

ECOS DE HUAROCHIRÍ

Tras la huella de lo indígena en el Perú



Capítulo 10



Gonzalo Portocarrero, editor

BIBLIOTECA NACIONAL DEL PERÚ

Centro Bibliográfico Nacional

398.2098527 E Ecos de Huarochirí: tras la huella de lo indígena en el Perú / Gonzalo Portocarrero, editor.-- 1a ed.-- Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú, Fondo Editorial, 2018 (Lima: Tarea Asociación Gráfica Educativa). 284 p.: il. (algunas col.); 21 cm.

Incluye bibliografías.

Contenido: El Manuscrito de Huarochirí, Arguedas y el mundo andino -- Reflexiones sobre el contenido del Manuscrito de Huarochirí -- Vigencia del Manuscrito de Huarochirí en el Perú contemporáneo -- Vigencia andina en los caminos del futuro -- Proyecciones a partir del Manuscrito de Huarochirí.

D.L. 2018-07630

ISBN 978-612-317-370-8

1. Arguedas, José María, 1911-1969 2. Manuscrito quechua de Huarochirí 3. Mitología peruana - Huarochirí (Lma.) 4. Cosmogonía andina - Perú - Huarochirí (Lma.) 5. Indígenas del Perú - Huarochirí (Lma.) - Religión y mitología I. Portocarrero Maisch, Gonzalo, 1949-, editor II. Pontificia Universidad Católica del Perú.

BNP: 2018-136

Ecos de Huarochirí. Tras la huella de lo indígena en el Perú

Gonzalo Portocarrero, editor

© Colectivo Los Zorros, 2018

© Pontificia Universidad Católica del Perú, Fondo Editorial, 2018

Av. Universitaria 1801, Lima 32, Perú

feditor@pucp.edu.pe

www.fondoeditorial.pucp.edu.pe

Diseño, diagramación, corrección de estilo
y cuidado de la edición: Fondo Editorial PUCP

Pintura de portada: *Huallallo Carhuincho*, de Josué Sánchez,
acrílico sobre lienzo, 1984

Primera edición: junio de 2018

Tiraje: 500 ejemplares

Prohibida la reproducción de este libro por cualquier medio,
total o parcialmente, sin permiso expreso de los editores.

Hecho el Depósito Legal en la Biblioteca Nacional del Perú N° 2018-07630

ISBN: 978-612-317-370-8

Registro del Proyecto Editorial: 31501361800527

Impreso en Tarea Asociación Gráfica Educativa

Pasaje María Auxiliadora 156, Lima 5, Perú

¿Cómo imagino a los dioses de Huarochirí?

Carla Sagástegui

En el Perú, la posibilidad de acceder al registro cultural desde las perspectivas histórica y etnográfica se produce desde el arribo de los conquistadores. Y dicho registro trae consigo un conjunto de formas gráficas que responden a una tradición que nosotros solemos denominar «occidental». Esta denominación nos remite, por tanto, a la sedimentación de las formas gráficas griegas desplazadas en formas latinas, cristianas, medievales y renacentistas. Formas en las que los dioses son representados de manera humana figurativa y que han sido la base desde la cual, hasta la actualidad, se han configurado las nociones de la estética, la belleza, la fealdad y lo grotesco, así como el conjunto de representaciones arquetípicas que encuadran las pasiones y roles de la conducta humana (Eco, 2007).

Solo a través de los relatos de los cronistas y de reconstrucciones históricas es que podemos reconstruir el impacto que las diversas representaciones plásticas produjeron en los conquistadores y funcionarios de la Colonia, en los extirpadores de idolatrías. En el caso del gestor del Manuscrito y su escribano, es en sus preguntas, en sus dudas, en los acomodos durante la recopilación y composición de los relatos que podemos notar la necesidad de convertir las descripciones orales en esquemas de una cultura en la que las configuraciones de la escritura

y del cristianismo juegan un rol jerárquico y, sobre todo, son valoradas como única explicación válida de lo verdadero, lo bueno y lo «justo».

En dicho contexto, no contar con representaciones gráficas de los mitos que los nativos de Huarochirí relataron para el proyecto de Francisco de Ávila nos expone a la condición de imposibilidad de imaginar visualmente los mitos tal como sus narradores lo hicieron.

¿Por qué no tenemos representaciones gráficas de esos mitos? ¿Fue la extirpación de idolatrías el acontecimiento que acabó con ellas? ¿Y los seres alados o compuestos con otras formas animales que se muestran en textiles y piezas de metales preciosos y cerámica en las culturas prehispanicas? ¿Qué dioses son? ¿Acaso tenemos sus nombres? Y en los pocos casos en los que sí contamos con ellos, como el ídolo de Pachacámac, debido a nuestro condicionamiento occidental cabe preguntarnos: ¿los indígenas imaginaban así a sus dioses cuando no estaban frente a sus ídolos? ¿Imaginaban algún espacio sagrado de su territorio mientras hacían sus ofrendas? ¿O se remitían a su propia humanidad y concedían a sus dioses cuerpo humano?

