

**Semiótica de la
cultura Quechua.
Modelo mitopoético y
lógica de lo concreto**

Leana Almeida. Julieta Haidar

SEMIÓTICA DE LA
CULTURA QUECHUA.
MODELO MITOPOÉTICO Y
LÓGICA DE LO CONCRETO

Ileana Almeida
Julieta Haidar



SEMIÓTICA DE LA CULTURA QUECHUA. MODELO MITOPOÉTICO Y LÓGICA DE LO CONCRETO

Ileana Almeida
Julieta Haidar

*Entretextos. Revista Electrónica Semestral de Estudios
Semióticos de la Cultura. N° 17-18 (2011). ISSN 1696-7356.*
< http://www.ugr.es/~mcaceres/entretextos/entre17-18/almeida_haidar.html >

*Semiótica de la cultura Quechua. Modelo mitopoético y lógica de lo concreto,
de Ileana Almeida y Julieta Haidar*
Casa de la Cultura Ecuatoriana Benjamín Carrión, 2012

Dirección de Publicaciones / CCE
dpcce@hotmail.com
www.cce.org.ec
Av. Seis de Diciembre N16-224 y Patria,
Quito, Ecuador



CCE
BENJAMÍN CARRIÓN

Corrección: Marcelo Recalde
Diseño de colección: Rafael Castro

Impreso en Ecuador
Editorial Pedro Jorge Vera

*El valor del mundo arcaico, del mito y del folclor
no resulta contrapuesto a los valores del arte de épocas
posteriores, sino comparado de manera compleja con los
más altos logros de la Cultura mundial.*

Iuri Lotman y Zara Mints (1981)

Introducción

Los principales objetivos de este trabajo son analizar el modelo mitopoético y la lógica de lo concreto presentes en la cultura quechua, que tienen funcionamientos peculiares y complejos. Estas dos características, que se articulan de modo orgánico, producen una serie de problemas de la traducción cultural entre los mundos quechua e hispánico, en el Ecuador. En otras palabras, los procesos de traducción cultural/transcultural (Lotman, Torop) entre la semiosfera quechua y la hispánica son complejos, tensivos, conflictivos.

Para el desarrollo de los objetivos nucleares, en primer lugar exponemos algunas características de la cultura quechua que son importantes conocer. En segundo lugar, consideramos la perspectiva epistemológica de la complejidad y la transdisciplina (Morin y Nicolescu) para relacionarlas con los planteamientos de la Escuela de Tartu, pero también para vincularlas con la episteme de la semiosfera quechua. En tercer lugar, consideramos los modelos mitopoéticos presentes en esta cultura ancestral, que también se destacan en otras culturas milenarias. En cuarto lugar, aplicamos la propuesta importante de Lévi-Strauss sobre la lógica de lo

concreto, desarrollada también por Spirkin, presente en casi todas las culturas ágrafas, que se opone a la lógica de lo abstracto en las lenguas occidentales. En el desarrollo de estos apartados, de manera transversal y constitutiva, abordamos los procesos de traducción cultural/transcultural (Lotman, Torop) entre la cultura quechua y la hispánica, que se profundizan por el modelo mitopoético y la lógica de lo concreto.

Como se puede observar, los desafíos teórico-metodológicos son muchos, pero por lo mismo son aspectos motivadores para este estudio. Un comentario necesario se relaciona con el orden de exposición, porque aunque enumeremos las dimensiones analíticas, no seguimos el orden establecido sino que en el trabajo vamos entrelazando los distintos ángulos derivados de lo epistemológico, de lo teórico-metodológico, de lo analítico. Esta forma de desarrollo enriquece y dinamiza el trabajo, le da nuevos movimientos y dinámicas. Desde estas perspectivas, este análisis recurre a varios mitos tanto para ejemplificar la postura mitopoética, como para ilustrar el pensamiento concreto de los pueblos ancestrales, como el quechua.

