correa**

© IADAP/septiembre de 1997
Tiraje: 1000 ejemplares
Derechos de autor Nº 011095
ISBN-9978-60-026-4

**CAB**
CONVENIO ANDRES BELLO

IADAP
Instituto Andino de Artes Populares

*Director Ejecutivo*
**Eugenio Cabrera Merchán**

*Diseño, diagramación e impresión*
**Unidad de Comunicación del IADAP**

Diego de Atienza y Av. América
A.A. 17-07-9184 / 17-01-555
E.mail: iadap1@iadap.org.ec
☎ 553-684 / 554-908 • Telefax: (593.2) 563-096
Quito, D.M., Ecuador • Sur América

Impreso en Ecuador

# Contenido

Pág.

- Presentación

*Los Editores* 7

- Proyección de la Artesanía Ecuatoriana en el Mundo Actual

*Germán Vázquez Galarza* 13

- La Guerra del Hombre Tejido

*Sven-Erik Isacsson* 21

- El Significado Flotante de las Artesanías en México

*Dick Papousek* 53

- ¡Podemos Hablar Nosotros!

*Nancy Rosoff* 69

- Acercamiento Cultural Americano a través de las Expresiones Artesanales

*Francisco de Vasconcellos* 81

- Procesos Productivos y Consumo Artesanal:
  El Caso de las Artesanías Urbanas Feriales de la Ciudad de Buenos Aires

*Mónica B. Rotman* 93

- Artesanos y Comerciantes Tejedores Zapotecos en el Valle de Oaxaca, México

*Eveline Dürr* 117

• Artesanía y Globalización
*Ismanda Correa* 137

• Contribución de Puerto Rico al Desarrollo Económico de las Artesanías de América
*Pavlova Mesquida - Zulma Santiago* 145

• El Arte de las Molas entre los Indios Cunas
*Michel Perrin* 161

• Artesanías Indígenas de Venezuela, una Propuesta para su no Comercialización
*Ronny Velásquez* 179

• Del Tejido Hemos Vivido
*Diana Rolandi - Silvia P. García* 187

• Permanencia y Olvido de Técnicas de Tejido en Telar
*Nirko Ernesto Andrade* 203

• La Artesanía Otavaleña entre la Tradición y el Mercado
*Magdalena Sniadecka-Kotarska* 217

• El Desarrollo Integral de Comunidades de Altura
*Lidia Carvalho* 227

• Apéndice:
Plan de Acción para Mejorar la Condición del Artesano
*Unesco* 245

# La Guerra del Hombre Tejido

## La imagenería textil de Paracas en el pensamiento dialéctico del mundo andino

*Sven-Erik Isacsson*

**Resumen**

*En los Andes centrales la tradición textil comprende un período de más de diez mil años. En la cultura llamada Paracas (en Perú) que surgió por el año 700 A.C. se encuentran vestigios que demuestran el arte de hilar, teñir, tejer y bordar. Ellos enterraban a sus muertos envueltos en gruesas capas de ropa y telas. Con fundamento en estos tejidos se propone una interpretación tentativa del simbolismo e ideología religiosa que se refleja en la iconografía de dichos textiles.*

El clima sumamente seco y árido de la costa peruana ha preservado innumerables vestigios de la presencia humana durante miles de años. En el desierto, el hombre dependía del agua para su supervivencia mientras el muerto en la profundidad de la arena dependía de la sequía para su

* De nacionalidad sueca, investigador del Museo Etnográfico de Gotemburgo, ha publicado numerosos trabajos sobre temas artesanales, particularmente los relacionados con la cultura Paracas del Perú.

supervivencia. Civilizaciones y tradiciones culturales surgían, formadas por esta contradicción complementaria de agua y sequía, de los vivos y los muertos, del pasado y presente donde el culto por la muerte era el culto por la vida. Entre esto, sobresale la aparente necesidad de tela, hilo, fibra de algodón y lana en abundancia.

Por raro que parezca, las fibras hiladas empiezan a emplearse simultáneamente o poco después de la primera ocupación humana de la nueva tierra andina; los vestigios más tempranos de cordaje y una producción textil incipiente datan aproximadamente de 8.600 años A.C. (Adovasio & Lynch, 1973:85-86). El hilar representa el inicio del trabajo del hombre con las fibras y la formación de un tejido imaginario de cultura que lo une a él con su nuevo mundo, como un tejido para la reproducción de la vida humana y la cultura expresada como una fe realizada en fibras. Así, la tradición textil en esta parte del mundo alcanza un lapso increíble de más de 10.000 años, mientras el arte de la alfarería se desarrolla 6.000 años más tarde en los Andes Centrales.

El algodón se introduce como planta cultivada alrededor de 3.000 años A.C. y permanece como la fibra textil más importante en la costa, mientras que la lana de llama, vicuña y alpaca, desde los comienzos del segundo milenio A.C. es la fuente principal para la producción textil en la sierra (Bird, 1963:30). Unos 1.500 años más tarde, cuando surge la llamada cultura de Paracas, alrededor de los 700 años A.C., los artesanos de la textilería ya son maestros en los artes de hilar, teñir, bordar y diseñar. Ya el tejido se había integrado a la existencia e identidad cultural en el mundo andino, dando origen a una tradición y hegemonía sin igual en ninguna otra parte del mundo.

La gente en Paracas enterraba sus muertos envueltos en gruesas capas de ropa y tela para luego colocarlos dentro de la arena del desierto. Después de 2.000 años de descan-

so, los muertos fueron llevados, por los huaqueros y arqueólogos, a un trágico fin en un mundo destructivo de luz y agua. En 1925 el arqueólogo peruano Julio C. Tello hizo los primeros descubrimientos en el itsmo de la península de Paracas, unos doscientos kilómetros al sur de Lima, sacando telas de colores vivos, cerámica y huesos humanos de entre los restos de tumbas y viviendas semisubterráneas situados en una pendiente arenosa llamada Arena Blanca. Más tarde, nuevas excavaciones revelaron hallazgos en un cercano y bajo cerro llamado Cerro Colorado, donde los muertos habían sido enterrados en tumbas profundas de forma cónica. El lugar, llamado Paracas Cavernas, contenía numerosas tumbas con centenares de muertos, todos envueltos en telas. En 1927, se encontraron materiales más espectaculares todavía en la pendiente septentrional de Cerro Colorado, en el área entre Arena Blanca al norte y Cavernas al sur. Este sitio fue nombrado como Paracas Necrópolis, la Ciudad de los Muertos, ya que en este caso, los muertos fueron encontrados dentro de estructuras que obviamente habían servido como viviendas anteriormente. Estas excavaciones dieron como resultado 429 momias o fardos, algunos de los cuales contenían más de cien tejidos exquisitamente elaborados. (Tello & Mejía Xesspe, 1979).

Los fardos más grandes medían 150 cm. de altura así como de diámetro y contenían centenares de tejidos, colocados alrededor del cuerpo según pautas específicas de orden y disposición (Paul, 1990:35-46). Los muertos estaban sentados en posición doblada o fetal acompañados por alimentos, herramientas y adornos como, por ejemplo, cuchillos, hondas, bolsos pequeños, abanicos de pluma, bastones rituales y artefactos de oro. La mayoría de los muertos presentaban deformación craneal y trepanación con instrumentos de obsidiana, por razones que desconocemos.

Aparentemente los textiles de Paracas eran ante todo objetos de entierro, envolviendo al muerto. El fardo forma-

ba un ser humano con cada artículo de ropa puesto como si fuera un hombre vivo. Desconociendo el uso verdadero de los tejidos, los textiles de Paracas han sido clasificados tentativamente como mantas, ponchos, túnicas, taparrabos, faldas, turbantes, vinchas, etc. En algunos casos, diferentes tipos de vestimenta forman juegos que comparten motivos iconográficos idénticos.