Los conquistadores y funcionarios posteriores a la Conquista pronto sospecharon de las dificultades que encontraban en el Perú para inculturar la religión cristiana en la religiosidad que siglos más tarde se convertiría en la andina. Uno de esos puntos problemáticos fue la invisibilidad. Las doctrinas o catecismos, al ser traducidos, tuvieron que encontrar en la religión de los naturales significados lo más similares a los cristianos. Así que en Perú, Dios (el padre, no Jesucristo) no se tradujo *huaca*, nombre que daban los pobladores a los dioses territoriales; más bien, la doctrina decidió muy pronto que *huaca* fuese traducción de «ídolo». Con otra perspectiva, los evangelizadores optaron por utilizar nombres propios como Huiracocha y Pachacámac, apelando a su invisibilidad como parte de su única y verdadera grandeza (Estenssoro, 2003).

Este artículo es, pues, una suerte de sinceramiento. Una declaración de las limitaciones imaginativas a las que tuve que someterme durante

la elaboración de mi tesis doctoral sobre las tramas de la ficción externa en la literatura peruana que estudia el origen «andino» (término occidental, por cierto) de algunas de nuestras narrativas (Sagástegui, 2013).

Mi imaginación es posterior a la publicación y divulgación de *Dioses y hombres de Huarochiri*, nombrado el Manuscrito así por Arguedas (2009); es resultado del contexto académico en el que he sido formada y que le ha dado a este Manuscrito un sustrato teórico desde el que no puedo evitar imaginar visualmente a los dioses. Estas racionalidades que, reconozco, han influido son la del cronista, el extirpador de idolatrías, el viajero, el naturalista, el científico, el costumbrista, la antropóloga, el literato, el psicoanalista, la fenomenóloga de la religión. Ellas configuran en mí una suerte de representación occidental, un mundo cuyo entretrejado cultural glorifica la representación figurativa.

Esta situación puede interpretarse como un momento decepcionante en la literatura escrita sobre el Manuscrito. Como si las racionalidades antes enunciadas solo fueran formas imperfectas que nunca alcanzarán la profunda comprensión de la verdad o verdades prehispánicas que entrañan las palabras del Manuscrito. Este anhelo actualiza en mí la paradoja de Aquiles y la tortuga de Zenón de Elea, la de la carrera perpetua, ¿la recuerdan? Jorge Luis Borges escribe:

[...] de esta manera su exposición: Aquiles, símbolo de rapidez, tiene que alcanzar a la tortuga, símbolo de morosidad. Aquiles corre diez veces más ligero que la tortuga y le da diez metros de ventaja. Aquiles corre esos diez metros, la tortuga corre uno; Aquiles corre ese metro, la tortuga corre un decímetro; Aquiles corre ese decímetro, la tortuga corre un centímetro; Aquiles corre ese centímetro, la tortuga un milímetro; Aquiles el milímetro, la tortuga un décimo de milímetro, y así infinitamente, de modo que Aquiles puede correr para siempre sin alcanzarla. Así la paradoja inmortal (2002, p. 244).

Les pongo un ejemplo de cómo vivo esa verdad no alcanzada: leyendo el capítulo 14 (Arguedas, 2009, p. 83) en el que Cuniraya Viracocha y Huayna Cápac se encuentran en el lago Titicaca, me doy con que tanto en la traducción de Arguedas como en la de Taylor se habla de una «caja», aquella que el hombre hijo de la golondrina abre vencido por su curiosidad y en la que se aparece una señora de largos cabellos dorados. Esta señora, hija de Pachacámac, será con la que Huayna Cápac se casará. Intrigada por la palabra «cofre», pues no suelen exponerse cofres en los museos de culturas prehispánicas y sospechando que la señora rubia pudiera ser la Virgen María, escribí en el buscador de imágenes de Google las palabras «virgen» y «cofre» y encontré una pieza en la que la Virgen María era el cofre. Me sorprendí mucho, pues no solo le daba otro sentido a lo que estaba leyendo, sino que nunca había visto una pieza así en las iglesias o museos en los que se expone arte religioso colonial. Al entrar en la página de la foto, descubrí que se trataba de una imagen medieval (Martínez, 2013). Estas representaciones de la Virgen habían sido parte del culto de los franciscanos trinitarios seguidores de Joaquín de Fiore. Sí, el tan citado por los estudios milenaristas en las obras de Manuel Burga (2005) y Alberto Flores Galindo (2005), obras que habían sido prohibidas en tiempos de la Conquista en Europa por representar una herejía. La herejía era que María no solo había concebido en su vientre a Jesús, sino a la Trinidad entera, lo cual había desatado un culto mariano sin precedentes. En el cofre se contaban versiones trinitarias de la Biblia en forma de retablo. ¿Cómo podría seguir pensando en la relación entre Pachacámac y la cultura Wari-Tiahuanaco, si ahora veía en Cuniraya Viracocha y Pachacámac al Dios Padre, en Huayna Cápac a Jesucristo Inkari y en el hombre hijo de la golondrina al Espíritu Santo? (ver la figura 1).