La cultura quechua: principales características

La cultura quechua [1] (quichua en Ecuador) siempre fue objeto de investigación desde la Conquista, por lo cual los primeros Cronistas indígenas y españoles se esforzaron por testimoniar y explicar el conjunto de rasgos culturales originales y heterogéneos que lograron los quechuas a través de largos procesos históricos. En las últimas décadas, las indagaciones se han vuelto más complejas debido a la utilización de nuevas teorías y métodos, y también porque las pautas investigativas contemporáneas toman en cuenta los rasgos que persisten hasta la actualidad, y como se han adaptado a los cambios históricos.

La cultura y lengua quechuas estaban muy difundidas aun antes de la consolidación del Tahuantín Suyo [2], lo que permitió una síntesis orgánica e intensa y una rápida homogenización de la cultura y la lengua que llevó a la concepción de un modelo original del mundo. Las características formales de este modelo, que alcanzaron mayor cohesión en el siglo XVI, se estructuraron como un sistema de lenguajes y textos, en el cual los componentes lingüísticos, religiosos, míticos, técnicos, éticos, políticos y todo tipo de arte, estaban interconectados. En los momentos actuales, todavía la cultura quechua mantiene

una cohesión relativamente propia, y no constituye un simple conjunto de elementos aislados.

A pesar de que la cultura quechua ha sufrido la acción devastadora de la iglesia católica y los estados nacionales, ofrece todavía un vasto material que requiere de investigaciones exhaustivas. El Tahuantín Suyo, el estado inca-quechua, era una monarquía teocrática. El núcleo étnico principal estaba constituido por los quechuas y en el conglomerado de los diversos pueblos que constituían el Tahuantín Suyo prevelece la lengua quechua y la religión solar. A la llegada de los españoles, el estado incásico presentaba un régimen social establecido y difundido en un enorme territorio que abarcaba el Perú y buena parte de Colombia, Ecuador, Bolivia, Argentina y Chile, ya que en estos espacios habitaban muchas poblaciones quechuizadas.

La cultura quechua, rectora de la historia del Tahuantín Suyo, debe ser comprendida en el contexto de su interacción con otras culturas, sobre todo con aquellas que alcanzaron grandes logros en la esfera material y espiritual como la aymara y la chimú; en otras palabras, existían diferentes semiosferas entre las cuales los procesos de traducción eran continuos. La cultura quechua se debilitaba

en relación directa a la distancia hasta el Cuzco. Sin embargo, en todas las regiones del Tahuantín Suyo rápidamente se iban imponiendo los códigos 'quechua-cusqueños' gracias a las políticas integradoras que mantuvieron los Incas, facilitadas por grupos quechuas existentes en el enorme territorio que luego constituyó el Tahuantín Suyo (Almeida 2004).

Los severos cambios que se produjeron a lo largo de los últimos quinientos años en la cultura quechua reflejan la drástica alteración de la estructura económico-social del Tahuantín Suyo producida por la conquista y por las interacciones culturales que tuvieron lugar en cada país de América Latina luego de que se independizaron de España. Estos procesos fueron complejos y con frecuencia contradictorios. Sin embargo, la cultura quechua, aunque dispersa en un enorme ámbito geográfico, subsiste con rasgos identificables no sólo en los Andes sino también en la Amazonia.

La vida cultural de los quechuas está determinada por las peculiaridades de una forma social subsistente hasta el presente: las comunidades, que conservan algunas características de los antiguos 'ayllus', es decir las comunidades aldeanas locales donde residían grupos de parentesco del tipo de

linaje y en las que la propiedad del suelo era comunitaria, y la tierra era redistribuida periódicamente entre las familias (Godelier 1974). En las comunidades se mantienen y se recrean muchos caracteres de la cultura ancestral, por el funcionamiento de la memoria de la cultura, que se transmiten de generación en generación (Lotman 1985). En las últimas décadas se observa un constante y creciente proceso migratorio de los quechuas desde el campo hacia las ciudades. Los migrantes ocupan los barrios marginales de las urbes y entran en conflictivo contacto con la cultura mestiza, pero de alguna manera sobreviven porque continúan manteniendo vínculos con las comunidades rurales de donde provienen.

A lo largo de su historia, la cultura quechua recibió potentes impulsos de pueblos que se hallaban en un estadio de desarrollo próximo al del Tahuantín Suyu, como Wari, Chavin de Huantar y Tiahuanacu. Pero los quechuas también sostuvieron contactos con pueblos que se encontraban en fases de desarrollo histórico-social inferiores al suyo (Kauffman Doig 1973).