Al juzgar por sus diseños y aspectos, las telas de los fardos, sí parecen prendas que supuestamente también fueron usadas como ropa en la vida diaria. Sin embargo, por varios motivos, ésta es una conclusión dudosa. Muchos tejidos debían ser poco prácticos para llevar puestos en el clima caliente y en los ventarrones que caracterizan el ambiente de Paracas. Otros debían haber sido muy incómodos para llevar y, a veces, hasta imposibles de poner en el cuerpo por su reducido tamaño y corte singular, hasta para niños pequeños. Por otra parte, casi todos los tejidos muestran pocas señas de desgaste, más bien nos dan la impresión de ser nuevos y no usados, destinados para ser enterrados con el muerto en la tumba.

Sabemos muy poco, tanto de la gente que vivía en los contornos de Paracas, como de los artesanos que producían estas obras maestras de arte textil. Pequeños asentamientos o pueblos dispersos dependientes en su mayor parte de los productos del mar fueron establecidos a lo largo de la costa pacífica miles de años antes que surgiera, alrededor de los 700 años A.C. la cultura llamada Paracas. Se estima que unas cinco mil personas habían ocupado los contornos de los cementerios de Paracas Necrópolis, entre la Bahía de Paracas en el norte y el Cerro Colorado en el sur (Paul, 1990:31). En las casas, parcialmente construidas por debajo de la tierra cubiertas con ramas, telas y huesos de ballenas, han sido encontrados restos de plantas cultivadas y mercancías que demuestran contactos comerciales desde los fértiles valles fluviales más cercanos hasta las regiones lejanas como la costa ecuatoriana o la cuenca amazónica.

A pesar de un ambiente poco llamativo de sequía y viento continuo, la bahía de Paracas ofrecía una existencia aceptable para el ser humano con agua potable y abundante comida del mar al alcance. La gente que se estableció en la bahía también tenía una posición estratégica, controlando la comunicación hacia el norte como hacia el sur a lo largo de la costa, en relación con las prósperas comunidades en los valles de Ica y Nasca. Sin embargo, no sabemos si los habitantes en la bahía de Paracas también fueron los productores de los textiles o, simplemente por casualidad, ocuparon un sitio que, por alguna razón, estaba considerado como la adecuada última morada para los muertos, traídos hasta allí desde los valles cercanos, desde los seis valles que ahora consideramos formaron la cultura Paracas.

¿Qué llamó entonces la atención de los tempranos colonizadores de estas partes desoladas de la costa, ya fuese una comunidad pesquera o un centro ritual? La desolación del paisaje en el desierto contrasta con el cielo arriba y el mar abajo, borbotando de vida. Las corrientes y aguas de la bahía ofrecían condiciones favorables para la reproducción de una fauna marina rica que, en su turno, atraía bandadas de aves marítimas. En esta cadena alimenticia fértil, de vida y muerte, los animales de rapiña gobernaban en sus reinos respectivos, el cóndor y el halcón en el cielo, el tiburón y la orca en el mar, y el felino y el hombre en la tierra. Seres de rapiña al final de cada cadena alimenticia, los cuales también predominan en la iconografía de Paracas (Peters, 1991:250). La vida en el desierto, en el mar y en el cielo eran diferentes expresiones de una sola totalidad cósmica que vive en la imaginería textil, reproduciendo seres que son, a la vez, cóndor, tiburón, orca y hombre. Las imágenes místicas de Paracas tienen su morada natural en esta zona fronteriza entre vida y muerte que se reúnen en la Ciudad de los Muertos donde el hombre-pez está desovando y el hombre-pájaro se reproduce en la imaginería viva de un mundo textil.

Trabajando con instrumentos sencillos, el artesano textil dominaba un gama sorprendentemente extensa de técnicas de tejer y bordado. Aprovechando la alta calidad de fibras de alpaca y vicuña, con ruecas pequeñas se producían hilos sumamente finos, teñidos en docenas de colores deslumbrantes y tratados con mordientes para resistir el tiempo destructor. Sin embargo, hay otro aspecto de este arte que nos impresiona aún más, y es el mismo proceso del trabajo. Tanto el esmero invertido en los diferentes momentos de trabajo como la notable cantidad de tenidos cuidadosamente elaborados nos dan la impresión de que la textilería era una ocupación dominante en Paracas. Sin embargo, desconocemos el sentido del concepto de tiempo que regía en la cultura paracas con relación a su arte textil supuestamente consumidor de tiempo. Partimos de la suposición patente de que la producción de tejidos elaborados *requiere* tiempo cuando tal vez resultaba todo lo contrario, es decir, que el hilar, tejer y bordar más bien *produce* tiempo, formando una imagen del arte textil como un acto creativo incluyendo el tiempo invertido, con la existencia del hombre mismo en el centro. En este contexto ¿qué nos sugieren los dos términos quechua interrelacionados de *pacha* (tiempo; mundo, suelo) y *ppachha* (ropa, vestido)?.

Entonces¿Cuáles fueron las fuerzas motrices detrás de esta obsesión de hilar, teñir, tejer y cubrir metro por metro con bordado sumamente complejo para el goce del muerto principalmente?.

¿Qué representan las imgenes bordadas en fin? O como, tal vez, el artesano mismo la hubiera formulando: ¿qué son estas imgenes? ¿Qué es arriba, qué es abajo? ¿Observamos una persona o un animal? Cuanto más observamos tanto más desconcertados quedamos por la complejidad de los motivos. Aunque las imágenes representan animales, plantas, seres humanos y objetos que eran bien conocidos por el artesano, su arte está basado en el pensamiento religioso de su tiempo, formando imágenes, cuyas interpreta-

ciones no se pueden limitar a nuestras impresiones visuales, porque, citando las instrucciones mitológicas de una sociedad indígena moderna, "las cosas verdaderas se pueden observar solamente con los ojos cerrados".

Evidentemente el artesano estaba atado por reglas y convenciones en su elección de motivos, colores, número, materiales crudos, utensilios de trabajo y técnicas. La simetría de colores y números es obvia; el principio del cuádruplo dirige la mayoría de los trabajos, desde las técnicas de bordado y estructuras tejidas hasta las composiciones de colores y disposiciones iconográficas. El cuádruplo como principio que dirige el concepto de la quinquepartición es un tema que volvemos a encontrar entre los Incas y otros pueblos del continente sudamericano.

No hay ningún ser vivo que, a la vez, combine los rasgos de un cóndor, un tiburón, una orca y un hombre, pero todos en conjunto expresan una condición o contexto específico cuyo significado tratamos de descifrar. Es más fácil interpretar y aceptar la iconografía Paracas si estudiamos los motivos complejos no como partes de diferentes seres, sino como descripciones de condiciones o eventos esenciales que demarcan al hombre como un ser unido con su universo por medio de su arte.

Aún nos queda por contestar la pregunta principal: ¿cómo fue que el medio textil se volvió tan importante para hacer que la fibra se tornase fe para la gente de Paracas así como para sus descendientes de esa parte del continente?

Los habitantes de Paracas no nos han dejado ninguna información gráfica que sea "legible" para nosotros hasta el momento. Nuestra interpretación del pasado andino está basada principalmente en los restos materiales que han quedado por encima o por debajo de la superficie y en forma de los materiales relacionados con entierros o como rastros de actividades

humanas. Fuera de los escritos y testimonios de la Conquista española, tradiciones orales vivientes y rasgos culturales de los pueblos nativos modernos en el continente sudamericano nos pueden facilitar datos o por lo menos indicios para estimular interpretaciones tentativas sobre el pensamiento indígena de hace más de dos mil años.