Este buscar la inalcanzable forma prehispánica y jamás encontrarla por la interferencia católica que leo en los textos que llevo estudiando por años provocó en mí las ganas plásticas de que los mitos de Huarochirí se apoderen de tal paradoja, que la incorporaran en un gesto

digno de Chaupiñamca, y que se representasen a través de ella. En lugar de un vacío infinito e infinitesimal, decidí recoger las representaciones gráficas más convencionales de las racionalidades que me han acercado al Manuscrito, incluidos los castellanos de Taylor y Arguedas. Planteo imaginar la paradoja como parte del territorio mítico. Aquel mundo de imágenes al que puedo acceder gracias a las ilustraciones y fotografías a las que me ha permitido acceder el buscador de imágenes de Google, ícono virtual del acceso a todas las gráficas posibles. Así incorporo la paradoja de las racionalidades para que dejen de querer ganar la carrera a los mitos y se sumen en ellos.



Figura 1. *Golondrina*. Carla Sagástegui, *collage digital*, 2015¹.

¹ Carla Sagástegui participó en la exposición que acompañó al seminario Ecos de Huarochirí, realizado en junio de 2015, con una serie de *collages* que además proyectó durante la presentación de este texto. Algunos de ellos se incluyen aquí.

Los elementos básicos en los que me he basado han sido el territorio correspondiente al dios; las imágenes figurativas, naturalistas, de los indígenas tal como se registraron en Europa en los siglos XVI y XVII; y el número cinco, como cantidad, que aparece reiterado en el Manuscrito.

El territorio de los dioses

Como resultado de hasta ahora todo lo leído, escuchado y debatido, imagino a los dioses identificados con su región, en el sentido territorial y atmosférico. Cuando Frank Salomon realiza la descripción de Pariacaca siguiendo el orden de sus acciones en el Manuscrito (1991, p. 6), debe hacerla en función de sus características regionales. Incluso lo define como «un tormentoso ser de las montañas». Pariacaca aparece en una montaña cuando Huallallo Carhuincho (probablemente dios huanca) dominaba en la región como dios de los yunca. «Una vez que sus lazos con algunas de estas personas se consolidaron» ocupó «la cima de la cordillera» que antes habitaba Carhuincho, antigua deidad caníbal, en un combate de fuego «volcánico» y tormentas. Y así dio forma al «titánico» paisaje de nevados y lagunas en el que se fundó su santuario y al que los peregrinos llevaban sus llamas (ver la figura 2). El victorioso Pariacaca en sus múltiples encarnaciones caminó hacia los valles del Pacífico y logró ir dominando a los yunca, expulsando a muchos de ellos, imponiendo a los yauyos, reorganizando sus tierras, creando un culto en el que los vencedores y los vencidos pudieran participar y así ganar la riqueza yunca. A esta descripción cabe sumarle que al viajar también reorganizaba el sistema de regadío.

La transformación del territorio es permanente en esta obra, no solo por la construcción de andenes y acueductos (canales de regadío), sino también porque los dioses surgen de las montañas, producen sismos, crean lagunas y se transforman —y transforman a los seres humanos— en piedras. Esas piedras se convierten en centros de peregrinación y adoración.



Figura 2. *Huallallo Carhuincho*. Carla Sagástegui, *collage digital*, 2015.

Las piedras y el espacio son centro de las fiestas rituales de cultivo y mantenimiento del territorio. Pero recordemos que lo sagrado también tiene una contraparte. El caos: la amenaza está en la falta de territorio para cultivar: «vivieron miserablemente, hasta en los precipicios y en las pequeñas explanadas de los precipicios hicieron chacras, escarbando y rompiendo el suelo. Ahora mismo aún se ven, en todas partes, las tierras que sembraron, ya pequeñas, ya grandes» (Arguedas, 2009, p. 13). Es importante aquí aclarar que el concepto de territorio, vinculado a cerro y a chacra, se traduce como *llacta*, y no como *pacha*, subrayando lo espacial más que lo temporal. La *pacha* admite el cambio y el cataclismo, como en el capítulo 3 sobre el diluvio, o cuando Pachacámac puede destruir el mundo con un terremoto al darse la vuelta (Salomon, 1991).

