

EL ÁRBOL DE LA VIDA EN UN ARTEFACTO ARTESANAL

Marcos Yauri Montero
Universidad Ricardo Palma

RESUMEN

El imaginario presente en la iconografía de la artesanía popular peruana es fuente importante para conocer aspectos de la cosmovisión de nuestras culturas desaparecidas, o que no habiendo desaparecido tienen una existencia marginal.

PALABRAS CLAVE

Imaginario / Iconografía / Artesanía / Popular.

ABSTRACT

The imaginary present in the iconography of the popular artesany, is important to know several aspects from the cosmosvision of our disappeared cultures, or from those ones, that still are alive bur have a marginal existence.

KEYWORD

Imaginary / Iconography / Popular / Artesany.

...toda obra está compuesta de tal manera que guarda entre sus hilos un «tesoro escondido»; si hay una función crítica, consiste justamente en liberar ese tesoro.
Pierre Macherey, *El análisis literario, tumba de las estructuras.*

Todo acto de creación, por estar integrado a un campo social, no está libre del cambio. Las ideas y las teorías, las obras y las sociedades cambian, lo que garantiza la continuidad.

Estas elucubraciones nos asedian a propósito de una obra de artesanía de la zona del Callejón de Huaylas, del departamento de Áncash. Casi nadie hoy en día la produce, lo que hace suponer que es una artesanía pasada de moda o quizás hasta olvidada¹. Concretamente se trata de una bolsa o cartera de cuero de buey que los campesinos-indígenas han usado hasta hace tres o cuatro décadas antes de los comienzos del s. XXI. Se llamaba de diferente modo: *pijsha* o *wallqui*². Era utilizada para guardar las hojas de la coca y la parafernalia que era usada durante su masticado o chajcheo, y estaba compuesta por una calabaza pequeña de forma tubular que sus usuarios llamaban *puru* y los mestizos y habitantes urbanos hispanohablantes, *porongo*. Este *puru* hacía el papel de recipiente de la cal en polvo y alojaba en su interior un instrumento llamado caleador, especie de aguja gruesa y larga, quizás de acero, de forma cilíndrica, con punta roma y mango de madera o hueso; cumplía la función de una cucharilla cuando el chajchador se llevaba a la boca llena de hojas de coca el polvo de la cal para mezclarlo durante el masticado.

El cuero de buey utilizado para fabricar la bolsa-cartera-*pijsha* era ablandado mediante procedimientos especiales de los que estaba excluido el tanino, que sirve para el curtido. El cuero era, pues, crudo y conservaba su pelambre, que se convertía en un elemento de adorno; y de modo común, los fabricantes preferían las pieles con pelo negro. Aproximadamente hasta el año 1970, un gran número de campesinos-indígenas usaba dicho artefacto: lo llevaban en bandolera con una correa que les cruzaba el pecho

¹ Presumiblemente, en algunos lugares de la sierra central sureña y del norte, se siguen produciendo estos artefactos.

² En otras zonas, como en el Callejón de Conchucos que se encuentra en el lado oriental de la Cordillera Blanca, esta bolsa es llamada *chuspa*.

en diagonal. Algunos, en las faenas agrarias u otros trabajos de jornal en la ciudad, usaban bolsa carente de adornos, pero tenían otra guardada en casa, elegante y adornada, para cuando iban a la ciudad a escuchar la misa dominical; y luego de esta, para lucirse en la calle y las chicherías. Los varones jóvenes (las mujeres jamás chajchaban) que aún no masticaban hojas de coca y que comúnmente eran pastores, no usaban *pijsha*; en su lugar tenían bolsas de lana primorosamente tejidas manualmente en el campo y que, asimismo, las llevaban en bandolera. En estas bolsas guardaban el refrigerio diario, que consistía en maíz, trigo o centeno tostados; así como la infaltable armónica o rondín y flauta de carrizo, que les encantaba para hacer música en las praderas o a la hora de los descansos en el trabajo agrícola. Los niños que asistían a la escuela en la década de 1940 también portaban esta bolsa en la que guardaban el fiambre y los útiles escolares. Lentamente esta costumbre de los jóvenes campesinos y niños fue abandonada con el ingreso comercial, primero, de los maletines; luego, de los cartapacios y más tarde, de las mochilas, artefactos que cumplen el mismo papel de las abolidas y hermosas bolsas de lana.

El uso de *wallquis*, *pijshas* y bolsas de lana por la población campesina-indígena era una suerte de reproducción de la costumbre occidental de los cazadores, que llevaban el morral en bandolera sobre la ropa especialmente confeccionada. Costumbre que en primera instancia reprodujeron las clases altas de las ciudades de nuestro país; por lo común, hacendados y uno que otro profesional que utilizaban el domingo como un día para pasear por la campiña. No olvidemos, por ejemplo, que el pintor español Francisco Zurbarán del s. XVII (1598-1664), una de las cumbres del barroco, pintó el bello cuadro *Santa Margarita*; allí, la santa lleva pendiente de su brazo izquierdo una gran bolsa de lana con franjas a colores y borlas en los extremos y la parte media de su orilla inferior. Zurbarán exportó varios de sus cuadros a Hispanoamérica, donde influyeron de manera notable.³ El saquillo de *Santa Margarita* no es nada diferente, sino más bien semejante a las bolsas que la artesanía de la sierra central y sureña del Perú de nuestros días produce, profusamente presionada por la expansión de la moda mochilera y el turismo, a tal punto que la juventud urbana, de modo general los estudiantes, la usa actualmente para portar sus cosas.

³ Francisco Stastny, en un artículo aparecido en 1985 en la revista *Cielo Abierto*, afirma que Zurbarán realizó al menos tres envíos importantes de pintura a Lima y una a Buenos Aires. Para Stastny, «Lima es, pues, en Latinoamérica, la ciudad que preservó el mayor número de pinturas de Zurbarán» (1985, pp. 56-57).

Imagen N° 01

PIJSHA

Elaborada aproximadamente en la década de 1930



Fuente: Archivo personal del autor

IMÁGENES ILUMINADAS

Una bolsa-cartera-*wallqui-pijsha* rescatada por nosotros tiene cosida a su tapa un adorno confeccionado de cuero agamuzado; y representa un dibujo copiado, sin duda, de un modelo. Esto hace suponer que los artesanos de la época a la que pertenece el mencionado artefacto solían coser un ornamento igual a las tapas de las innumerables bolsas-cartera-*pijsha-wallqui* que fabricaron y que hoy están lamentablemente extraviadas.