A la llegada de los españoles, la cultura inca se extendía por el vasto territorio que generalmente se describe como el imperio inca pero sus bases en arte, religión y administración se ubican siglos o milenios atrás. La tradición de los Incas está lejos de la realidad de Paracas tanto en el espacio como en el tiempo, pero las similitudes entre sí son discernibles y las comparaciones tentativas son posibles. Los cronistas y testigos españoles de la Conquista nos proveen de una información fragmentaria de la cultura y religión inca, descripciones que muchas veces son marcadas con un acento textil. Realmente, el arte textil y las telas penetran en casi todos los aspectos de la sociedad y de la cultura inca; como lo dice John V. Murra en su trabajo, ya clásico, sobre el papel de los textiles en la sociedad inca, no existía ninguna situación de carácter social, político, religioso o militar que se considerara completa sin la presencia de tela en una u otra forma (Murra, 1962:722). Los invasores españoles fueron regalados en abundancia con textiles, el obsequio que más se apreciaba entre los Incas mismos. De la misma manera, telas y ropa constituían los sacrificios más comunes y más importantes en las fiestas religiosas. Casi todos los súbditos del imperio participaban en la producción de tela, incluyendo hasta el soberano mismo, el Inca, y su familia. La tela ordinaria, *awasqa*, se distinguía de la tela fina, *kumpi*, que a los españoles parecía seda y cuyo uso era restringido al soberano y su parentela. En la Casa de las Mujeres Escogidas, *Acllahuasi*, vírgenes jóvenes hilaban y tejían la ropa de la más alta calidad de vicuña y hasta del finísimo pellejo de murciélagos vampiros, destinada sólamente para el Inca y los dioses. Los mantos del Inca fueron puestos y usados una sola vez, para luego quedar depositados como ofrendas y sacrificar en las fiestas religiosas anuales.

Las descripciones fragmentarias y vagas sugestiones de que disponemos nos dan a entender el papel del todo dominante de la ropa, textiles e hilo en la sociedad inca en la época de la Conquista. Revela una larga tradición que tal vez alcanza e incluye la ideología religiosa que formaba la cultura de Paracas y sus expresiones artísticas. A base de estos lazos supuestos en el tiempo y espacio andino deseo aquí proponer una interpretación tentativa del simbolismo e ideología religiosa como se reflejan en los textiles e iconografía de Paracas.

Evidentemente, para considerar el arte textil paracas, su simbolismo y papel ideológico en la cultura, estamos obligados a fiarnos de nuestras impresiones visuales,. ¿ Cómo podríamos interpretar y comprender estas imágenes netamente **visibles** de creatividad y pensamiento humanos? ¿Es posible observar con los ojos cerrados, "introspeccionar", las imágenes pensadas por el artesano chamánico? Miremos un ejemplo de Paracas (un detalle que muestra el ser tiburón-orca-cóndor-humano) a la vez que me permito tomar otro ejemplo de mi experiencia de campo entre los indígenas Emberá del Litoral pacífico colombiano. Entre los Emberá así como entre otros muchos otros pueblos nativos del continente, el cerdo salvaje (*Dycotiles labiatus* ) es un ser mitológico con un valor simbólico muy basto y complejo. Mientras nosotros al observar un cerdo salvaje lo

denominamos "puerco de monte", los Emberá lo ven como *bi-do* "río o derrame de maíz", algo que a la vez lo caracteriza con un sin fin de sentidos interrelacionados (hombre y guerra, sangre y agua como algo vital y fecundo, etc.). Si los Emberá trataran de reproducir esta imagen compleja en un cuadro, surgiría un ser cerdo salvaje humano en forma de un chorro de agua-sangre-maíz, proveído de artefactos cortantes y cabezas humanas degolladas entre sus manos y uñas, etc. (Isacsson, 1993: passim). Así una imagen visible y estática se transforma en un proceso o contexto de carácter no solamente mitológico sino más bien ontológico, o sea directamente relacionado con las condiciones existenciales del hombre en el mundo emberá. ¿Es esta la interpretación que podríamos aplicar observando la imagen compuesta de Paracas?.

La imagen gráfica, como la observamos es un medio textil en Paracas, queda entonces como un rito ya efectuado o como un conjunto de mitos ya contados. El cumplimiento de un rito o la reproducción de un mito es un proceso donde los pasos o párrafos representan las "pinceladas" de un cuadro en formación. Interpretada en esta forma, una reproducción gráfica visible representa un proceso completo y terminado, sea como mito o rito. En la misma manera, la imagen completa del cerdo salvaje desde la perspectiva emberá no la tenemos en su forma gráfica como una *Dycotiles labintus* sino como *bi-do* observado y comprendido con todos los sentidos por medio de la mitología, de los ritos y del comportamiento diario de un miembro del mundo emberá. Queda entonces el desafío para nosotros de no contentarnos con observar la iconografía paracas con nuestros ojos, sino de penetrarla e "introspeccionarla" con todos nuestros sentidos. Tanto la filosofía emberá moderna como la milenaria iconografía de Paracas nos sugieren que es la mano humana y su trabajo creativo que tiene y demuestra esta capacidad de introspección, como una forma de "manuvisión" que en sí une y trasforma los sentidos de observar, olfatear, tocar, escuchar y probar. Lo que era la mano con su "manuvisión" no es, por lo tanto, lo que observamos con nuestros ojos únicamente sino con todos nuestros sentidos.

De esto se concluye que podría ser útil considerar los artefactos no solamente como objetos en uso sino más bien como procesos materializados ("objetificados"), donde las concepciones nativas de materias primas y de operaciones de manufactura tienden a ser más importantes que el mismo artefacto. Un artefacto contrae su valor ritual no como consecuencia del contexto ritual en que es usado sino como consecuencia de su propia formación y fabricación como artefacto (la preparación de las materias primas, etc.). Cualquier intento de revelar lo imaginario detrás de un artefacto exige, por lo tanto, nuestra consideración de cómo fue contextualmente fabricado paso por paso, no en el sentido técnico sino mental, analizando el proceso creativo detrás del objeto.

Regresemos ahora al mundo textil de Paracas con esta perspectiva. Nada o muy poco podemos asegurar sobre el pensamiento que dirigía a los artesanos en Paracas, ni cómo usaban sus tejidos, ni con qué fin fueron fabricados. Observando la iconografía, a la vez llamativa y misteriosa, vibrante en colores y seres extraños, sobresale un rasgo que caracteriza la mayoría de los motivos bordados. Los seres con elementos antropomorfos, zoomorfos y fitomorfos demuestran un marcado carácter siniestro y amenazador, ostentando una agresión abierta, con sus picos de pájaro o uñas de felino, agarrando cuchillos afilados y cabezas trofeos en sus manos, sonriendo funestamente con sus dientes. Dominan los seres de rapiña de tierra, mar y aire, como el cóndor, el halcón, la orca, el tiburón, el felino y, ante todo, el hombre mismo, en un contexto de confrontación hostil con sus presas víctimas. En Paracas, así como en otras partes de la costa, la búsqueda de cabezas humanas fue una de las actividades principales en la guerra. Son numerosas las trofeos en las tumbas de Nasca y están frecuentemente representadas con sus largas cabelleras en los textiles de Paracas. Esta imaginería se enfoca en un concepto enigmático de comer y ser comido, de un carácter que va más allá de implicaciones económicas o nutritivas. Fuera del hecho arqueológico que los tejidos en Paracas están íntimamente relacionados con el hombre y el cuerpo hu-

mano, es también evidente que el hombre juega un papel decisivo en este inframundo violento de la imaginería textil. ¿Cómo podremos acercarnos y conocer el pensamiento que animó tales expresiones artísticas y, ante todo, cómo podríamos reconstruir el significado y la esencia de un proceso que de alguna manera justificaba o inclusive exigía este lenguaje violento y agresivo? Regresemos al mundo inca para buscar una propuesta.

Los españoles se sorprendían al ver la preocupación y reverencia que los Incas mostraban por sus muertos. Las tumbas se llenaban con artefactos elaborados en cerámica y piedra, metales y piedras preciosas, alimentos y bebidas. Animales y seres humanos fueron sacrificados en honor del muerto pero, ante todo, éste fue abastecido con vestimentas y telas en abundancia. Se abrían las tumbas repetidamente y los ancestros recibían comida y ropa nueva, particularmente en Noviembre que era el mes "cuando bailamos con nuestros muertos" según el calendario inca.