En la cultura quechua de la época del Tahuantín Suyu existen elementos muy importantes y avanzados como son la noción del Cosmos, con-

ceptos del tiempo-espacio, de los antepasados, de los 'ciclos históricos', de las relaciones familiares, del papel del Inca como hijo de la divinidad mayor. En todos los órdenes de la convivencia social se desarrollan símbolos mítico-religiosos y se refinan los ritos. Los quipus [3] —arte textil que evidencia un tipo de escritura y un sistema matemático— y la arquitectura, que encerraba sentidos míticos dirigidos desde la esfera oficial, alcanzan un alto grado de perfección y se logran organizar ciudades con centros religioso-administrativos. El poder da significado a la técnica y a los principios proto-científicos, en base a lo cual se nombran a los astros, se hacen trepanaciones craneales a los altos jefes guerreros, se momifican los cuerpos de los gobernantes, se tejen quipus y puentes, se construye una extensa red de caminos, el Kapak Ñan —el Camino del Inca— (Valcárcel 1964).

En el análisis de los cambios en la cultura quechua, es importante considerar el planteamiento lotmaniano del movimiento cultural dialéctico existente entre el centro y la periferia (Lotman y Uspenski 1971), que se produce cuando la cultura periférica penetra en la cultura oficial orientada a ensalzar el poder real. Los movimientos se dan en

la semiosfera quechua entre la cultura de élite y la cultura de la comunidad 'ayllu' de forma dialéctica, y se puede observar que esta última tiene gran impacto en la primera en varias dimensiones, aunque sufriendo algunas transformaciones: en el desarrollo de la lengua al alcanzar nivel oficial; en el cambio del culto popular a la Pacha Mama al de los dioses 'culturales' Wira Kocho e Inti; en ciertas comidas quechuas que adquirieron simbología en los rituales incásicos; en las dimensiones monumentales que alcanzaron los palacios y templos a partir del modelo de la 'cancha' [4] de los campesinos; en la cerámica refinada de la nobleza que se distinguía de la cerámica de uso corriente; en los tejidos dedicados a honrar la nobleza y la divinidad (tupapu) elaborados con una perfección significativa; en la música solemne que acompañaba los rituales reales; en el apareamiento de sacerdotes que iban reemplazando a los shamanes; en el surgimiento de mitos-históricos sobre los soberanos Incas en lugar de los mitos populares sobre los fenómenos de la naturaleza; en el cultivo simbólico que hacía el Inca en las 'chacras' (tierra de cultivo) dedicadas al soberano; en el establecimiento de las panakas reales, inspiradas en los ayllus antiguos, pero dedicadas

exclusivamente a los 'rinri sapa', es decir, a la nobleza de sangre (Núñez Anavitarte 1954). Sin embargo, las obligaciones de la 'minga' y el 'ayni' siempre fueron propias del 'ayllu', y hasta la actualidad son la base de la cultura de las comunidades 'aldeanas', nunca fueron prácticas de las clases dominantes.

La cultura y el arte más refinados cumplían importantes funciones sociales y políticas, pero no es difícil diferenciar las ideas de grandeza que tenían los soberanos y la nobleza incásica de la espontaneidad y sencillez de la cultura de la comunidad 'ayllu', que a su vez no estaba exenta de la influencia de la alta cultura. La religión y la lengua se veían sometidas al influjo de las normas oficiales, lo que explicita las fronteras internas de esta semiosfera, entre las cuales también hay procesos de traducción cultural.

En la época de los últimos incas se consolidaron elementos de la sociedad esclavista y la ideología del Estado. Como en otras civilizaciones antiguas —Sumeria, Egipto, la Grecia creto-micénica y las culturas mesoamericanas de los mayas, de los aztecas (Toporov, Ivanov, Meletinski y otros 2002), entre los incas-quechuas se conformó un modelo mitopoético del Universo que sintetiza y clasifica los diferentes campos de la representación del cos-

mos, la naturaleza y la sociedad; ese modelo quechua unifica el pensamiento y la creación artística, y se expande a toda la producción cultural.