Este ornamento tiene tres imágenes: un árbol frondoso que ocupa todo el espacio central; y dos pumas, uno en el lado derecho y el otro, en el izquierdo. El árbol nace casi en el mismo borde inferior de la tapa; a poca distancia, su tallo se vuelve grueso, para luego elevarse y adoptar una forma abombada y curva. Su parte superior, que se adelgaza un poco, adopta la forma de la boca de una tinaja, característica que lleva al tallo a reproducir la figura de un ánfora griega o de un *arybalo* incaico. En su parte terminal, donde se angosta tímidamente, nacen tres ramas; la del centro tiene un follaje exuberante y concluye en una enorme flor, semejante a un vaso ceremonial, cuya corola abierta apunta al cielo; las otras ramas se extienden por los costados, lo que otorga al árbol una frondosidad tupida y rica. Cada una de las ramas de los costados termina en la parte superior en un capullo de flor pronto a abrirse, y por la parte inferior descuelga un florón abierto. Todos los florones y capullos en sus calados tenían en el fondo papel de estaño rojo.

En cuanto a los pumas, cada uno aparece sentado sobre sus patas traseras, con el cuerpo en perfil, la altiva cabeza al frente, la cola levantada. Sus figuras son esbeltas y exultan felicidad, rasgo que es corroborado por la cara sonriente y las orejas erguidas de cada uno.

Todo el escenario está encerrado, aparentemente, por un marco cuadrado de líneas lobuladas, y cada lóbulo tiene como adorno un ojal metálico. Empero el marco, en la parte superior, carece de esta guarnición, carencia que destruye su cuadratura. Esto significaría que el escenario con el árbol coposo con florones y pumas felices que sonríen representa un mundo, en este caso el andino, que no está limitado ni cerrado sino abierto a todos los horizontes, al universo. Finalmente, este cuadro está delicadamente estilizado y es parco en extremo. Ante una mirada cotidiana, por decirlo así, el cuadro no dice nada. Pero si se le mira de manera perspicaz, con una mirada creadora, nos remite a un mundo fabuloso. En otras palabras, incita a pensar que el cuadro oculta un mundo, una realidad. Esta incitación, que es una interrogante, obra en cada observador de modo sortilego. Entonces, la mirada de este convierte al mundo observado del cuadro en otro mundo, nada común sino mágico. El árbol se convierte en una floresta anclada en una realidad encantada, bella y armoniosa como la de los albores de la civilización, antes de la aparición de la propiedad privada, de los venenos de la industria y del Estado. En suma, el mundo del cuadro correspondería a la época del *romantik aspect*, origen del romanticismo.

Finalmente, el cuadro, por sus características, nos induce a hacer una comparación. Por un lado, se observa, la representación plana de sus imágenes, la falta de relieve de las mismas, la ausencia de la perspectiva, el miedo al vacío; y por otro, las flores vigorosas que en sus incisiones tienen un fondo rojo de papel de estaño brillante que las hace aparecer como lámparas encendidas con forma de floripondio rojo. El fondo negro de la pelambre sobre el que ha sido cosido el ornamento hace que el cuadro adquiera una gran semejanza con los íconos bizantinos en los que predominan el color negro, los oros, los rojos, las figuras planas y la ausencia de la perspectiva. Aún más, revela la continuidad de la técnica usada durante milenios por los artistas de Chavín, Nasca, Moche y de quienes grabaron con ambición de eternidad las figuras en las pampas de Nasca.

UNA IMAGEN EN EL TAPIZ

Comprender una obra de arte es descifrar su significado. Toda obra oculta un mundo que no está en la representación. Este es el «tesoro» al

que se refiere Pierre Macherey y al que hay que descubrir y descifrar. El creador es el sacerdote de un misterio, este misterio es el que hay que desentrañar. En una obra literaria el tesoro está oculto en la urdimbre del texto y este es la sabia reelaboración de la realidad mediante un ensamblaje de palabras que, a su vez, es otro ensamblaje de sonidos. En la artesanía el tesoro está oculto en un conjunto visible de imágenes, formas, superficies, líneas, volúmenes, colores, matices, etc. Una obra de artesanía llamada a satisfacer una necesidad material del hombre, y que por tanto es utilitaria, tiene temor al vacío. Por eso mismo, satisfacer este reclamo material también responde al llamado de otra solicitud de índole espiritual para vencer al vacío y a la nada; por eso opta por poseer representaciones icónicas, cada una de las cuales alude a un aspecto real: una actividad cotidiana, una costumbre, un acontecimiento, un relato, una tradición o a los múltiples elementos de la naturaleza dentro de la que se desenvuelve la vida. A diferencia de la literatura —que, sobre todo, se sirve de lo ficcional o de la recreación de la realidad fáctica—, la artesanía, al apoyarse en la conciencia popular, recoge lo que dice la voz; esta contiene la existencia de una comunidad, de una región o zona de un país, que se han quedado en los márgenes de la historia. Entre el arte formal u oficial, culta, académica, alta, etc., y el arte popular, la diferencia válida es que el primero pertenece a las esferas altas y cultivadas, en tanto que el segundo corresponde a la esfera popular, a veces marginada u olvidada; o a una cultura desaparecida o en riesgo de extinción, cuyo imaginario, para sobrevivir, se mezcla con el imaginario de los nuevos tiempos.

Este predicamento nos sirve para comprender la iconografía de la bolsa-cartera-*pijsha-wallqui*, tema de este artículo. Dos son los elementos de tal iconografía: árbol y puma. Para cualquier sujeto o usuario desaprensivo, ambos no pasan de ser figuras que están allí y sirven solamente de adorno o para llenar un vacío, sin ningún contenido y significado. Una observación comprensiva da por tierra dicha conducta, pues ni el árbol ni los pumas asumen la condición de imágenes meramente ornamentales. En lo que sigue, trataremos de demostrar lo que cada imagen significa para desvelar el tesoro que oculta el conjunto icónico del artefacto.

EL ÁRBOL ILUMINADO

Distante veinte siglos de nuestra era, el héroe sumerio Gilgamesh escuchó del sabio Utnapishtim que el secreto de la inmortalidad está en una planta que se halla en el fondo marino. Planta que, le devolvería la juventud

a quien la comiera y le otorgaría la inmortalidad. Siglos después del *Gilgamesh*, el *Génesis*, un libro de la Biblia, revelaría que Jehová o Yavé, luego de crear a la pareja humana y situarla en el paraíso que sería su hogar, les mostró dos árboles: el árbol de la vida y el árbol de la ciencia del bien y del mal. Los frutos de este último les estaban vedados: si los comían, morirían; era el árbol de la muerte.