El territorio deseado abarca, por tanto, una región animada por dioses telúricos y sacralizada en piedras y *huacas* materiales, que proyecta la acción humana sobre la chacra y la montaña. El agua es una imagen reiterada en el Manuscrito, usualmente representada mediante la laguna y el acueducto, pues las acciones de los seres humanos sobre el agua están

vinculadas a los reservorios y mantenimiento de los canales. Al discurrir del elemento. La fertilidad requiere, por tanto, la transformación del territorio en términos de laguna y canal.

Sin embargo, en la descripción de los otros dioses, si bien se presenta la identificación con la región, esta no necesariamente se da con el agua fertilizadora de las tierras. Huallallo Carhuincho habitaba el nevado Pariacaca de arriba, pero tras ser expulsado por Pariacaca y quedar vinculado con los valles yuncas del otro lado de la cordillera, del Anti, región que incluye la selva de lo que actualmente es la región Junín, queda identificado no solo con el fuego volcánico de cuando habitaba el nevado, sino también con el canibalismo, las grandes serpientes, *caquis* ('loros') y toda clase de animales. Mientras gobernó, la tierra estuvo cargada de animales y de aves, que quitaban alimento a los pobladores, sin contar las resurrecciones. En suma, era una región excesiva y caliente como la selva. Sin duda, para los pobladores de Huarochirí, este dios opuesto a la figura del padre benefactor no podía portar el atributo del agua. La diosa Urpayhuachac está vinculada al mar y el dios Pachacámac al territorio subterráneo, a los sismos.

Dado que los dioses reciben el poder para transformar el territorio, tanto en términos de montañas y piedras, así como de lagunas, es el *huaca* mismo quien distribuye la sacralidad del espacio y la posibilidad de sustento. En el capítulo 2, Cuniraya Viracocha, «con solo hablar conseguía hacer concluir andenes bien acabados y sostenidos por muros. Y también enseñó a hacer los canales de riego arrojando [en el barro] la flor de una caña llamada pupuna; enseñó que los hicieran desde su salida [comienzo]» (Arguedas, 2009, p. 27).

Respecto de los animales, tenemos que distinguir que los dioses y sus chamanes se pueden convertir en aves: Pariacaca se convierte en cinco halcones, las hijas de Urpayhuachac en palomas. No se convierten en cuadrúpedos u otro tipo de animal. También los dioses se pueden convertir en humanos. Pero se trata de metamorfosis que no llegan a consolidar una imagen sagrada. Con esto queremos decir que Pariacaca

no es venerado en forma de halcón o de ser humano, a diferencia de la Santísima Trinidad (en la cual el Espíritu Santo suele tomar forma de paloma y el ser humano es Dios Hijo) (Pikaza, 2005).

Tomando como eje al ser humano, la primera identificación que ya se ha mencionado que se presenta en el Manuscrito es la del ser humano con la quinua, con el mundo vegetal, a diferencia de los dioses que se identifican con el territorio, como Pariacaca con la montaña o Pachacámac con los sismos. El mundo vegetal resulta fundamental por ser fuente limitada de alimentación que genera crisis enormes, sobre todo bajo el mandato de Huallallo Carhuincho. Lo vegetal parece ser tan importante dentro de los recursos del trabajo humano en los Andes que mediante esta identificación podemos ver que los dioses han creado a los seres humanos de la quinua. Brotan de un territorio para luego ir a ganar otros espacios, liderados por un hijo del *huaca* de su región. En concordancia con esta relación agrícola de padre e hijo es que el dios simboliza la tierra de donde brota el ser humano.

El mundo divino del Manuscrito, con su variedad de *huacas*, masculinos y femeninas, está organizado como familia: los dioses son hermanos, parejas, padres e hijos entre ellos. Estos lazos familiares de alguna forma se mantienen incluso con los humanos, figurando los *huacas* como los padres de un *ayllu*². Pero esta paternidad ya difiere de la familiar en el sentido más literal del término. Se acerca más a la figura del fundador o civilizador de un pueblo o una región.

La representación figurativa

En el caso andino, el dios nuevo, llamado Huiracocha, su familia (María) y su linaje (los santos), impuestos por sus hijos, (los *huiracochas*) fueron más bien quienes se convirtieron en receptáculo icónico y nominativo de sus *huacas*. Así, las grandes divinidades andinas nunca se tornaron

² Cada uno de los grupos en que se divide una comunidad indígena, cuyos componentes son generalmente de un linaje.

nombre hueco, palabra que se puede utilizar como categoría conceptual. El «sincretismo» peruano y sudamericano, estudiado en términos teológicos y antropológicos por el padre Manuel Marzal, es resultado de que los evangelizadores no utilizaran categorías y símbolos de las creencias andinas para «inculturar» el catolicismo, pues «consideraban diabólicas las religiones indígenas» (2002, p. 201). Nuestros *huacas*, fueron así, revestidos de imágenes occidentales del Dios Padre, María y muchas divinidades más.