La invasión española logró sobreponerse a la cultura quechua en muchos aspectos, en muchas dimensiones, pero los indígenas no se han desprendido de su herencia cultural antigua y muchas veces han recurrido a formas disfrazadas y ajenas para impedir que desfallezcan las tradiciones. Hay que dar por sobrentendido que un pueblo privado de un Estado propio y dislocado en un territorio discontinuo, no podía mantener la unidad y la centralidad de su cultura, lo que explica que en las distintas comunidades el grado y las características de la cultura mestizo-occidental sean diferentes.

En general, las manifestaciones de la cultura de la comunidad 'ayllu' son las que han persistido con mayor tenacidad, fenómeno que está ligado con la supervivencia de las comunidades rurales. En el Ecuador, en la comunidad de Agato (Provincia de Imbabura) todavía se baila la solemne danza del Inca con dos 'pallas' (mujeres nobles del Cusco); en las comunidades de Alangasí (parroquia de Quito) se celebra la Fiesta de la Palla alrededor de una figura vestida y adornada a la manera del Cusco; en

la ciudad de Pujilí, los hombres-mundo danzantes repiten cada año la representación del Cosmos (con sus niveles de cielo, tierra e inframundo) en un ritual sagrado por excelencia. A pesar de la persistencia de la memoria de la cultura de la comunidad 'ayllu', subsiste hasta ahora cierta nostalgia por la grandeza de la cultura antigua (Almeida y Haidar 2011).

La cultura quechua, la de antes y la de ahora, revela una experiencia histórica espléndida y singular. La tarea de preservarla y enaltecerla no sólo contribuiría a reafirmar el orgullo de un pueblo entero, sino que enriquecería la cultura mundial por sus originales peculiaridades tipológicas.

La complejidad y la transdisciplinariedad en la semiosfera quechua

La epistemología de la complejidad (Morin 1997, 2002) y la transdisciplinariedad de Basarab Nicolescu (2009) constituyen dos ejes fundamentales de vanguardia para abordar el estudio de la cultura quechua y lograr de este modo colocarla en la misma trayectoria de importancia de otras culturas ancestrales, y de otros desarrollos culturales hegemónicos en los procesos de la globalización mundial.

Por lo tanto, en este apartado procuramos señalar las diferencias entre epistemología y episteme, para integrar todo el complejo y vasto conocimiento generado en las culturas ancestrales y milenarias, como la china, la egipcia, la quechua, la maya, la azteca entre otras (Haidar 2004, 2007).

Mientras en Occidente prevalece la hegemonía del pensamiento científico que descalifica a los otros, en Oriente la hegemonía del conocimiento tiene sus soportes en las dimensiones de lo mítico, de lo místico, de lo mágico, de lo religioso. En otras palabras, no se ha privilegiado la ciencia de Occidente, ligada a lo epistemológico, sino los saberes que recurren a otros tipos de conocimiento, que constituyen las 'epistemes' (Foucault 1972). Sin embargo, desde la complejidad y la transdisciplina es necesario establecer un bucle recursivo entre las epistemes y la epistemología, para dar cuenta de la complejidad de los procesos cognitivos en las distintas culturas, como es el caso de la cultura quechua en la cual vamos analizar varios funcionamientos ligados al modelo mitopóético que se relaciona con lo epistémico y no propiamente con lo epistemológico (Haidar 2004, 2007).

Desde lo anterior, Morin insiste en que un solo tipo de conocimiento —el de la ciencia— no

es suficiente para acceder a la complejidad cognitiva, añadiendo que en el mito también podemos advertir una complejidad peculiar. Como ejemplo ilustrativo, podemos recurrir a la ley de la espiral cósmica de la física moderna, para encontrar una homologación, un homeomorfismo (compartido por Lotman y Morin) de ésta con el caracol sagrado de los quechuas y el de Mesoamérica, que contiene en su fisiología la espiral, en el nivel micro. El caracol en la cultura quechua (Aguilar Páez, 1970) era un símbolo polisémico, por lo cual los danzantes, los sujetos sagrados lo portaban sobre la cabeza con el objetivo de permanecer unidos al cosmos, lo que retomamos más adelante.