La planta de la *Epopéya de Gilgamesh* y el árbol de la *Biblia* nos brindan significados importantes. La planta de Gilgamesh nos remite a lo siguiente: a) la vegetación como alimento y repositorio de un poder que es capaz de revertir los estragos del tiempo en la vida humana, ya que devuelve la juventud a quien lo comiere y le brinda la inmortalidad. El poema no aclara cómo es esa planta y en la profundidad de qué mar existe, solo dice que se oculta en algún lugar entre peñas: «que se basta a sí misma y en lo hondo se hunde/ en la tierra con cardos que aguijonean», b) Gilgamesh encuentra esa planta en las aguas profundas, pero a su regreso a Uruk, en un descanso, mientras se bañaba: «una sierpe cruel se deslizó hacia él/ hurtó y engulló en parte la planta» y huyó. Este punto es crucial; separa la realidad de la ilusión y mantiene incólume la vigencia de la dicotomía: vida/muerte. La heroicidad de Gilgamesh tenía que tener este final: el hombre jamás podrá vencer la realidad-real; de lo contrario, los dioses dejarían de ser dioses y la muerte se borraría del mundo.

Los dos árboles bíblicos en conjunto representan los extremos de la existencia: vida/muerte. El primero es un arquetipo y, como tal, semillero de todas las plantas que sirven como alimento. El segundo es el de la sabiduría que origina la dualidad contradictoria: bien/mal que encierra varios significados: a) este árbol es el repositorio de la sabiduría como poder capaz de generar una multiplicidad de acciones positivas y negativas. La sabiduría, entonces, se muestra como pecado y culpa. El hombre, para mantenerse feliz, debe alejarse de ella si desea ser inmortal y vivir en el paraíso, b) es expresión de una ley fuerte que exige sometimiento y obediencia y, por ende, representa a un poder omnímodo, c) simboliza una voluntad totalitaria que aspira a la eterna dependencia y sumisión absoluta de la pareja adánica.

Sin embargo, aquí, en el paraíso, se dio el episodio crucial revestido de violencia porque significó la trasgresión de la ley. Eva, por comer la fruta prohibida, adquirió la sabiduría y se convirtió en la autora de la violencia inaugural que fue continuada cuando asume la ruptura de la de-

pendencia al invitar a Adán a comer la manzana. La aceptación de Adán y la consiguiente deglución de la fruta se reviste de varios significados: a) la ruptura de la cadena de la dependencia para adquirir la libertad mediante el cultivo de la tierra que brindaría a la pareja la oportunidad de comer múltiples alimentos, b) el trabajo como acto que hace libre al hombre, porque significa el uso de cuanta capacidad física atesoran su cuerpo y espíritu, c) el trabajo como acto creador que compromete al espíritu, d) el nacimiento de la agricultura como base de una existencia independiente.

En las culturas antiguas, fundadoras de los mitos que son formas de racionalidad, el árbol, en sus diversas variedades, fue mitificado. De la racionalidad de cada discurso trascienden ideas que señalan al árbol como símbolo de la fertilidad⁴ o asociado a ella, como en los dos monumentos literarios de la América indígena: *Dioses y hombres de Huarochiri* y *Popol Vuh*. En el primero, la diosa Cavillaca fue embarazada, sin perder su doncellidad, por el dios atrabiliario Curinaya Viracocha, que puso en la fruta de un lúcumo su germen, fruta que comió la doncella al verla caer del árbol a cuya sombra tejía. En el segundo, luego de la ejecución de Hu Hunapuh (uno de los vencedores de los señores de Xibalbá), dejaron su calavera en un árbol que empezó a dar frutos rojos que despertaron la ansiedad de una joven, quien quedó también embarazada cuando la calavera chisgueteó en la mano de ella su germen. Debido a la vegetación de la que el árbol es parte, existe la riqueza de los colores que cubren el rostro de la tierra y conocemos la primavera, ambos elementos que hacen de nuestro planeta un mundo habitable. El Edén de la antigüedad, lingüísticamente, significaba llanura abierta de tierra seca que con el retorno de las lluvias se cubría de vegetación florida, que daba frutos cuyos jugos aliviaban la sed tórrida y los sopores, al mismo tiempo que alimentaban al cuerpo dándole salud y belleza. Allí fue situado el paraíso, con su significado de huerto o jardín cerrado, distinto del Edén, que era un mundo exterior, extenso y abierto. Dios asignó a Adán y Eva un hogar en el paraíso del que fueron expulsados cuando violentaron la ley; para que no volvieran jamás a servirse de los

⁴ En la Mesopotamia antigua existía el ritual de la vegetación. Dumuzi, el dios mortal de la vegetación, era enterrado en otoño y resucitaba en la primavera. Para garantizar la renovación de la vida en el mundo fue creado el ritual del apareamiento de Dumuzi, personificado en el rey, con Ishtar (la futura Afrodita o Venus), diosa de la fertilidad, representada por la sacerdotisa. Esta ceremonia garantizaba la renovación cósmica y la continuidad de la vida. En Grecia, el tirso que portaba Dioniso en el loco festival de la vendimia era una representación simbólica del falo.

frutos del árbol de la vida para no morir, apostó a su entrada a un querubín armado de una espada de flameante fuego. El árbol es, pues, el símbolo universal de la fertilidad y de la vida; con el desarrollo de la civilización a través del tiempo, originó la metáfora fálica con diversas representaciones en Oriente, Grecia y Roma. En el universo medieval, quienes escribieron los códices se inspiraron en la vegetación para ilustrar con exquisitez sus páginas; a veces reprodujeron solo hojas o tallos flexibles, como un lazo o como una enredadera; flores y florones que hermosearon con miniaturas iluminadas los evangeliarios, misales, breviarios y biblias. Asimismo, la arquitectura gótica tomó la vegetación para decorar los capiteles de las columnas que separaban las naves de las catedrales; en ellos, a la par que se mostraba el pueblo ejerciendo los más modestos oficios para ganarse la vida, señoreaban plantas silvestres como el berro, la fresa, el arce, el acanto o la vid, entre santos, apóstoles, los padres de la iglesia, Jesús, con su historia vital, y la Virgen.