Cabe añadir que más tienen en común los dioses de Huarochirí con los griegos que con las divinidades católicas. Son héroes, en el sentido aristotélico, que llevan una vida «personal», que encontramos en los relatos acerca de sus relaciones sexuales y familiares (Rohde, 1983). Este atributo divino se presenta en todos los *huacas*: en dioses regionales y en padres progenitores, *huillcas*. El hecho de que los héroes —en el sentido griego o aristotélico, portadores de una psique, productores de la existencia— solo sean dioses en el caso del Manuscrito relega a los protagonistas humanos al cumplimiento moral de la ley divina, lo cual contradice la heroicidad humana de la literatura occidental. En el Manuscrito, el humano pide ayuda al dios o es sojuzgado por él en «representación» de su sociedad (grupo étnico, *ayllu* fiel). El protagonista humano es un individuo que, por un código moral, jamás por un dilema ético, establece una relación de fidelidad con el dios que ordena su territorio o es el *ayllu* o individuo sometido a las reglas caóticas del dios vencedor que mantiene una doble relación: retributiva con el dios silenciado y de impostación de fidelidad con el dios vencedor.

Retornando a la vida personal de los dioses que aquí nos han convocado, debemos subrayar que en ella el personaje femenino es fundamental. Frank Salomon (1991), cada vez que habla del género femenino, nos recuerda la relación de complementariedad: entre la montaña y el valle, lo femenino y lo masculino, el agua y la tierra. Una de las formas en las que se representa la complejidad de las relaciones entre grupos y dioses es mediante la alianza entre el dios masculino de

los invasores y la máxima deidad femenina de los aborígenes. De esa manera se garantiza la alianza entre sus linajes humanos y la divinidad femenina cumple un importante papel. Salomon pone como ejemplo a Chaupíñamca. Sin embargo, la fuente para tal afirmación no es el Manuscrito sino Dávila Brizeño (1965, p. 163), quien señala que su templo en Mama simbolizaba su lugar mientras fue esposa de Pachacámac. En el texto de Huarochirí, como reconoce Salomon, Pariacaca y Chaupíñamca son hermanos³ y así como él tiene cinco cuerpos, ella tiene cinco hermanas. Pero Salomon está interesado en establecer el territorio que representa Chaupíñamca y no le preocupa cuál es su conducta en los relatos, sino las peleas con los cuñados y el problema de la alianza.

Retomando la psique divina y el comportamiento femenino, Chaupíñamca es, sin duda, una *huaca* regional, más importante para los habitantes de Huarochirí que Cavillaca, de quien no se describe el culto (Miloslavac & Westphalen, 1999). Sus atributos están vinculados a la fertilidad, al cuerpo, al inmenso placer sexual que, por cierto, logra obtener con un humano, un *huilca* con *cámac*. Sus ritos, que coinciden con la Pascua, son orgiásticos. Esta *huaca* era celebrada en la fecha de comienzo de la maduración del mundo; lo cual también le concede el rol de madre, tan fértil que se creía que «era madre de todos los hombres de todas partes; ahora aseguran que es la madre del pueblo de San Pedro» (Arguedas, 2009, p. 65). Para poder yacer con los *huacas*, Chaupíñamca adquiriría figura humana. La mujer humana parece ser una fuente atractiva para que el dios ejerza su ayuda, como en el capítulo 6, en el que Chuquisuso seduce a Pariacaca por agua, y en el capítulo 31, en el que el *huaca* Collquiri se enamora de la más

³ En el capítulo 10, Chaupíñamca es presentada como una hija de Tamñañamca y mujer de Huatyacuri. Obedeciendo a Pariacaca, bajó a vivir a Mama. «Pero otros dicen que es hermana de Pariacaca» (Arguedas, 2009, p. 66). Parece existir cierta confusión con las denominaciones de las *huacas* femeninas. Chaupíñamca nunca se describe como una *huaca* vencida, a pesar de que su territorio se reduce al pasar de ser madre de todos a madre de un solo pueblo.

excelsa de las mujeres, Capyama, a cambio de lo cual su *ayllu* recibe agua y protección. Se trata, entonces, de un rol humano seductor que beneficia al pueblo. La seductora madre, Chaupiñamca, más bien tenía hermanas que eran madres protectoras con distintos atributos confusamente expuestos en el capítulo 13 por la multiplicación de los nombres (ver la figura 3)⁴: Ampuchi, también llamada Mirahuato, y su hermana Llacsahuato, eran consultadas respecto de enfermedades; en este caso, se hace la aclaración acerca de que Llacsahuato Mirahuato no miente, a diferencia de Chaupiñamca. Añasi se encuentra asociada con Cavillaca, que por vivir en el lago o mar no tenía sacerdote. Urpayhuachac resulta la cara opuesta de Chaupiñamca, pues, una vez que hablaban con esta hermana, los hombres no pecaban con ninguna mujer por todo un año.