Entre los Incas, los textiles y la ropa estaban relacionados con el ser humano y su ciclo de vida pero también con la tierra y la vegetación. Los ritos de iniciación para el soberano incluían el hilar y tejer ritual, luego seguían un período de intercambios repetidos de ropa y textiles ofrecidos por los parientes. Los sacrificios de ropa así como los obsequios textiles marcaban los pasos de la vida del hombre pero también continuaba más allá de la muerte. Sumando nuestras impresiones en pocas palabras, el ciclo de la vida era expresado en términos de un "fardo" imaginario de tela que se representaba en la envoltura del muerto.

El hombre era unido con la tierra por medio del simbolismo de hilo y fibra. Los súbditos del imperio inca tenían que cumplir con dos obligaciones principales, hacia el estado y los dioses: tenían que entregar parte de sus cosechas y tenían que producir tela. En la misma manera, durante el año, tres meses eran dedicados a su propio trabajo, de los cuales un mes era destinado para arar y sembrar, otro para cosechar y el ter-

cero para hilar y tejer. Hipotéticamente, la paridad inca entre la agricultura y el arte de tejer indica que los Incas de alguna manera miraban la tela como una clase de cosecha y comida simbólica. En realidad, para los Incas el fardo del muerto era *mallqui*, palabra que también significaba "semilla" (Sharon, 1978:41). En términos agrícolas, los textiles fueron sembrados, cosechados y consumidos como sacrificios u obsequios rituales. La acción "cíclica" de hilar y tejer envolvía el cuerpo humano en una nueva manta fértil. Interpretada como una cosecha simbólica, la manta fue quitada del cuerpo para poder ser hilada y tejida nuevamente. Así, la manta, ritualmente hecha y ritualmente usada, quedó como una evidencia inanimada de un proceso esencial que es la vida misma, mientras las ropas envueltas alrededor del muerto representarían la cáscara multiestratificada de una vida pasada de cambios periódicos de tela, de metamorfosis tejidas. La pregunta es, ¿cómo podemos confirmar y justificar tal interpretación, presentada aquí como hipótesis, y en qué forma nos puede ayudar a comprender algo del mundo en que vivían los artesanos en Paracas 1500 años antes?.

Seguimos la pista de la agricultura. La producción agrícola y las labores relacionadas con ella estaban bajo el rígido control del estado, del soberano inca y de los dioses. Parte de las mieses, del servicio personal (*mita*) y del tributo pertenecían a los dioses principales, el sol, la luna, las estrellas, el trueno y el relámpago. La agricultura seguía el calendario ceremonial y el comienzo del trabajo fue reservado para el Inca mismo con la fiesta solemne del arado ritual en agosto. Un terreno sagrado en Cuzco fue arado por el Inca y sus familiares, en forma ritual con cantos de triunfo celebrando el trabajo como si fuera una victoria en una guerra contra el suelo. Varios investigadores han subrayado este carcter bélico de la agricultura entre los Incas. Esto se mostraba también en la cosecha del maíz que fue celebrada con varios ritos donde los jóvenes, iniciados como guerreros, recogían la cosecha, cantando en triunfo como si participaran en una guerra. ¿Cómo se puede explicar este elemento de evidente agresión en la agricultura, como si fuera una gue-

rra? Según una hipótesis recientemente presentada, el contexto ritual de la labor agrícola celebraba los tiempos míticos cuando los primeros Incas tuvieron que conquistar la tierra de sus enemigos para poder cultivarla. Se supone que la ceremonia anual de romper la tierra en Cuzco fue un restablecimiento de una batalla que había ocurrido entre los Incas y la naturaleza. Con esto se considera que los ritos que rodeaban a la labranza y la cosecha codificaron la agricultura en el lenguaje de la guerra, considerando así la guerra como una metáfora para la producción agrícola.

Tal interpretación depende de cómo miramos la guerra como concepto; supone que los Incas veían la guerra como nosotros la entendemos. Sin embargo, analizando las crónicas, los mitos y el idioma, se nos presenta otra imagen que no concuerda mucho con nuestra idea de la guerra y los motivos obviamente absurdos que la ocasionan.

Como lo poco que nos informan tanto la historiografía nativa como las crónicas y testimonios de la Conquista, el sentido y el fin de la guerra como concepto son obscuros en el pensamiento Inca.

La guerra aparece como algo necesario, siempre presente, inclusive como algo esperado y también causado por culpa o intención propia de los que son afligidos por ella. La expansión militar del imperio inca por medio de un estado de guerra continuo se muestra como un curso cíclico en la historiografía inca, descrito en imgenes repetidas del enemigo levantado, derrotado, y levantado de nuevo, como una reconstrucción por vía de la destrucción. La guerra como un rito y fenómeno propicio para el hombre se demuestra claramente en los combates rituales periódicamente organizados entre vecindades en el Cuzco y otras partes de los Andes. Son luchas a veces a muerte con armas tradicionales donde se considera que la muerte en combate propicia la fertilidad del suelo. El premio son las jóvenes que miran la lucha cantando y con quienes los vencedores lue-

go establecen relaciones sexuales con la aprobación del grupo. Esta idea de una guerra propicia repetida, similar al ciclo de cultivar, se refleja en la antigua terminología relacionada a los actos de la guerra entre los Incas. En el idioma quechua del siglo XVI, la palabra alancear al enemigo, *chuquini (chuqui,* lanza) es casi homónima al término *chhuquini,* con el significado de "meter el grano en el hoyo para sembrar"(González de Holguín, 1901).

Desde este punto de vista, matar al enemigo implicaría proveerse de algo, o en términos agrícolas, cosechar el fruto de la confrontación y de la muerte. El resultado de la confrontación es algo "comestible", una cosecha en términos de un enemigo transformado en una fruta madura. En realidad, según testimonio de la época existía la creencia de que los futuros soberanos incas nacerían como las frutas de un árbol y que el soldado inca que cumplía con su deber en la guerra produciría una fruta.

Todo este contexto fecundo, descrito en términos agrícolas lo encontramos, por ejemplo, resumido en una sola palabra aymara de la época: *aymurathu,* traducido por el lexicógrafo como "pensar en quitar la vida a alguno cortándole la cabeza; de suerte que quede como costal lleno por atar, *cchu cchu aymurathu*". Además, otro sentido del término *aymurathu* es "henchir el costal hasta la boca, y es una hanega". Esta perspectiva nos lleva a concluir que el enemigo es visto como un fruto para sembrar y cosechar, o sea podríamos decir que la guerra implicaría un aspecto fecundo, por no decir "agrícola".

La relación entre "cabezas de trofeo" y fertilidad está confirmada como una tradición milenaria en el pensamiento andino. Ya en la iconografía de la alfarería y textilería paracas nasca aparece un motivo común, descrito como el de la cabeza que germina. Es posible que la misma acción de cortar la cabeza sea el paso conduyente, recordando el doble sentido del verbo quechua *mikuni* que según el lexicógrafo Holguín significa tanto

"cortar el cuchillo, espada, sierra y toda herramienta" como "comer hombre y animal". Así el agresor por medio de su incisión absorbe la esencia de su víctima. Comparemos el término entre los Emberá para expresar el mismo acto — cortar la cabeza del enemigo es *borotoi*, que significa, tanto "dar a luz la cabeza" como "beber la cabeza".