El árbol de la bolsa-cartera-*pijsha-wallqui* es una imagen creada en un tiempo lejano. En la realidad no existe, vive en la voz del mito y al margen de la historia oficial; allí, en el discurrir sonoro de su onda rizomática, ese árbol macolla y florece. Su creador o creadores tomaron la materia prima del inconsciente colectivo que se expresaba a través de la voz, por cuanto la comunidad o comunidades eran ágrafas y toda la historia y los saberes se transmitían por la voz. El secreto quizás no fue transmitido en el entorno social, pero aun cuando hubiera sido dicho, los artesanos que vinieron por el caudal del tiempo no hicieron otra cosa que copiar o reproducir el modelo, acontecimiento normal en la producción artesanal. En suma, el árbol que decora la tapa de la bolsa no es producto de una semilla, sino de la metamorfosis de una serpiente mítica. El maestro Luis E. Valcárcel nos ha dejado una rica información sobre este tema en su artículo «La serpiente bicéfala». Dice él que en griego la serpiente de dos cabezas tiene el nombre de *Anphisbena*, es decir, un «doble caminante»; en el Perú es la especie *A. Fuliginosa*. La anfisbena mítica aparece en el arte Chavín y Tiahuanaco como un símbolo mágico-religioso. Se presenta

...unas veces formando arco, otras a manera de cinturón de una divinidad, algunas como rayo de su aureola, o como cinta de su tocado, o como trenza, o como sogá, ya cual signo heráldico, ya cual motivo ornamental.

Las cabezas opuestas en que principia y termina el cuerpo son cabezas de felino, de nutria, de cóndor, de pescado, de auquénido, o

simples discos. [...]. En la heráldica europea, hay un símbolo semejante: es el *Anphiptero* que tiene la figura de una serpiente alada cuya cola termina en otra cabeza de serpiente. En la heráldica incaica aparece en forma de un arco del cual penden dos ofidios, a los extremos y del centro la borla imperial o Mascaypacha. (1955, p. 6).

El maestro dice estar convencido de que la arqueología no pudo descubrir el significado de este símbolo repetido. Su explicación y desciframiento pudo ser posible con el auxilio de la mitología⁵:

Es en el mito de las Madres del Agua y de la Vegetación, conservado en los pueblos amazónicos, que venimos a descubrir qué cosas son la serpiente monocéfala y la bicéfala en la simbología del Perú antiguo (p. 6).

La voz del mito recogido y llevado a la escritura por Luis E. Valcárcel tiene el texto siguiente:

En el mundo de Adentro o Ukupacha pululaban dos gigantescas culebras, una con una sola cabeza, la otra con dos: son las Madres del Agua, la primera, y de las plantas, la segunda con sus respectivos nombres quechuas de Yacu-Mama y Sacha-Mama. Estas dos grandes sierpes cuando salen de Ukupacha y aparecen en la superficie de la tierra, este mundo o Kay Pacha, se convierte en inmenso río Yacu-Mama (Ucayali significa lo mismo) o gigantesco árbol o Sacha-Mama; aquel reptá, esta camina verticalmente y tiene la apariencia de un tronco seco, sin embargo se mueve aunque lentamente y va cogiendo con la boca de abajo todas las alimañas terrestres y con la de arriba los pájaros e insectos. Atemorizan a las gentes, como monstruos desmesurados.

Pero no queda aquí, sino que, de pronto, ascienden al cielo y entonces Yacu-Mama se convierte en rayo o relámpago y Sacha-Mama en el arcoiris (p. 6).

⁵ Luis E. Valcárcel, al tender puentes entre la historia y la arqueología, fundó en el Perú la Etnohistoria, que más tarde se hizo más amplia y profunda, cuando la historia se abrió a las ciencias sociales.



Figura 2. Cerámica Nasca. Revista *Idea* (p. 6).

Este mito nos sirve de apoyo para aproximarnos a la comprensión del árbol mítico de la bolsa-cartera-*pijsha-wallqui*. Este árbol es *Sacha-Mama*, la serpiente divina de dos cabezas, madre de la vegetación y de todas las plantas, que se ha convertido en árbol. La metamorfosis ocurrió quizás a través de milenios en el imaginario de las antiguas culturas peruanas. El mito ha viajado a través del tiempo y del espacio y, en ese transcurso, sin duda, ha ganado o perdido según como fue recepcionado e interiorizado, porque los relatos míticos, como tantos otros textos orales, por ser nómadas y rizomáticos, pierden o ganan en la voz, son alterados o se mezclan, se modernizan o reaicaizan. A pesar de su constante cambio, siguen siendo los mismos.⁶

El artista o artistas que convirtieron en imagen al árbol mítico del texto oral rescatado por Luis. E. Valcárcel, y también al puma de otros relatos míticos, han usado la misma técnica que utilizaron sus predecesores ceramistas, orfebres, textiles (entre otros) del Perú antiguo. Es decir, se valió del dibujo plano, sin relieve, de la estilización; y el todo ha sido fijado sobre un fondo, en este caso el color negro de la pelambre del cuero, lo que contribuye a adquirir mejor visibilidad.

⁶ «...el rizoma tiene formas muy diversas, desde su extensión superficial ramificada en todos los sentidos hasta sus concreciones en bulbos y tubérculos» (Deleuze y Guattari, 2000, p. 16).

Cabe una pregunta: ¿por qué tenemos la seguridad de que el árbol en referencia es Sacha-Mama metamorfoseada? La respuesta fluye del diálogo entre el presente y el pasado, un pasado que corresponde a partir del s. XVIII hasta los tiempos iniciales del s. XX, tiempo en que el cristianismo, por obra de los evangelizadores de los ss. XVII y XVIII, había sido interiorizado más intensamente por los andinos, quienes sabían del árbol bíblico, de la serpiente y de los frutos del árbol. Este acontecimiento caló hondamente en el imaginario andino, lo que generó la mezcla del cristianismo con una concepción mágico-religiosa. Lo mismo aconteció con los mitos medievales al ser trasladados al Nuevo Mundo. En este encontraron sus similares, e impactaron en el alma de los conquistadores que se convirtieron en buscadores de lugares maravillosos, como el mundo de la fuente de la eterna juventud, de las siete ciudades encantadas, de El Dorado, etc. En la etapa dieciochesca, las élites andinas, al obtener muchas reivindicaciones, retomaron sus costumbres ancestrales en un gesto de afirmación identitaria, sin renegar de los elementos culturales foráneos.⁷

El ornamento de la bolsa dialoga con el pasado cercano que se remonta a las décadas iniciales del s. XX, tiempo en que si bien había distancias que generaban tensiones y marginaciones, se fue produciendo un proceso de amalgamas que desembocaron culturalmente en sincretismos e hibridaciones. El artefacto, tópico de este artículo, fue visto por el autor entre 1934 y 1938. Por entonces era nueva y brillante, exhibía la frescura de una obra recién terminada. Fue vista en una casa de campo de la estancia llamada Tucuy payoc, a 8 km de la ciudad de Huarás, zona que es una llanura que se extiende hasta las estribaciones de la Cordillera Blanca, con habitantes vinculados con los de la ciudad mediante el comercio de productos agropecuarios, leña, carbón, hielo o el trabajo. En ese tiempo los campesinos, en su mayoría iletrados, hablaban un quechua más rico y terso, vivían dedicados al pastoreo, a la agricultura, al curtido de pieles y a la confección de tejidos de lana de oveja que las mujeres hilaban en telares de madera fabricados por ellos mismos. Algunos fabricaban sombreros con un fieltro elaborado de lana.