Desde la complejidad y la transdisciplinariedad se puede establecer un diálogo muy productivo con las propuestas de Iuri Lotman. En efecto, tanto en Morin como en Lotman se encuentra el planteamiento del *continuum* entre las ciencias naturales, las ciencias sociales, las cuantitativas y las ciencias artísticas. Es notable, la coincidencia de estos dos grandes pensadores del siglo XX, cuya obra sigue vigente y rompiendo fronteras en la lucha desde una relativa periferia, para lograr ocupar también los centros de la producción cognitiva, que todavía

no termina, no se cierra por múltiples factores que no son pertinentes enunciar en este trabajo.

En estas nuevas propuestas, existen planteamientos sugerentes para romper con la fragmentación del conocimiento occidental, con el objetivo de recuperar los '*continua* cognitivos' que Occidente ha perdido, y que Oriente todavía conserva en varias semiosferas. En este sentido, es muy sintomático encontrar en el modelo mitopoético del quechua un pensamiento *continuum* entre la naturaleza y la cultura (que también se puede observar en otras culturas ancestrales en África, Asia, América), logrando propuestas holísticas ligadas a las cosmovisiones, a las cosmovisiones que se desarrollan. Además, por muchas características que abordamos en el apartado posterior, en este modelo no hay separación entre ciencia y arte, entre ciencia y religión sino que se encuentran *continua* que se aproximan a la complejidad, a lo transdisciplinario, desde otros enfoques.

Desde la transdisciplinariedad, estudiada por Nicolescu (2009), podemos abordar el concepto de 'pacha', como un cruce de posibilidades de conocimiento: pacha como tiempo, espacio, orden, vestidura, evidente en los nombres propios de los dios

ses y monarcas divinizados, como se va a retomar en otros apartados: Pachakutek, el que refunda el mundo, Pachakamak el que ordena el universo, Pachayachachik, el que revela el mundo. En el modelo mitopoético, la araña es Pacha, porque teje a partir de sí misma el cosmos; Pacha Mama es el principio creador femenino de la naturaleza (Fernández de Córdova 1982; Almeida y Haidar 2011). Pacha es un concepto complejo y polisémico, de gran fuerza en la producción de varios sentidos, y que requiere de más de un enfoque para entenderlo por completo, lo que retomamos en apartados posteriores.

En este orden de ideas, exponemos algunas premisas que sintetizan los requisitos de la complejidad y la transdisciplinariedad (Haidar 2004, 2007):

1. La complejidad y la transdisciplinariedad implican asumir movimientos epistemológicos de convergencia cognitiva y ética. Desde este planteamiento, son fundamentales los principios de respeto a la ética del sujeto, ligada intrínsecamente a la ética del conocimiento (lo dialógico, principio básico de la complejidad).

2. Las implicaciones teórico-metodológicas al asumir estas posiciones epistemológicas son:

En primer lugar, la ruptura de las fronteras entre las ciencias sociales: pierden pertinencia las separaciones tajantes entre la antropología, la historia, la sociología, la política, entre otras.

En segundo lugar, la ruptura entre las ciencias naturales: las fronteras entre la física, la química, la biología, la genética, entre otras, ya no se pueden sostener.

En tercer lugar, la ruptura epistemológica más fuerte entre las ciencias naturales, las ciencias sociales, las ciencias cuantitativas y las ciencias artísticas: lo que implica un desafío importante para repensar el conocimiento desde un *continuum* complejo, planteamiento que se encuentra en Iuri Lotman, en varios textos, como hemos mencionado.

En cuarto lugar, la integración de las ciencias cognitivas y de las ciencias de la emoción en un *continuum*, desde la transdisciplinariedad.

En síntesis, ya no se pueden sostener los sistemas estáticos, estructurales, inmanentes y emerge la necesidad de analizar los sistemas complejos, dinámicos, recursivos, hologramáticos, que implican la construcción de modelos transdisciplinarios obligatorios para conseguir visualizar todos los ejes teórico-metodológicos necesarios para el aná-

lisis desde estas perspectivas. En consecuencia, la semiosfera quechua es entendida desde estos parámetros como un sistema no estructural, sino complejo, dinámico, recursivo, hologramático, heterogéneo y con todas las características que propone Lotman en varios de sus artículos.