Por lo tanto, con la confrontación el guerrero "come" a su enemigo "fruta" y lo hace con el filo de su arma, una idea representada - para nosotros - en el doble sentido de la palabra quechua *mikuni*. La idea de que el filo de un cuchillo o la punta aguda de una aguja "come" por medio de su perforación la encontramos, además, tanto en el Gran Chaco como en el norte de Sudamérica. En la imaginería inca, *auka chapchac*, el "guerrero diestro, destrozador de enemigos" se asemeja a un pájaro que come picando grano (*chapchac*, de *chapchani*, "comer las aves grano picando"), porque *aukachapchac huaminca* es "diestro en matar enemigos, pichándolos con la lanza"(González de Holguín, 1901). Con la punta de su lanza, el diestro guerrero perfora a su enemigo, comiéndolo como si fuera un grano de la tierra.

Por lo tanto, el acto de la guerra no se trata, como lo interpretan algunos investigadores, de la lucha por el derecho de sembrar, es decir como un acto que **antecede** al manejo del suelo, sino equivale al mismo acto de siembra y cosecha. No podemos concluir entonces que la guerra es una metáfora para la producción agrícola entre los Incas. La confrontación del agricultor con la tierra es la confrontación del guerrero con su enemigo en la guerra. Así, guerra y agricultura serán mas bien dos metáforas equivalentes, como dos maneras diferentes para manifestar un solo concepto que podríamos describir como un proceso dialéctico fertilizador.

Los lazos semánticos entre guerra y agricultura nos hace recordar el contexto compartido por la agricultura y el arte de tejer entre los Incas. Es por eso importante anotar el marcado y variante papel que jugaban la ropa y los textiles en el arte mili-

tar inca. Ropa y armas son compatibles en el pensamiento inca; en los ritos de la iniciación el canje de rizos de cabello por textiles o armas era un elemento decisivo; en la iconografía de la cerámica precolombina del Perú aparecen también míticos que presentan armas y ropa en conjunto. En las guerras que llevaban los Incas a sus pueblos vecinos, no solamente los vencedores fueron recompensados con vestidos del Inca sino también los derrotados por ellos. Después de la batalla, los vencidos, amarrados y desprovistos de su vestimenta, recibían nueva ropa del soberano inca, como una representación del canje simbólico de tierra por textiles. El ejército inca se afanaba tanto por capturar la ropa del enemigo como por no dejar caer su propia ropa en las manos del otro. Un ejército que se veía obligado a retirarse prefería más bien quemar sus textiles que dejarlos al enemigo. Cuentan los testigos que si la ropa de un soldado caía en manos de sus adversarios, aquel se afectaría de la misma manera que si hubiera sido capturado (Murra, 1962:717-718). Contrarrestar la ropa significaba contrarrestar a su portador.

Volviendo al tema de la guerra como un acto fructífero, observamos que el vencedor en la batalla, como una señal de la derrota de su enemigo, le priva de su ropa que ha sido consumida por el filo de su arma. La desnudez del derrotado marca su muerte y perdición pero también implica su revitalización. Nos acordamos del término aymara *aymuratha* y su significado contextual (el cortar de la cabeza del otro llena el costal). Entre los Quechua encontramos el mismo sentido pero esta vez construído en términos de ropa: *chhutquini* significa "desnudar, quitar la ropa con alguna fuerza a otro", es decir, lo que hace el vencedor en la pelea. Ahora, comparamos esto con el término *chutquini* que se traduce como "coser la boca del costal"(González de Holguín, 1901). Tenemos aquí el mismo contexto casual como cuando el enemigo queda decapitado por su antagonista. Cortar la cabeza del enemigo corresponde al acto de desnudar el enemigo, o sea lo que sucede cuando el agricultor satisfecho cierra su costal en su "guerra" con la tierra. Así el fruto de la confrontación, es la siembra fértil, su enemigo

revestido con ropa. No es de extrañarse, entonces, que los ritos agrícolas entre el Inca, realizados como actos marciales, exigían la presencia de la ropa conquistada en la guerra. Así nos cuenta el cronista Bernabé Cobo: "Poco después iban a la misma chácara con sus arados todos los señores y principales y gran suma de gente con ellos, y la araban; lo cual acabado, volvían a la plaza mayor con gran regocijo, **vestidos de las camisetas que habían ganado en la guerra"** (Cobo, 1956:215). La cita nos deja con cierta incertidumbre: ¿a cuál guerra se refiere el cronista en fin, a la del arado o a la de la pelea con el enemigo?. Sin embargo, conforme a nuestra interpretación, sería ésta una distinción de menor importancia en el pensamiento inca.

En la iconografía de la cerámica moche se puede observar como el guerrero lleva a su víctima desnudo en un lazo. Teniendo esta imagen en cuenta, observamos el doble sentido de la palabra aymara *huatani*, "echar lazo, atar" y "criar a alguien, como hijo adoptivo". Además, como para confirmar esta relación, tenemos el término de *huatachini*, "hacer poner preso" (Bertonio, 1879). En relación a los términos comentados anteriormente construímos un contexto del enemigo perforado - desnudado - degollado - atado - sembrado y nacido, revitalizado como un costal lleno, revestido, como un hijo adoptivo del hombre guerrero. Con esto, el lazo entre vencedor y su prisionero representa el cordón umbilical simbólico que hace posible un renacimiento.

En la guerra inca el vencedor recibe su fruto, su costal lleno, que es su enemigo vestido nuevamente. Sin embargo, el enemigo derrotado ahora se presenta en términos de mujer. Así era la costumbre entre los Inca cuando dejaban entrar a Cuzco a sus prisioneros vestidos en ropa de mujer. Para los Aymará, el cautivo tomado en guerra era *pacoma*, un término que también se refiere a "la mujer que nace en tiempo de trabajo". Es tentador ver la concepción precisamente como un fruto de este trabajo mismo, tal vez de carácter bélico así como en el caso del prisionero *pacoma* después de la guerra. Esto nos recuerda el

contexto similar de la guerra ritual en Cuzco, de que hablé antes, donde el fruto de la confrontación fatal es la mujer y la relación sexual de carácter comunitario. El elemento antagonista que caracteriza el acto de la guerra, de la agricultura y de la relación entre hombre y mujer, lo encontramos resumido en un solo contexto en la cultura Inca; el cronista Garcilaso de la Vega comenta la primera arada ritual entre los Incas: "Haziase con grandísima fiesta, principalmente el barbechar: iban los Incas con todas sus mayores galas y arreos. Los cantares que decían en loor del sol y de sus Reyes, todos eran compuestos sobre la significación de ésta palabra *hailli*, que en la lengua general del Perú quiere decir triunfo, como que triunfaban de la tierra, barbechándola y desentrañándola para que diesse fructo. En estos cantares entremetían **dichos graciosos, de enamorados discretos y de soldados valientes, todo a propósito de triunfar de la tierra que labraban....**" (Garcilaso de la Vega, libro 5, cap. 2).

Por lo visto, el significado de estos actos interrelacionados en el pensamiento inca está en la relación entre los antagonistas de la guerra, entre el vencedor y su víctima, más todavía si vamos a aceptar la idea de un antagonismo en la labor del agricultor o tejedor. ¿Cómo podemos interpretar esta relación antagonista y analizar el sentido y la intención de esta confrontación, a la vez necesaria e inevitable para el hombre? La pregunta clave parece que será: ¿qué clase de guerra es ésta y quién la gana?.

Tanto la historiografía inca como la interpretación de la semántica del arte militar inca nos trae la impresión de que la guerra no se puede describir en términos de vencedores y vencidos. Antes, parece ser la contienda en sí el factor decisivo, quedando los vencedores y derrotados como participantes en un solo contexto y beneficiados de una manera equivalente sin distinción entre sí.

Atacando al enemigo en el combate para cosechar el fruto no explica simplemente en términos de la muerte del otro. Es el

mismo acto de pelear y enfrentarse al enemigo que es lo decisivo para el hombre. Lo indican términos quechuas como, por ejemplo, *aukani* (derivado de *auka*, enemigo), traducido o como "pelear", o como "principiar a brotar lo sembrado" (González de Holguín, 1901). Nos trae la imagen sugestiva de la esencia de la pelea retratada como el reventar del germen por entre la capa perforada del suelo, como una colaboración dialéctica entro dos antagonistas. Esta imagen se representa todavía en una forma más explícita dentro del marco del combate ritual entre las mitades de los Macha en Bolivia. En el lugar del enfrentamiento un árbol sagrado brota precisamente "en la interface entre energías opuestas a la vez complementarias, aquí expresadas por medio de las mitades en pelea".