⁷ Semejante fenómeno se observa en la actualidad. El impacto de la globalización ha obtenido una respuesta de las mayorías nativas y populares peruanas, que frente a la modernidad y sus íconos, han optado por rescatar lo representativo de la cultura antigua. Uno de esos eventos importantes es la revalorización de algunas plantas alimenticias, antes marginadas e incluso despreciadas, y la culinaria. Fenómeno importante, pero que, ante el deslumbramiento del dinero, corre el riesgo de convertir algunas formas culturales de la danza y de la música en espectáculos para el turismo, evento que conspira contra el espíritu andino.

También en esa época, en los sembríos, especialmente de trigo o maíz, abundaban yuyos, los llamados *attakosh* y *ñabu*, que paliaban la escasez de comida entre enero y abril, tiempo lluvioso en que las reservas de comestibles se habían agotado y las cosechas estaban lejanas. Para engañar al hambre, la gente recolectaba estos yuyos con los que aderezaban una vianda. El día de la recolección era el *junac jachaki*, o sea el día de la cacería: la voz que movía el entusiasmo era *jachakushun!*, es decir ‘¡vamos a cazar!’. Estas palabras establecían una disyunción contradictoria. *Jachakushun* es palabra compuesta: *jacha* es el nombre genérico de los animales de caza, aptos para el consumo humano: tarugos, venados, vizcachas, *huachuas* (patos). Mientras que la terminación *kushun* significa ‘consumación de un acto’; en este caso, el de cazar animales. Al usar la palabra *jachakushun*, los campesinos consumaban doble rezemantización; por un lado, a los yuyos les conferían la condición de animales de caza, y por otro, la recolección era convertida en un acto de cacería. Por la primera operación, los yuyos se transformaban en animales, fuentes de alimento cárnico; y por la segunda, la recolección de yuyos, en una jornada de cacería de animales comestibles. Este acontecimiento de cambio de la naturaleza de los yuyos –elementos silvestres– y de su recolección, resalta bastante si se tiene en cuenta que el área física de Tucuypayoc y de otras estancias aledañas donde vivían los campesinos, en caseríos o casas aisladas, no existían animales de caza; estos tienen sus querencias en las punas agrestes y lejanas. Por otra parte, los campesinos no practicaban la caza, a esta se dedicaban de cuando en cuando los que tenían una vieja escopeta y disponían de algún dinero para comprar pólvora y perdigones. La cacería tampoco era un ejercicio visible practicado por los de la ciudad, poquísimos de sus habitantes podían hacerlo. Lo interesante y valioso de este juego lingüístico es la transfiguración de una realidad pobre donde escasean alimentos en otra en la que se consume carne, evento que iguala ilusoriamente al pobre consumidor de vegetales y hierbas silvestres con el habitante urbano rico cuya dieta es a base de alimentos cárnicos que tienen prestigio. La realidad metamorfoseada por la imaginación acusa que el campesino se apropia imaginariamente de cierta calidad de vida del rico y que el mundo vegetal periférico, representado por hierbas sin relevancia, ni siquiera como pasto (en este caso, los yuyos), adquiere un significado alto que en realidad no posee. Hasta fines del s. xx, en algunos espacios rurales aún se ha seguido consumiendo yuyos, costumbre superior a la de otros donde los campesinos en pobreza más que extrema preparaban una sopa con variadas hierbas comestibles desconocidas por la mayoría campesina; era el *santucaldo*.

Lo acabado de exponer nos conduce a varias reflexiones con relación a la coca, que era guardada en la bolsa-cartera-*pijsha-wallqui*. Para comprender el tema debemos tener presente lo siguiente: la palabra ‘sacha’ ha sufrido una alteración morfológica: la letra s ha sido reemplazada por la j, y la palabra nueva, *jacha*, nombra a los animales de caza y también a los yuyos. En cuanto a la coca: a) esta es la diosa serpiente Sacha-Mama convertida en planta, o sea es ella misma que brinda su cuerpo como alimento a los hombres, b) los hombres, al homologarla con los auquénidos y otros animales de caza, la han convertido en alimento cárnico, operación que borra el abismo económico y social entre el campesino y el blanco rico, c) la coca es una planta sagrada. ¿Por qué Sacha-Mama en esta cadena de acontecimientos asume este juego? En la concepción mágico-religiosa, toda deidad femenina es la madre y depositaria de las semillas de las plantas alimenticias; su reino es el hogar de ellas, allí pueden refugiarse y huir del mundo si los hombres no las aman o respetan, como sucede en el mito de Mama Raiguana.

El árbol frondoso de la tapa de la bolsa de cuero tiene, entonces, una correspondencia estrecha con la coca que en el espacio andino cumple muchas funciones: a) como hoja sagrada sirve de ofrenda a los apus, a las huacas, a la cruz de los caminos y lugares sagrados, b) es útil para las adivinaciones y exorcizaciones, c) sirve para iniciar relaciones sociales y mantenerlas contribuyendo a la armonía colectiva, d) desde el punto de vista de la supervivencia humana, es fuente de sustancias nutritivas porque es la carne de Sacha-Mama. Por eso, en el tiempo al que hemos hecho referencia en que primaban la carencia y el hambre en el área rural, la coca servía, según declaraban los mismos consumidores, para “engañar al hambre” o “consolar a la barriga vacía”. No era un vicio, como suponía el sector urbano.

LA SERPIENTE

Desde los viejos tiempos, la serpiente ha estado presente en la concepción mágico-religiosa de las culturas. Quizás el más viejo mito que la involucra es el que menciona el historiador francés J. Pirenne (1891-1972) al explicar la cosmogonía de los primitivos sumerios: «Cuando el dios Apsú hubo creado el Cielo y que el Cielo creó a la Tierra y que de la Tierra salieron los ríos y los ríos formaron los pantanos y en los pantanos aparecieron gusanos» (Salvat Editores, 2005, p. 128). Este antiguo texto invita a reflexionar: ¿entre los gusanos, acaso, estaría la serpiente? En el quechua uno de los nombres de la serpiente es *kuru*, que significa gusano. Un relato

mítico ancashino cuenta que en los roquedales cubiertos de maleza, toda suerte de arbustos y cactus, adonde rara vez acceden animales y personas, habita la serpiente más antigua; que por ser muy vieja, su cuerpo se parece a un tronco seco, su piel tiene escamas y está cubierta de musgo y cerdas; que por eso es llamada *Huakakushkakuru*, cuya edad cubre siglos.