El modelo mitopoético de la cultura quechua

Para abordar el modelo mitopoético de la semiosfera quechua, planteamos que los modelos del mundo en lo general abarcan la representación sistemática de la diversidad de ideas sintetizadas sobre la esencia de los fenómenos naturales, culturales, sociales, históricos (Toporov, Ivanov, Meletinski y otros 2002). Estos modelos tienen al árbol como un símbolo universal en muchas culturas, como por ejemplo el árbol de la 'seiba' en la cultura maya, que tiene varias dimensiones que enlazan el mundo de abajo, el mundo visible de la tierra y el mundo de arriba; también entre los quechuas el árbol quishuar era divino y aún conserva rasgos de este significado (Almeida y Haidar 2011).

Desde esta perspectiva, el modelo mitopoético del mundo constituye una forma específica de intelección de la realidad, en el cual hay una síntesis

sis de la simbiosis entre el hombre y la naturaleza. Debe entenderse la simbiosis no como simple resultado de un procesamiento de los datos primarios percibidos por los sentidos, sino como la consecuencia de una reconstrucción secundaria de los datos primarios por medio de sistemas semióticos. Mediante el mito y el rito, el mundo en su totalidad se hace visible, perceptible e inteligible. En las antiguas civilizaciones, como hemos mencionado, se encuentran varios modelos mitopoéticos del mundo, entre los cuales podemos ubicar el generado en la cultura quechua del Imperio incaico (Toporov, Ivanov, Meletinski y otros 2002; Lotman, varios textos).

El análisis de cualquier modelo del mundo debe recurrir, a nuestro juicio, a diferentes ángulos teórico-metodológicos, asumiendo la necesidad de un enfoque transdisciplinario, en el cual puede intervenir la filosofía, la teoría del arte, la psicología, la sociología entre otros campos cognitivos. Sin embargo, para el análisis del modelo mitopoético del mundo, parece ser que la Semiótica y la Semiótica de la Cultura, en particular, son las que aportan un enfoque integral que permite entender mejor los modelos del mundo, como el mitopoético.

Para abordar el modelo mitopoético, es necesario detenernos en la polisémica discusión de las características del mito, de sus peculiaridades. Las investigaciones sobre el mito son innumerables y prácticamente todos los antropólogos lo han tratado, tanto en Occidente, como en Oriente. En este estudio, no podemos abordar toda la reconstrucción de esta categoría desde la transdisciplina, porque rebasaría los objetivos propuestos; sin embargo, recurrimos a algunos planteamientos significativos.

Para Lévi- Strauss (2002), el mito es un tipo especial de pensamiento y conocimiento que se desarrolla para la comprensión del mundo. La esencia de la lógica mítica, según afirma I. E. Golosovker (Zenkin 1988), consiste en que en cualquier momento se produce la eliminación de las propiedades y las cualidades del mundo material percibido sensorialmente, sin anularse la materialidad de este mundo.

Como lo propone Iuri Lotman en varios textos, los primeros mitos que conocemos no son narrados, sino que se hacen visibles en las pinturas rupestres, así como en las tallas líticas del Paleolítico. Además, afirma Lotman, en los mitos primordiales el orden de los elementos que intervienen no

está dado linealmente; en ellos se representa el ser dispuesto en círculos concéntricos, entre los cuales hay una relación de homeomorfismo. Compruébemos lo planteado por Lotman, en la escultura lítica llamada "Estela Raimondi" del sitio arqueológico del Perú, Chavín de Huantar: el ser divinizado está representado sosteniendo en su cabeza un penacho que convencionalmente 'desciende' por su espalda y en el cual la imagen central se reproduce varias veces a manera de ondas que se expanden hacia la periferia (Kaufman Doig 1973).

Cuando los mitos empezaron a ser narrados pudieron ser propagados, y emergen los procesos de traducción cultural/transcultural que implican, entre otros, los lenguajes naturales: las imágenes necesitaron del metalenguaje para poder circular y ser recibidas. Pero, a pesar de estas traducciones, las imágenes lograron continuar con su fuerza semiótica para producir sentidos. Además, las formas primeras de la mitopoiesis han sido complejas para entenderse, porque pertenecen a una semiosfera distinta del mundo occidental, lo que obliga a la ineludible traducción cultural por las fronteras semióticas.