Los adversarios en este combate ontológico crean, por medio de su enfrentamiento, una totalidad cerrada, donde "enemigo" y "guerra" adquieren otro sentido, el de la oposición complementaria, manifestada tanto en la mitología inca como en el idioma. Miremos la palabra *auka*, "enemigo", que en el quechua del siglo XVI también aparece como adjetivo con el sentido de "bueno". El concepto de "enemigo" ya no se debe interpretar como adversario en el sentido nuestro, sino representa más bien el mismo acto de "pelear" y recibe así, en la perspectiva ontológica , un sentido positivo, como algo "bueno".

La pelea y el acto de pelear como norma y conducta ejemplar se refleja en los términos *tincuni* y *tincunacuni* que significan "pelear" y "ser contrarios" respectivamente, derivados los dos del concepto de *tincu*, traducido por el lexicógrafo como "lo justo, lo cabal, lo acabado y completo; la junta o reunión de dos cosas". Es decir, la reunión del guerrero con su enemigo es lo justo y lo completo.

De igual manera, ya no es patente que el vencedor es el que vence al enemigo, porque vencer al enemigo, en nuestro sentido de la palabra, implica vencer a la misma confrontación, el motor a la existencia del hombre. Si el enemigo es vencido una vez por

todas, ya no habrá pelea, ya no brota lo sembrado. ¿Es ésta la argumentación que se oculta en la supuesta paradoja semántica de la terminología militar de los Incas? Tomemos otros dos ejemplos; el primero es *Atiysapa huaminca* que lleva el sentido de "el que siempre es vencido en guerra" a pesar de ser construido de las palabras *Atiy*, victoria; *sapa*, solo, todo; *Huaminca*, valeroso, capitán famoso". El otro término es similar: *Atiy tukuni*, se traduce como "ser vencido" a pesar de que el verbo *tukuni* significa "hacerse, convertirse", "victoria" (González de Holguín, 1901). Se concluye por lo tanto que la victoria la lleva el vencido; vencedor por el hecho de ser vencido.

En la perspectiva del papel dominante de textil y ropa en los contextos de cultivo y guerra entre los Incas, mi argumentación conlleva la idea que el arte de tejer es otra manifestación de la guerra ontológica del hombre. ¿Cómo podemos entender el arte de tejer como una guerra simbólica y la relación entre el tejedor y su tejido como la existente entre dos adversarios? Para los Incas el individuo era identificado por medio de su vestimenta, inclusive estaba obligado a llevar la ropa precisa que manifestaba su origen y residencia. Aún más, para los Incas, así como para muchos otros pueblos en los Andes, la ropa del individuo lo representa como ser físico, como su apariencia en carne, Según la mitología de la creación, el hombre fue creado dos veces, el dios todopoderoso "creó a los primeros hombres con sus trajes distintos y los envió por vía subterránea a salir otra vez por una pacarina -gruta, puquio, lago, mar - en los distintos lugares andinos que había de poblar" (Duviols, 1973:161). El hombre físico, en el nacimiento por la abertura de su *pakarina*, brota de la tierra vestido con la ropa que lo distingue como individuo físico, como carne y fruto de una pelea de creación. El hombre y su ropa equivalen entonces a la relación dialéctica entre dos guerreros como entre la del tejedor y su tejido. Surge el tejido como pelea entre tejedor y telar.

En esta imagen de tejer como una confrontación mortal está implícita la idea del acto de producir ropa como una pelea

o guerra simbólica. Podemos detectar ideas similares entre otros pueblos indígenas en el continente. Los Emberá del litoral pacífico colombiano demuestran esta concepción en su lenguaje; el verbo de *chioya*, tiene precisamente este doble sentido de "pelear" y "vestir". No he encontrado todavía términos equivalentes en quechua, aunque la palabra *ahuani*, "tejer" nos recuerda de *aukani*, "pelear/brotar". En realidad, hay otro aspecto que une estos dos conceptos.

Teniendo en cuenta el pensamiento dialéctico de los Incas y la reunión por medio de la confrontación en términos de una guerra como justo y completo, es sugestivo analizar la palabra quechua para la urdimbre del tejido: *ahua* (de allí: *ahuani*, tejer) ¿Cómo explicaríamos que la palabra para tejer se deriva de la palabra para la urdimbre? Pues, por la misma razón por qué "pelear" (*aukani*) se deriva de "enemigo", *auka* (*auka* no es opuesto al que actúa, sino parte de, o más bien, constituye la esencia del acto de "pelear", es "lo enemigo" del hombre que lo hace pelear - a favor de sí mismo). En la terminología del siglo XVI, la palabra que se refiere a la urdimbre también tiene el sentido de "la melliza hembra". ¿Podemos suponer que la trama puesta por entre la urdimbre con el "arma" tejedor del artesano perforando y "comiendo", aquí representaría el elemento mellizo macho?. Así piensan por lo menos, entre otros, los indígenas Kogui de la Sierra Nevada de Santa Marta. Ahora, colocando al tejedor en su posición simbólica como "guerrero", en el desafío a su enemigo aquí representado por la tela en producción, ¿aquél representaría la trama, el mellizo macho, y éste la urdimbre melliza hembra mientras su confrontación de oposición complementaria sería la guerra y pelea que se retrata como el tejido en producción, como el brote-pelea?. Con esto, entendemos que no es correcto describir el enemigo en términos de un "tejido" frente a un tejedor; los dos antagonistas son los dos elementos opuestos del tejido, urdimbre y trama, que por medio de su "pelea" lo hace brotar como tejido.

Traslademos esta imagen a la situación en el combate: ahora entendemos que el soldado inca (o sea el hombre que ac-

túa a su mundo exterior) no es "lo justo y completo" por sí solo. El hombre desprovisto de la guerra, de su enemigo, queda inválido, sin vida, como lo es la trama sin la urdimbre, el hombre como ser vivo y completo es "guerrero" y "enemigo" en conjunto, la "pelea" de la trama y urdimbre entrelazadas de un tejido.

Según el pensamiento inca, el hombre nacido (brotado de la tierra, de su *pakarina*) no se debe describir como un ser completo desde el punto de vista físico. No es una persona, definida en relación a otra, en términos de un guerrero contra su enemigo. Más bien, el hombre nacido (brotado, como una planta en el proceso de "vestirse") es una antropomorfización de una pelea interna, de la ontología dialéctica del hombre. Esta estructura de pelea la observamos en la imagen del hombre vestido, del hombre envuelto en la capa antagonista de su ropa.

El nacimiento del hombre fuera de su "cueva", su *pakarina*, es la transformación de su propia muerte en la pelea. Con la muerte ha roto el hilo y rajado su vestido "enemigo" físico para poder salir de su pakarina nuevamente por medio de la fibra que, al momento de salir, se desarrolla en su vestido de la vida, su nueva apariencia como enemigo en carne. La existencia física, la vida del hombre individuo, está constituida por su vestido en formación y cuya terminación es el momento que llamamos muerte, el momento de rajar su vestido vital y salir de su pakarina de nuevo...