La serpiente interesa mucho por estar presente en todas las mitologías del mundo y ser asociada a lo femenino y a la fertilidad. *La epopeya de Gilgamesh* y el *Génesis* de la Biblia la presentan ligada a la vegetación, a la vida y a la muerte. En la textualidad de las dos fuentes, las plantas son fuente de vida y sabiduría que únicamente se obtiene comiéndolas. La serpiente bíblica extiende este propósito al hombre induciendo a su semejante femenino, Eva, a realizar tal acción. En la mitología peruana despliega una performance totalizadora. Yacu-Mama, madre de las aguas, al ascender al cielo se convierte en trueno, relámpago y lluvia; Sacha-Mama es la madre de la vegetación y se convierte en árbol. Los frutos de los vegetales y árboles son el alimento de los hombres; y sus semillas, al retornar a la tierra y germinar, garantizan la continuidad de la vida. Aún más, la iconografía mencionada por el maestro Valcárcel, según la cual las cabezas de Sacha-Mama son a veces la nutria, el cóndor, el pez, los auquénidos, nos informa que la serpiente bicéfala es madre de toda la fauna y flora mundial. Esta representación totalizadora de la vida en la tierra se ensancha en otro mito en cuya voz la serpiente o *Amaru* (el otro nombre que le corresponde) es el origen no solo de la fauna y flora sino también del hombre. Es el mito recogido por el sabio Santiago Antúnez de Mayolo en el Callejón de Huaylas y el valle de Conchucos (Áncash). Según este relato, en un principio el mundo estaba vacío, envuelto en humo. En el interior de la tierra vivían los Wari que soplaron con fuerza y nacieron los Andes. Por los intersticios brotaron a la superficie y se convirtieron en amarus que después, a consecuencia de una crisis que sembró el caos, migraron hacia el oriente, llegaron a Chavín y al Marañón. Hercúleos y poderosos degeneraron y se convirtieron unos en hombres y otros en animales y plantas.⁸

LOS PUMAS

El puma (*felis concolor*) o león americano ocupa un lugar preeminente en la cosmovisión andina. En *Dioses y hombres de Huarochiri* —la narración quechua recogida por encargo del P. Francisco de Ávila (¿1598?)

⁸ Cf. Yauri, 2006, pp. 134 y 135.

y llevada a la escritura por el amanuense Thomas o Cristóbal Choquecaxa—, la deidad local Curinaya Viracocha, en su persecución a la bella Cavillaca que huye hacia el mar con su hija, al obtener del puma una respuesta alentadora para alcanzarla, le dijo: «Tú has de ser muy amado; comerás las llamas de los hombres culpables. Y si te matan, los hombres se pondrán tu cabeza sobre su cabeza en las grandes fiestas, y te harán cantar; cada año degollarán una llama, te sacarán afuera y te harán cantar». Con esta respuesta Curinaya Viracocha le confiere al felino poderes deíficos que le harán merecedor de homenajes de parte de los hombres. R.T. Zuidema le ha dedicado una atención extraordinaria y sus investigaciones que se basan en los trabajos de los cronistas Cieza de León, Betanzos, Molina, Cobo, Sarmiento de Gamboa y en los estudios de John Rowe, Van Camp, T.S. Turner y otros, más sus propias indagaciones, nos conducen a conclusiones valiosas. El Cusco reproducía su figura y Sacsayhuamán, su cabeza; su piel era usada en fiestas importantes, por ejemplo en el Capac Raymi; el príncipe, hijo de Inca Yupanqui, se vistió con piel de puma para defender al Cusco contra la invasión de los Chancas, a quienes derrotó, y contra las tormentas desencadenadas por la naturaleza. Zuidema afirma que el puma está asociado a tiempos y lugares de transición y transformación, como es el caso de los muchachos que luego de probar en una ceremonia su fortaleza recibían la *huara* como reconocimiento de una condición superior a la que ascendían. El puma tiene valor homeopático para contrarrestar a los predadores; su capacidad defensiva contiene a las fuerzas destructoras de la naturaleza y de la sociedad, tales como truenos, tempestades, pestes, guerras, etc., que pueden romper el equilibrio e inclusive causar destrucción. En suma, «El puma simboliza la realeza, la nobleza y el poderío de los incas sobre los no incas» (Zuideima, 1989, p. 381). El puma es el defensor de lo civil contra lo incivil; en otras palabras, es el lado positivo en la dicotomía civilización/barbarie. Aún más, representa la fuerza que controla y mantiene el equilibrio ecológico. En el ámbito local de Áncash, los relatos lo presentan como un animal que ama la pulcritud, característica que se manifiesta cuando desuella sus presas cazadas sin permitir que a las carnes que van a ser su alimento las manche ni la sangre, ni el barro ni el polvo. Por esta misma característica es enemigo de los predadores; en particular de los cerdos, que son altamente destructores y sucios, y que arrasan praderas y contaminan la tierra y el agua.

A partir del s. XVI, Europa trasladó al Nuevo Mundo lo que los aventureros y soñadores fantasearon. Aquí, en América, muchos de esos relatos encontraron coincidencias, fenómeno que generó transformaciones,

sincretismos, hibridaciones, etc. Los cuentos medievales del oso llegaron para posesionarse de los escenarios del mito americano. No solo en la región de Áncash abundan los cuentos en los que el oso reemplazó al puma; el oso, que además de llamarse Juan, repite el papel del puma en los relatos: es el eterno enamorado de las mujeres bellas, a quienes rapta y convive con ellas en su cueva inaccesible; y sus hijos son seres extraños, mitad hombres, mitad osos, y grandes guerreros en las batallas. En otros textos míticos, el puma está vinculado al zorro; y este último, que admira sus proezas de cazador, siempre está interesado en participar en el banquete y desea la muerte del puma para quedarse con su viuda. En el ámbito netamente autóctono, en las cimas agrestes e inaccesibles donde vive, el puma es quien conserva especies aún desconocidas de muchas plantas alimenticias como la papa, el olluco, la oca y la quinua. La interpretación de estas versiones nos hace comprender que no solo el cielo, donde reinan el sol y la luna, es el depositario de los alimentos, sino también el puma, deidad terrestre, juega el mismo rol como celoso guardián. Es evidente, entonces, que el puma es el dios de la fertilidad masculina. En las fiestas de los carnavales de antaño había una danza en la que el único actante era el puma, que bailaba al son de un arpa y violín; esta danza emitía varios significados. Por cuanto la fiesta de los carnavales se realiza en el tiempo en que empiezan a madurar las siembras y por la locura que despierta, el puma se asocia al amor y a la sexualidad, lo que nos conduce además a los atributos de la buena salud y el vigor de la vida humana. El puma danzante de esta fiesta, al acudir a la ciudad y rendir pleitesía a la imagen cristiana local, se recargaba de nueva energía, y al retornar al campo, controlaba por un año más la acción destructora de la naturaleza en beneficio de los hombres y del orden ecológico. En un pasado no muy lejano, en el mundo rural se comparaba al hombre fuerte con el puma y se decía que seguramente en su niñez fue alimentado con grasa de este felino, lo que lo hacía corpulento, fuerte e inmune a las enfermedades.