Desde la complejidad, retomamos una interrogante muy importante: ¿qué llevó al hombre a

conocer con la imaginación, es decir, que llevó al hombre a crear imágenes mitológicas para percibir la realidad? Según el especialista en temas mitológicos I. Golosovker (en Zenkin 1988), existe en el hombre el instinto de cultura o del absoluto imaginativo. La mitología es el ejemplo más claro de la intelección del mundo basada por entero en la actividad de la imaginación, en la imagen-sentido, por lo cual el empleo sistemático de las imágenes no se separa de los procesos cognitivos. La imagen-sentido cumple la función de designación y sustitución de la realidad, no sólo por su carácter tangible, sino por su capacidad semántica, por su poder de significar.

El modelo mitopoético del mundo quechua presenta elementos de la universalidad del pensamiento mitológico. La comparación del esquema quechua con otros modelos mitopoéticos de culturas muy diversas y alejadas, pero mucho mejor estudiados por la ciencia del mito, muestra extraordinarias coincidencias. Muchos de los símbolos, de los 'sujet', de los motivos, del sentido esencial mismo que estructura el sistema quechua, se pueden encontrar en los esquemas mítico-artísticos de otras civilizaciones antiguas, que han sido estudiados por distintas es-

cuelas. Un rasgo característico de la cultura de orientación mitológica es, según Lotman (1981: 95), el surgimiento de un eslabón intermedio entre el lenguaje y los textos: el *texto-código*, del cual colocamos como ejemplos ilustrativos algunos mitos y símbolos: la llama que baja del cielo, el hombre-mundo, ciertas construcciones arquitectónicas como 'Kenko' cerca de Cusco, que son al mismo tiempo texto y código, lo que abordamos con más detalle en otro apartado.

La importancia del mito es que en él, como señala Lotman en varios artículos, se materializa la memoria de la cultura, que se genera y se regenera en la dimensión colectiva, por lo cual se explica la gran importancia de los relatos míticos en la conservación de la cultura, porque contienen procesos mnemotécnicos peculiares de la oralidad, no de la escritura. En otras palabras, la memoria colectiva explica cómo "en el contexto de una nueva época el texto conserva, con toda la variación de las interpretaciones, la cualidad de ser idéntico a sí mismo" (Lotman 1985: 157), sin que con esto se elimine la dinámica de la cultura que se articula con los cambios de los textos-cultura.

En el modelo mitopoético del mundo ancestral quechua, el espacio es uno de los elementos de ma-

yor trascendencia, ligado al tiempo. Su concepción tiene que ver con las operaciones de segmentación e integración espaciales, con la señalización de los espacios claves. Además, lo que hay que destacar es que en la consciencia mitológica, el cronotopo (Toporov 2002) expresa la unidad indisoluble del espacio y el tiempo, que podríamos ilustrar con el lexema *espaciotiempo*, y que retomamos en el apartado de la lógica de lo concreto.

Para la conciencia mítica, según Vladímir Toporov (Toporov, Ivanov, Meletinski y otros 2002: 178), uno de los especialistas de la Escuela Tartu-Moscú, "el espacio está animado, espiritualizado, y es cualitativamente heterogéneo. No es abstracto ni vacío y no precede a las cosas que lo llenan sino que, a la inversa, está constituido por ellas. Siempre está lleno y siempre por cosas; al margen de las cosas no existe".

Para Iuri Lotman (1969: 98), la construcción del orden del mundo está concebida sobre la base de una estructura espacial que organiza todos los otros niveles de ella. Dicho de otra manera, un modelo es, ante todo y sobre todo, espacio y puede ser descrito en términos espaciales. En el caso del modelo arcaico del mundo, en la cultura quechua es

esencial caracterizar espacialmente el modelo mitopoético porque son las concepciones espaciales las que lo conforman y cosmologizan las partes más importantes del universo (Almeida, 2009).