Cuentan los cronistas que en el mundo inca el hombre renace de su muerte por medio del rito de lavar ropa efectuado por sus parientes. Parece que el agua del río y la fibra de la ropa están íntimamente relacionados. Lavar es con el sentido de transformar pero el acto no tiene que ver necesariamente con agua u otro líquido sino también con fibras. Con el concepto de *pakarina* , la "cueva" de origen, aparecen otros términos emparentados y documentados por Holguín: *pakarini* "es amanecer, nacer", y posiblemente relacionado con - *rini*, "ir, partir, marchar" y *paka*, " una clase de cabuya fina". Obviamente, de *paka*

se forma el verbo significativo de *pakani*, lavar. La capacidad metamórfica de fibra que ya se ha comentado arriba, se acentúa aquí en sus sentido de lavar. Es notable que este "lavado" como un proceso vegetal tiene su equivalente en un mito Emberá donde el protagonista cambia su condición por medio de su "baño" con fibras. La fibra vegetal como esencia del hombre pasa por una etapa metamórfica de romperse-cortarse (muerte), lavarse (transformación) y salirse (nacimiento).

¿ Es la transformación instantánea por medio del lavado o cómo podría calcularse el tiempo que necesita el hombre para resucitar y renacer en su pakarina? ¿Cuál es el lapso entre morir y nacer? En el manuscrito de Huarochirí se explica que los muertos antiguamente acostumbraban volver el quinto día después de su muerte. Este regreso al quinto día se hace posible precisamente por el acto de lavar, a juzgar por otro término mencionado por Holguín: *pichacani*, traducido como "lavar la ropa del muerto después de algunos días, festejando con comidas y bebidas". ¿Serán "algunos días" los cuatro que el muerto necesita para regresar, en vista de que *pichacani* probablemente se deriva de *pichca*, "cinco"?. En este contexto no se debe considerar "cinco" como número sino como un fenómeno de transformación fuera de las dimensiones de tiempo y espacio. Como rito de renacimiento es un proceso de "cinco" pero no en términos de una quinquepartición sino cinco como resultado de una esencia interna cuádruple, mantenido en el acto de cinco-lavar que engendra vida como lo hace el pulgar de la mano quinquepartida, *mama rucana*, "dedo hembra que ha parido".

El lavado en el río revitaliza las fibras y la ropa y hace que el hombre aparezca nuevamente en su forma física, en carne.

Si la fibra está relacionada con el agua también lo está con la carne. Fibra se interpreta como carne metafísica del hombre manifestando su apariencia física. La relación entre el vestido y su portador corresponde por lo tanto a la que hay entre el hombre físico y su "esencia vital" (como imagen de la dialéctica in-

terna que lo hace "enemigo" a sí mismo). En mi juzgar, Betanzos alude a esta correspondencia entre carne humana y fibra o ropa en su relato de los ritos mortuorios que siguen después de la muerte del Ynga Yupangue. Aquí el renacimiento del Inca por medio del lavado sagrado de ropa es transcrito en términos de un levantamiento de la provincia de los Andes "a causa de que habían sabido la muerte de su señor Ynga Yupangue". Los enemigos de los Andes matan a toda la gente del Inca de aquella provincia menos a un solo hombre que se escapa: "luego como fueron muertos repartieron entre sí la carne de los tales muertos y que él se había escapado metiéndose en un río todo y teniendo la cabeza debajo de ciertos árboles y matas que le cubrían desde donde había visto venir a lavar la carne de los tales muertos y que desta manera se había escapado de noche y viniéndose por el río arriba...". Aquí, este único hombre inca sobreviviente metido dentro del río es resucitado en carne por medio del lavado de los enemigos, un lavado revuelto de agua, fibra y carne con su interno esencial "inca", representado por el hombre sumergido en el río. En otros términos, con este acto queda restituído el hombre dialéctico guerrero y la guerra creadora del Inca sigue. Por el contexto del relato no cabe duda que la imagen del lavado de la carne por el enemigo representa el sentido verdadero del lavado ritual que, según Betanzos, ocurre después de la muerte del Inca. Es de interés notar que el levantamiento del enemigo al saber la noticia de al muerte del Inca es algo que casi ocurre en una forma cíclica en la historiografía inca. Generalmente se ha interpretado este fenómeno como testimonio del régimen opresor del Inca y la desesperación de sus sujetos. Como interpretación alternativa, se propone aquí que la reacción del "enemigo" está esperada y necesaria como un proceso ontológico relacionado con la muerte del Inca, imagen del sol y de la creación.

El sentido y el fin de la guerra entre el Inca y sus enemigos se muestra en el enfrentamiento interno que se llevaba a cabo dentro del marco ritual mortuorio de Purucaya, descrito así por Betanzos: "Mandó Ynga Yupangue que el año cumpli-

do desde el día de su muerte que... saliesen dos escuadrones de gente de guerra uno de la gente de Hanan Cuzco y tros [sic] de Hurin Cuzco y que el un escuadrón saliese por la una parte de la plaza y el otro por la otra y que batallasen y que se mostrasen vencidos los de la gente de Hurin Cuzco y vencedores los de Hanan Cuzco significando las guerras que el señor tuvo en su vida...". La formación del Inca es esta confrontación dialéctica entre Hurin y Hanan, entre "abajo" y "arriba". El vencedor, Hanan Cuzco, es la imagen metafórica del Inca restituído en su apariencia física enemiga, predestinado a seguir siendo víctima de su propia revitalización. El Inca como la cabeza de la creación es el vencedor siempre vencido. La historiografía inca describe esta lucha dialéctica de génesis en los términos de Hanan y Hurin, donde la creación no es el resultado de la lucha sino la lucha misma como proceso reiterado.

La ropa del hombre constituye la carne y fruta enemiga que él "come" en una confrontación a sí mismo, como un acto regenerador de autosacrificio. Esta guerra existencial y el sacrificio que conlleva es necesaria por el brote de la pelea.

El proceso mental de tejer nos demuestra la naturaleza del tejido, pero ante todo, nos demuestra el sentido verdadero de la guerra ontológica del hombre, donde el tejedor y su tejido (como objeto) implica el tejedor tejido (el objeto vuelto proceso). El tejedor tejido es la germinación fuera de la tierra, la imagen de la pelea, el hombre vestido, el hombre nacido. Con esto se sigue que es el hombre vuelto enemigo, envuelto en su capa enemiga de su tejido, comido y derrotado por medio de su apariencia física *auka*, su creación "buena". El hombre realizado es el vencedor siempre vencido.

Terminamos esta discusión con una cita del cronista Sarmiento de Gamboa, quien mejor que otros testigos de la época, da una descripción fidedigna de la historiografía inca a la vez que expresa su inquietud frente a su incapacidad de captar el mundo contradictorio de los Incas:

Notable como estos ingas fueron foedígrafos y tiranos contra sí, demás serlo contra los naturales de la tierra.

Es cosa digna de ser notada para el intento que se pretende que demás de ser cosa cierta y evidente la general tiranía destos tiranos y crueles ingas del Perú contra los naturales de la tierra, como de la historia fácilmente coligir, quien con atención la leyere y considerase el orden y modo de su proceder en el hecho de sus ingazgos violentos sin voluntad ni elección de los naturales, **los cuales siempre tuvieron las armas en las manos para cada vez, que se les ofrescía ocasión de alzarse contra los tiranos ingas, que los tenían opresos, procurando su libertad, y así cada uno de los ingas no solo proseguía por la tiranía de su padre, mas él también de nuevo empezaba la misma tiranía por fuerza y muertes, robas y rapiñas,** por donde ninguno de ellos pudo pretender buena fe para dar principio tiempo de prescripción, ni jamás poseyeron ninguno de ellos la tierra en pacífica posesión, antes siempre hubo quien los contradijese y tomase las armas contra ellos y su tiranía: **mas aun - lo que es sobre todo de notar, para acabar de entender las pésimas inclinaciones destos tiranos y su horrenda avaricia y tiranía - no se contentaron con ser malos tiranos para los dichos naturales pero contra sus propios hijos, hermanos, parientes y sangre propia, y contra sus propias leyes y estatutos se precieron de ser y fueron pésimos y pertinacísimo foedígáfragos tiranos con un género de inhumanidad inaudita.** Porque, como por sus costumbres y leyes tiránicas fuese constituido entre ellos quel mayor hijo legítimo sucediese al ingazgo, casi siempre lo quebrantaron, como parece por los ingas que aquí referiré... (Sarmiento de Gamboa, 1906:126).