LA IMAGEN DESCIFRADA

Pensamos que la lectura de las imágenes de la tapa de la bolsa-cartera-*pijsha-wallqui* nos ha conducido por un mundo cuya sabiduría ha sido representada con símbolos. Cada imagen es el compendio de una historia y una explicación de causas y objetivos de los elementos del universo y de la vida humana en una secuencia sin término. Decimos así porque las obras de artesanía están creadas para su público y satisfacen los problemas e intereses de ellos. Esto se hace evidente porque el gran mundo popular donde na-

cen, se desarrollan, se difunden y consumen; quiere que sus pensamientos, sus preocupaciones, sus deseos y ensoñaciones estén representados. Esta es la magia que caracteriza a las danzas de las grandes fiestas comunales o las ceremonias mágico-religiosas, al teatro orillero, igual que a las narraciones de similar estirpe, que están ahí, siempre presentes, haciendo recordar, suscitando risa, goce o a veces también sufrimiento, en un territorio marginal que como cualquier otro está cambiando o renovándose e inclusive creando intersticios de olvido.

Por otra parte, ese mundo representado en apariencia realista no es tal. La imaginación, la capacidad de invención y la aspiración a conservar el pasado, la tradición, han convertido las imágenes de la realidad-real en símbolos, operación que abre el sendero que conduce al mito. El mito no es logos, sino símbolo, es el camino de la razón del sentido. «Y la razón del sentido es, ante todo, *poiético*». Al tener discursividad tiende al sentido total que fundamenta y legitima nuestras convicciones. El mito como «pensamiento precientífico, prepara, fundamenta y direcciona la ciencia». Plantea, según lo sostienen filósofos como Popper, Rorty, Lyotard, Kolakowski y Blumemberg, «la metafísica misma como saber mítico narrativo» (Quezada, 2007, pp. 574-577).

No solo los intelectuales y pensadores al estar integrados a un campo social participan del inconsciente cultural, sino también quienes pertenecen a una comunidad. Los intelectuales y pensadores son unos cuantos y son pocos sus discípulos y los directamente influenciados por ellos. Esto no quiere decir que el universo popular no puede conocer lo que los primeros producen, lo conoce como un producto difuminado que satura con diversa intensidad la época, fenómeno que Erwin Panofsky llama «un espíritu del tiempo» en su libro *Arquitectura gótica y escolasticismo*. En dicha publicación, afirma lo siguiente:

Es muy poco probable que los constructores de las estructuras góticas hayan leído a Gilbert de la Porrée o a Tomás de Aquino en sus textos. Pero estaban expuestos a la influencia de la escolástica de mil otras formas, independientemente del hecho de que su actividad los pusiera automáticamente en contacto con quienes concebían los programas litúrgicos e iconográficos. Habían ido a la escuela, habían escuchado los sermones, habían podido asistir a las *disputaciones de quolibet*, las cuales al tratar de todas las cuestiones del momento, se habían vuelto acontecimientos sociales muy semejantes a nuestras óperas, nuestros conciertos, nuestras conferencias públicas, habían

podido mantener contactos fructíferos con los hombres ilustrados en numerosas ocasiones (citado en Bourdieu, 1967, p. 180).

Los creadores del arte popular igualmente son unos cuantos, pero sucede que sus obras están estrechamente vinculadas a las necesidades materiales y espirituales del cotidiano vivir de quienes integran una comunidad. Son internalizadas y se convierten en modelos que son imitados, reproducidos o calcados en una secuencia sin final. En este fenómeno, que es permanente, el saber y su intencionalidad se van adelgazando y, con el tiempo, a veces son olvidados. Esto sucede de modo continuo porque los hombres también cambian según la época, que siempre es otra. En la actualidad, por ejemplo, en el espacio andino, el grueso de la gente que participa en las ceremonias mágico-religiosas como el pago a la tierra, la limpieza de una acequia, la fiesta del ganado⁹, etc., no conoce ni comprende el sentido filosófico del acontecimiento. Igual sucede con las imágenes, estas son tomadas como adornos o elementos que suprimen el vacío. El impacto de la globalización y la modernidad han agravado el problema; hoy todo se reduce a la espectacularidad rentable, al exotismo, al consumismo o una vuelta a la vida del buen salvaje inducido por la industria del turismo. Solo para los que trabajan esos eventos desde el ámbito de las ciencias sociales con absoluta científicidad y con un espíritu comprometido, tienen un sentido que debe ser escudriñado en el discurso de cada imagen, de cada obra, así como en el de toda narración.

El árbol deslumbrante de la bolsa-cartera-*wallqui-pijscha*, hoy olvidada debido a que casi ningún artesano la fábrica, tiene su símil real en los árboles que se plantan en las plazas o cruceros de las calles de los pequeños pueblos y ciudades, el último día del carnaval. Son tallos de capulíes tiernos o ramas robustas de estos árboles añosos cubiertos de adornos: banderines de papel, globos, cintas, serpentinas, bolsas de golosinas, panes,

⁹ La fiesta del ganado en los Andes tiene elementos traídos de la Europa medieval. Es así que San Antonio es, por ejemplo, allá como aquí, el guardián de los bueyes, burros, ovejas y cerdos. En la novela décima de la Sexta Jornada del *Decamerón* de Boccaccio, el actante Fray Cebolla les pide a los feligreses que contribuyan en favor del señor San Antonio con «...algo de vuestro grano y de vuestras mieses, quién poco y quién mucho, según sus posibilidades y devoción, para que el beato San Antonio os guarde vuestros bueyes y los burros y los cerdos y las ovejas» (2007, p. 215). El tema queda refrendado con una nota al pie: «San Antonio era el santo que protegía los animales de las enfermedades, por eso se le suele representar con un puerco a sus pies» (p. 215).