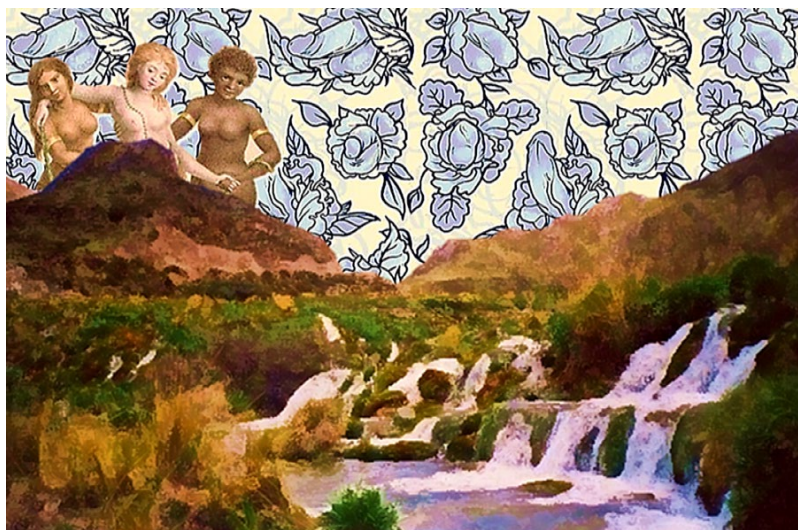


Figura 3. *Chaupiñamca*. Carla Sagástegui, *collage* digital, 2015.

⁴ El narrador a lo largo del capítulo muestra su confusión: «Ya, pues, sí, hemos escuchado cómo fue la vida de las hermanas de Chaupiñamca. Pero la gente, en sus pueblos, *ayllu* por *ayllu*, cuentan de otro modo estas historias y hasta los nombres de las huacas; los hombres de Mama las pronuncian de modo distinto que los de Checa» (Arguedas, 2009, p. 81).

¿Pero son los dioses griegos el receptáculo occidental con el que imaginamos a las divinidades de Huarochiri? La representación naturalista de la humanidad de los dioses clásicos, propia de la cultura europea, es aquella que ha calado en nuestra concepción contemporánea de los dioses aportada por la tradición pictórica renacentista. Son estos dioses clásicos los que posteriormente, durante el proceso de desmitologización que se inicia en el siglo XVII (López Tello, 2003; Collins, 2005) en Europa, pasan a ser receptáculo de las divinidades católicas. Un claro ejemplo lo podemos encontrar en el *Divino Narciso*, de Sor Juana Inés de la Cruz (1689), auto sacramental en el que Narciso es Cristo. Pero en el caso de nuestra imaginación, la naturaleza territorial e indígena de los dioses antes descrita impide la asociación con las divinidades griegas a pesar de su «vida personal». Las imágenes más cercanas a dicha vida son las realizadas por el grabador calvinista Theodor de Bry en los siglos XVI y XVII, tanto en sus *Grandes y pequeños viajes*, de 1590-1634, como en la ilustración de la *Brevísima relación de la destrucción de las Indias de Bartolomé de las Casas*, de 1597 (Infoamérica, 2002). Ante la escasez de imágenes gráficas, sus representaciones tienen mucha vigencia hasta el siglo XIX. Siguiendo el principio de sincretismo antes mencionado, De Bry utiliza rasgos europeos como receptáculo de la humanidad americana. Rasgos que no podemos obtener de los ídolos y representaciones textiles.

El número cinco

En las historias de los dioses y héroes occidentales se consagra el número tres como número narrativo. Vinculado al héroe solar por Campbell (2006) y Frye (1991), pues describe los tres momentos del Sol, resulta natural para nosotros encontrarlo en la historia de Cristo, que resucitó al tercer día, así como en las pruebas que hay que pasar en los cuentos europeos populares, como Cenicienta o Hansel y Gretel. Pero en Huarochiri es resaltante el número cinco. Cinco días hay que esperar para que Pariacaca, nacido de cinco huevos que se convirtieron

en cinco aves y en cinco hombres, se enfrente a Carhuincho. Respecto de qué es lo que simboliza el número cinco en el Manuscrito se han realizado muchas interpretaciones. Franklin Pease (Castelli, 1978) especula acerca de dos de ellas. La primera, de inspiración junguiana, se amolda a la cuatripartición andina, la cual se suma «a la unidad» que representa la totalidad, dando como resultado el número cinco. Este razonamiento, sin embargo, nos parece poco esclarecedor si realizamos la misma operación con los cinco cuerpos de Pariacaca, pues si lo tomamos como la totalidad que es y lo sumamos a sus cuerpos, el resultado sería el número seis. Otra asociación obvia que comenta Pease es la que se produce entre el número cinco y los dedos de la mano, asociación de fines contables, y por ello anterior a la simbolización.