Compárese lo anterior con untexto sacado del relato de Betanzos sobre las guerras de Huayna Capac en la provincia de Yaguarcoche, el autor se detiene en un episo-

dio cuando Huayna Capac victorioso entra en las casas del cacique vencido:

"... como entrase en un pueblo do eran las casas de aquel cacique su enemigo entró dentro en ellas pensando de prenderle y como entráse en ellas halló un rimero de muchas mantas unas sobre otras y pensando que estuviese debajo de ellas aquel cacique trás quien él iba él mesmo por sus manos empezó a quitarlas y a deshacer el montón de ellas y halló debajo un indio enano y muy pequeño y como Guayba Capac le descubriese dijo el enano quien me descobija que yo quería dormir y como Guayna Capac oyese las palabras y viese el altor del enano holgóse en tanta manera que tuvo en tanto haber él topado con el enano como de la victoria que ansí había habido de sus enemigos y luego mandó a todos los suyos que porque él había habido aquel enano en aquel reencuentro que todos le tuviesen por su hijo mayor y ansia de allí en adelante todos le llamaban el hijo mayor del Yánga....."

¿Cómo interpretar este trozo del cronista? ¿Como un reportaje fidedigno de la campaña del Inca o como un cuento lleno de fantasía y sin valor científico? En vista de los contextos que he tratado de reconstruír en mi texto anterior sobre el motivo y la esencia de la guerra del hombre tejido, ¿no podría más bien este episodio ser una manera ejemplar de explicar las consecuencias de la guerra ontológica del hombre desde el punto de vista inca? Yo lo interpretaría en la manera siguiente:

Huayna Capac al entrar en la casa del cacique, entra metafóricamente en la renovada capa de su apariencia "enemiga". ¿Por qué espera Huayna Capac encontrar al cacique vencido por debajo del bulto de mantas sino porque allí debe encontrarse como consecuencia de la derrota? Aunque el cronista lo niega, yo diría que el Inca sí lo encuentra pero renacido en forma de un "enano" como un "feto" dentro de su *pakarina* de ropas. Por medio del combate el cacique derrotado ha quedado transformado en el "hijo mayor" del Inca. Con esto,

Huayna Capac por medio de su victoria se ha ganado su renovación como Hanan y apariencia "enemiga", mostrándose en la imagen de su hijo mayor. Es su "padre", el Inca Huayna Capac, quien con sus propias manos abre la *pukar ina* de su hijo (o sea, de sí mismo), al quitar manta tras manta hasta que lo despierta, *como de la victoria que ansí había habido de sus enemigos...*

Ahora, resta la pregunta que nos regresa al comienzo de mi texto: ¿es esta interpretación válida para penetrar y comprender el mundo "violento y agresivo" de Paracas? ¿Es posible que esta obsesión en Paracas por cabezas de trofeo, por cuchillos y armas, y por actitudes amenazadoras en la imagen perforada de una aguja hambienta se explique por un pensamiento dialéctico parecido al mundo inca, o en términos de guerra o en una forma de agresión metafórica?. Considero que sí; los elementos de agresión y autosacrificio son obvios tanto en Paracas como en otras culturas que luego encontramos en el mundo andino, tanto antes como después de los Incas. Válida o no esta hipótesis, por lo menos nos permite abrir nuestra mente más allá de los marcos culturales que nos amarran en la búsqueda de comprender la infinita capacidad creativa del hombre.

Con esto dejamos a Paracas con la visión de la momia como el feto envuelto en las ropas de vidas transformadas, su ropa *(ppuchua)* cuya última capa es el suelo del mundo *(puchu)*, su ropa que en debido tiempo *(puchu)* se raja para dejar pasar al hombre nuevamente vistiéndose, brotando fuera de su pakarina como hombre en reunión con sí mismo. ❐

# Bibliografia


- Adovasio, J.M. & T.F. Lynch, **Preceramic Textiles and Cordage From Guitarrero Cave**, Perú. American Antiquity 38(1):84-90, 1973.
- Arriaza, B.T., **Beyond Death: The Chinchorro Mummies of Ancient Chile**. Washington, DC: Smithsonian Institution Press, 1995.
- Bauer, B.S., **Legitimization of the State in Inca Myth and Ritual**. American Anthropologist 98(2):327-337, 1996.
- Bertonio, L., **Vocabulario de Lengua Aymara**. 1-2. Leipzig: B.G. Teubner, 1879 [1612].
- Betanzus, J. de., **Suma y narración de los Incas**. Transcripción, notas y prólogo por María del Carmen Martín Rubio. Madrid: Ediciones Atlas, 1987 [1551].
- Bird, J.B., **Pre-Ceramic Art From Huaca Prieta**, Chicama Valley. Ñawpa Pacha 1:29-34, 1963.
- Carmichael, P., **The Life and Death Continuum in Nasca Imagery**. Andean Past 4:81-90, 1994.
- Cobo, B., **Historia del Nuevo Mundo, I-II**. Madrid: Ediciones Atlas, 1956.
- Duviols, P., **Huari y Llacuaz, pastores y agricultores: un dualismo de oposición y complementaridad.** Revista del Museo Nacional 39:153-191.
- Garcilaso de la Vega, el Inca, **Comentarios Reales de los Incas, I-II.** Buenos Aires: Emecé Editores S.A., 1943.
- Isacsson, S.E., **Transformations of Eternity**. On Man and Cosmos in Emberá Thought. Göteborg. Unpubl. PhD dissertation, 1993.
- Molinie Fioravanti, A., **Sanglantes et fertiles frontières.** À propos des batailles rituelles andines. Journal de la Société des Américanistes 74:49-69).

- Murra, J.V., **Cloth and Its Functions in the Inca State**. American Anthropologist 64:710-728, 1962.
- Paul, A., **Pacaras Ritual Attire.** Symbols of Authority in Ancient Perú. Norman: Univ. of Oklahoma Press.
- Peters, A.H., **Ecology and Society in Embroidered Images from the Paracas Necrópolis**. In: Pacaras Art and Architecture. Object and Context in South Coastal Perú. Edited by Anne Paul. Iowa City: Univ. of Iowa Press.
- Platt, T., **The Andean Soldiers of Christ**. Confraternity organization, the Mass of the Sun and regenerative warfare in rural Potosí (18th-20th centuries). Journal de la Société des Américanistes 73:139-191, 1987.
- Poma de Ayala, F.G., **El Primer Nueva Corónica y Buen Gobierno**. Edición crítica de J.V. Murra y R. Adorno. México: Siglo veintiuno editores, s.a., 1980.
- Reichel-Dolmatoff, G., **The Loom of Life: A Kogí Principle of Integration**. Journal of Latin American Lore 4(1): 5-27, 1978.
- Salomon, F. & G.L. Urioste, **The Huarochirí Manuscript.** A Testament of Ancient and Colonial Andean Religion. Austin: Univ. of Texas Press, 1991.
- Sarmiento de Gamboa, P., **Geschichte des Inkareiches**. Berlin: Weidmannsche Buchhandlung, 1906.
- Sharon, D., **Wizard of the Four Winds**. A Shaman's Story. New York: The Free Press, 1978.
- Tello, J.C. & T. Mejía Xesspe, **Paracas. Segunda parte: Cavernas y Necrópolis.** Lima: Univ. Nal. Mayor de San Marcos, and the Institute of Andean Research of New York, 1979.
- Toro Montalvo, C., **Mitos y leyendas del Perú. Tomo II** Sierra. Lima: A.F.A. Editores Importadores S.A., 1991.
- Zuidema, R.T., **The Lion in the City: Royal Symbols of Transition in Cuzco.** Journal of Latin American Lore 9(1):39-100.