bizcochos, muñecas, juguetes, etc. La gente baila alrededor en ronda, entre gritos, embadurnada de talco o harina, bebiendo licor; en los cortos descansos, las parejas de bailarines que se suceden le dan de hachazos hasta que luego de tres o más horas de locura cae y la gente se abalanza para coger los regalos. Este árbol, ¿acaso es el árbol mítico de la bolsa otrora usada para guardar la coca, que hoy se ha convertido en objeto que sirve para la alegría, la borrachera, nada más? ¿Alguno de los que participa en la fiesta sabe que ese árbol es Sacha-Mama transformada en árbol sagrado? ¿Alguien sabe de Sacha-Mama? Las respuestas las tienen los estudiosos de la antigua sabiduría andina, aquellos que por estar comprometidos con ella están «poseídos por ella», como diría Nicoli Hartman o Louis Althusser. Asimismo, el árbol que es Sacha-Mama transformada y el árbol bíblico, al encontrarse en un momento de la historia, ¿se devoraron para producir una simbiosis? Es más probable que sí, entre los ss. XVI al XVIII. En el s. XVIII, las élites andinas, como ya hemos expresado, al obtener muchas reivindicaciones, retomaron sus antiguas tradiciones y encontraron un sitio en las ceremonias, como en la del Corpus Cristi. Este retorno no fue el regreso a un pasado congelado en el tiempo, sino un fenómeno de amalgamas, mezclas, hibridaciones y sincretismos dentro de un proceso que Ackbar Abbas llama el de la cultura de la desaparición y que Serge Gruzinski aplica en su estudio del pensamiento mestizo. La cultura de la desaparición surge en tiempos catastróficos de la historia en los que un pueblo corre el riesgo de sufrir el barrido de su sabiduría ante el impacto de acontecimientos violentos que desencadena el agresor sobre los vencidos. Estos, ante el peligro de perecer o sobrevivir, asumen, para seguir viviendo y darle sentido al desastre, una acción activa por la que se cogen a las imágenes del mundo que desaparece; y con las nuevas que porta el agresor construyen otra realidad, otra época, y un nuevo imaginario. De este modo, vencen el peligro de morir o desaparecer. Por este camino nacieron los mestizajes en tiempos en que acaecieron los encuentros de pueblos y culturas diferentes y en lugares que Antonio Cornejo Polar llama, usando una categoría andina, ‘el *tinkuy*’ y otros denominan las zonas de contacto (Pratt, 1996) donde surge lo que Jean Franco llama la lucha por el poder interpretativo.

El manierismo italiano y el arte grotesco recalaron en las playas de la cultura de Hispanoamérica, e influyeron en el arte pictórico de Quito y Cusco. La mitología occidental se mezcló con la nativa, los monstruos medievales aparecieron en las artes populares de México y Perú. Serge Gruzinski asevera que el arte mestizo de Perú y Bolivia dio paso a las sirenas occidentales, a los grotescos que juntaban monstruos y llamas; y en

el otro hemisferio, los grutescos italianos resucitaban a los dioses de la antigua América, porque: «La confrontación de la hibridación y el mestizaje no se circunscribió al continente americano. Tuvo lugar a ambos lados del océano. En Europa, la sensibilidad manierista influyó en la mirada que se arrojaba sobre las realidades americanas» (2000, pp. 204-206).

El árbol de la vida, cuyo origen se remonta según unos al judaísmo y según otros al viejo Egipto, con el tiempo tuvo su contraparte en el árbol de la muerte, que aparece como derivación del grabado de Hyeronimus Wierix, *El árbol del pecador*, de la serie *Modelo de la Iconografía* que tuvo impactante influencia en España, Portugal y América dentro de la concepción del *Ars Moriendi*. En el Perú, el pintor Tadeo Escalante (finales del s. XVIII e inicios del s. XIX) pintó cuadros con este tema en el Cusco, entre ellos el mural *El árbol de la muerte* en el Molino de los Incas en Acomayo. La temática es la muerte de todo un pueblo que está sobre el árbol, entre las ramas. En el lado izquierdo, la muerte corta al árbol con un hacha y el demonio lo tira con una soga para que caiga cuanto antes, en tanto que al otro lado la Virgen ruega a Cristo para que toque la campana y avise a la gente la llegada del fin.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ÁVILA, F. de.

2007 *Dioses y hombres de Huarochirí*. Traducido por J.M. Arguedas. Estudio introductorio de L. Millones y H. Tomoeda. Estudio bibliográfico de P. Duviols. Lima: Universidad Antonio Ruiz de Montoya.

BOURDIEU, P.

1967 Campo intelectual y proyecto creador. En P. Bourdieu, *Problemas del estructuralismo*. México: Siglo XXI Editores.

DELEUZE, G. y F. GUATTARI

2000 *Rizoma*. Introducción. Valencia: Pre-Textos.

ESPINO, G.

2010 *La literatura oral o la literatura de la tradición oral*. Lima: Pakarina Ediciones.

GARCÍA CANCLINI, N.

1982 *Las culturas populares en el capitalismo*. La Habana: Casa de las Américas.

GRUZINSKI, S.

2000 *El pensamiento mestizo*. Buenos Aires, Barcelona: Editorial Paidós.

MACHEREY, P.

1967 El análisis literario, tumba de las estructuras. En P. Macherey, *Problemas del estructuralismo*. . México: Siglo XXI Editores.

PRATT, M.L.

1996 Apocalipsis en los Andes: zonas de contacto y lucha por el poder interpretativo. *Encuentros* (15), marzo, pp. 1-21. Washington D.C.: Centro Cultural del Banco Interamericano de Desarrollo.

QUESADA, Ó.

2007 *Del mito como forma simbólica. Ensayo de hermenéutica semiótica*. Lima: Fondo Editorial Universidad de Lima/Fondo Editorial Universidad Nacional Mayor de San Marcos.

SALVAT EDITORES

2005 *Historia universal*. T. 2. *La Antigüedad: Egipto y Oriente Medio*. Barcelona: Salvat.

VALCÁRCEL, L.E.

1955 La serpiente bicéfala. *Idea. Artes y Letras*. (24), p. 6.

YAURI, M.

2006 *Laberintos de la memoria. Reinterpretación de relatos y mitos andinos*. Lima: Fondo Editorial del Pedagógico San Marcos, Instituto de Ciencias y Humanidades.

ZUIDEMA, R.T.

1989 *Reyes y guerreros: ensayos de cultura andina*. Compilación de M. Burga. Lima: Fomciencias.