Lo cierto es que, como símbolo, el número cinco en el Manuscrito es claramente equivalente en funciones al tiempo solar antes mencionado (cinco días de espera), al tiempo de la encarnación (cinco huevos, cinco cuerpos) y al tiempo de la narración misma (cinco es el número de tareas con que el cuñado de Huatyacuri lo desafía)⁵. Otra probable interpretación que se podría realizar es que el número cinco refleja el tiempo de cultivo, el tiempo de la chacra, con el que se identifica el ayllu, y que por ello se pueda ver su duplicación en el sistema decimal del *quipu* del tesorero ilustrado por Guamán Poma (Zuidema, 2010). Se trata de un tiempo simbólico y sagrado, en tanto es el tiempo de los dioses que, para el hombre, se traduce en tiempo de espera. El nacimiento y el crecimiento de Pariacaca representa este tiempo dividido en cinco fases, hasta que adopta figura *humana*: primero Pariacaca pone cinco huevos en la montaña; segundo, vuelan cinco halcones

⁵ Tom Zuidema sostiene que son seis y no cinco tareas. La primera es beber y cantar; la segunda, ataviarse con los mejores vestidos; la tercera, traer pumas; la cuarta, construir una casa; y la quinta, propuesta por Huatyacuri mismo, cantar y bailar. Tras el poderoso grito que canta Huatyacuri, su cuñado rico se convierte en venado (2010) Pero las cinco primeras tareas las presenta el cuñado, la sexta, la conversión en animal, es iniciativa de Huatyacuri.

(ver la figura 4); tercero, estos cinco halcones se convierten en hombres; cuarto, Pariacaca sube hasta el lugar en donde se encuentra, es decir, la montaña; y, quinto, Pariacaca toma figura humana y «hubo crecido»⁶.



Figura 4. *Pariacaca*. Carla Sagástegui, *collage digital*, 2015.

⁶ Final del capítulo 5 y comienzo del 6 (Arguedas, 2009).

La analogía con el ciclo de cultivo de cinco fases se sustenta con la carta escrita por el indígena Guamán Poma, *El primer nueva corónica y buen gobierno* (2001), que se inicia con la historia de la humanidad y del mundo andino dividida cada una en cinco eras; y que culmina con la descripción de los rituales y tareas agrícolas a lo largo de los doce meses del año. Estas tareas, si se revisan los meses, son cinco estadios relacionados con el tiempo de cultivo: el periodo de descanso de tierras, el de barbecho o preparación de tierras, el de siembra, el de maduración y el de la cosecha.

Conclusiones

La propuesta plástica final —compuesta por un grupo de nueve figuras— fue, pues, realizar *collages* en los que destacasen, en la medida de lo posible, el territorio del dios y el número cinco. Quizá la técnica en sí misma, que da cuenta de superposición de imágenes, muestra que el territorio se ve invadido por receptáculos occidentales superpuestos que dan cuenta de la vida personal de los dioses. Es una propuesta irónica en tanto también, si contemplamos el proceso de desmitologización occidental, el replantear a nuestras divinidades en su posibilidad humana nos permite, tal como señala Paul Ricœur (2003), utilizar los mitos como categorías para describir y comprender nuestra sociedad contemporánea. ¿No es acaso el territorio del Perú un problema vigente? ¿No es acaso la fertilidad de la mujer un tema que el Congreso peruano está dispuesto a reprimir y controlar? José María Arguedas nos llamó a apropiarnos de las artes occidentales y del castellano para ponerlos al servicio del engrandecimiento de la cultura andina. Sean, pues, estos *collages* una manera en la que nuestros dioses territoriales devoren la paradoja antes mencionada.



Figura 5. *Chuquisuso*. Carla Sagástegui, *collage digital*, 2015.

Bibliografía

- Arguedas, José María (trad.) (2009). *Dioses y hombres de Huarochiri. Narración quechua recogida por Francisco de Ávila [¿1598?]* (tercera edición). Estudio introductorio de Luis Millones e Hiroyasu Tomoeda. Estudio bibliográfico de Pierre Duviols. Lima: UARM.
- Borges, Jorge Luis (2002). *Obras completas*. Tomo I. Buenos Aires: Emecé.
- Burga, Manuel (2005 [1987]). *Nacimiento de una utopía. Muerte y resurrección de los incas*. Lima: UNMSM-Universidad de Guadalajara.
- Campbell, Joseph (2006 [1949]). *El héroe de las mil caras*. México DF: FCE.
- Castelli, Amalia (comp.) (1978). *Etnohistoria y antropología andina*. Lima: Centro de Proyección Cristiana.

- Collins, Marlene (2005). Subversive Demythologizing in Calderón de la Barca's *Fineza contra fineza: The Metamorphosis of Diana*. *Hispanic Review*, 73(3), 275-290.
- Cruz, Juana Inés de la (1689). *Divino Narciso*. Albuquerque: University of New Mexico Press.
- Dávila Brizeño, Diego (1965 [1586]). Descripción y relación de la provincia de los Yauyos toda Anan Yauyos y Lorin Yauyos. En Marcos Jiménez (ed.), *Relaciones Geográficas de Indias, I*(CLXXXIII), 155-165. Madrid: Atlas-Biblioteca de Autores Españoles.
- Eco, Umberto (2007). *Historia de la fealdad*. Barcelona: Lumen.
- Estenssoro, Juan Carlos (2003). *Del paganismo a la santidad: la incorporación de los indios del Perú al catolicismo, 1532-1750*. Lima: PUCP-Instituto Riva-Agüero-IFEA.
- Flores Galindo, Alberto (2005 [1987]). *Buscando un inca*. Lima: Sur.
- Frye, Northrop (1991 [1959]). *Anatomía de la crítica*. Caracas: Monte Ávila.
- Getty Images (s.f.). *Engraving of Amerigo Vespucci Arrival in Paria, Bermuda by Theodor de Bry*. Getty Images. <http://www.gettyimages.com/detail/news-photo/this-engraving-by-theodor-de-bry-was-reprinted-in-the-17th-news-photo/534340548#this-engraving-by-theodor-de-bry-was-reprinted-in-the-17th-century-by-picture-id534340548>. Fecha de consulta: 3 de enero de 2017.
- Guamán Poma de Ayala, Felipe (2001 [1616]). *El primer nueva corónica y buen gobierno*. Copenhague: Biblioteca Real de Dinamarca. <http://www.kb.dk/permalink/2006/poma/info/es/frontpage.htm>. Fecha de consulta: mayo de 2012.
- Infoamérica (2002). La América de Théodore de Bry. Museo de la Comunicación. http://www.infoamerica.org/museo/expo_bry/bry000.htm. Fecha de consulta: marzo de 2015.
- López-Tello, Eduardo (2003). *Simbología y lógica de la redención: Ireneo de Lyon, Hans Küng y Hans Urs von Balthasar leídos con la ayuda de Paul Ricœur*. Roma: Editrice Pontificia Università Gregoriana.
- Martínez, Francisco José (2013). Trinidad trifacial y milenarismo joaquinista. *Acta/Artis. Estudis d'Art Modern*, 1, 51-67.

- Marzal, Manuel (2002). *Tierra encantada. Tratado de antropología religiosa de América Latina*. Madrid: Trotta-PUCP.
- Miloslavich, Diana & Yolanda Westphalen (1999). Diosas en el manuscrito quechua de Huarochirí. En Margarita Guerra (ed.), *Mujeres y género en la historia del Perú* (pp. 77-94). Lima: Cendoq Mujer.
- Pikaza, Xabier (2005). *Enquiridion trinitatis: textos básicos sobre el Dios de los cristianos*. Salamanca: Secretariado Trinitario.
- Ricoeur, Paul (2003). *El conflicto de las interpretaciones. Ensayos de hermenéutica, III. Introducción a la simbólica del mal*. Buenos Aires: FCE.
- Rohde, Erwin (1983). *Psique: la idea del alma y la inmortalidad entre los griegos*. México DF: FCE.
- Sagástegui, Carla (2013). «Tramas de la ficción externa en la literatura peruana y sus modos ficcionales». Tesis de doctorado. Barcelona, Universidad Pompeu Fabra.
- Salomon, Frank (1991). Introductory Essay: The Huarochirí Manuscript. En *The Huarochirí Manuscript: A Testament of Ancient and Colonial Andean Religion*. Austin: University of Texas Press.
- Salomon Frank & George L. Urioste (trads.) (1991). *The Huarochirí Manuscript: A Testament of Ancient and Colonial Andean Religion*. Notas y ensayo introductorio de Frank Salomon, transcripción de George L. Urioste. Austin: University of Texas Press.
- Zuidema, Tom (2010). *El calendario inca. Tiempo y espacio en la organización ritual del Cuzco. La idea del pasado*. Lima: Fondo Editorial del Congreso del Perú- Fondo Editorial PUCP.