En el espacio ancestral mitológico, se representa al mundo en dos tipos de esquemas: el vertical y el horizontal. El esquema vertical tiene como referente el significado del número tres, está ordenado sintagmáticamente de arriba-abajo, en una sucesión, en un único plano temporal. El esquema vertical del modelo mitopoético quechua se componía del mundo de arriba o *Hanan Pacha*, el 'Cielo', el mundo de Aquí o *Kay Pacha*, la 'Tierra' y el *Uku Pacha*, el mundo de abajo, en lo que se evidencia la lógica de lo concreto.

En la pechera bordada de un danzante de Pujilí (Provincia de Cotopaxi, Ecuador), se representan los tres niveles del cosmos quechua: el Hanan Pacha, o supramundo, donde se ubican los astros y los pájaros; el Kay Pacha, la tierra con sus cuatro rumbos y el Uku Pacha, o inframundo, donde reina el caos con sus formas difusas, lo que desde la complejidad y la transdisciplina debe pensarse como un *continuum*.

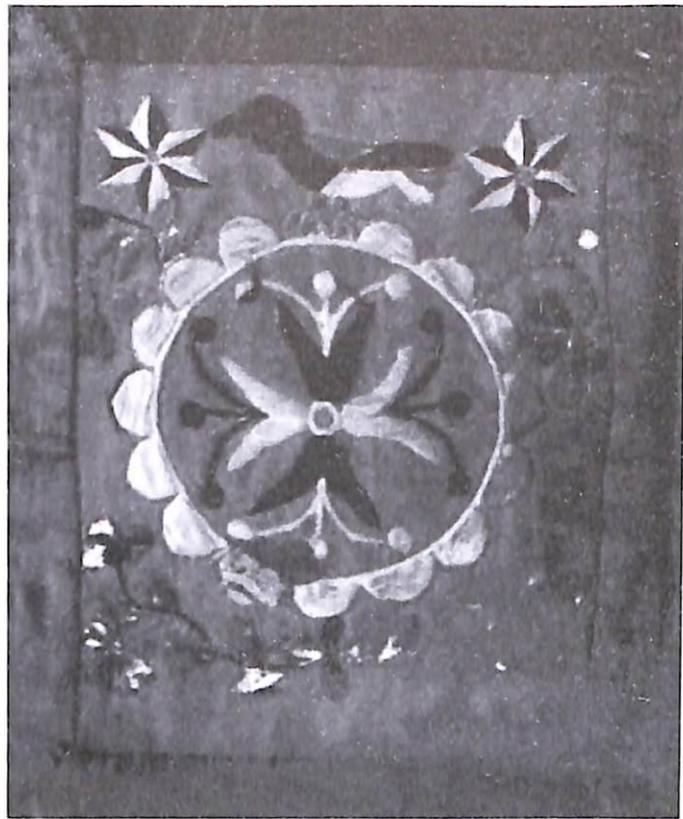


Imagen 1. Pacha

En la imagen están presentes los tres niveles, empezando la lectura de arriba hacia abajo en el eje vertical (este esquema espacial constituye un universal de la cultura):

Hanan pacha: Supramundo (estrellas y pájaros) Kay pacha: Mundo terrestre (en el cual se superponen el círculo y el cuadrado: indicando los cuatro rumbos del universo) Uku pacha: Inframundo (presencia del caos, del agua, de la vegetación suelta, lo oscuro)

Los tres mundos se hallaban comunicados a partir de la base semántica del mundo terrestre, 'kay pacha'. La división vertical del mundo determinaba, además, el reparto de los seres. Un relato mítico recogido por Valcárcel en su *Historia del Perú Antiguo* (1964), muestra en imágenes-sentido la representación vertical del universo:

dos grandes serpientes se encargaban de unir los mundos, salían de abajo, natural guarida de los ofidios, para pasar este mundo terrestre, una rep-tante en forma de un gran río, bajo el nombre de *Yaku Mama*, o, madre de las aguas; la otra caminando verticalmente, dotada de dos cabezas, una inferior que absorbe los bichos de la superficie, otra superior que se alimenta de insectos y volátiles, ape-

nas se mueve y tiene el aspecto de un árbol seco, es la *Sacha Mama*, o la madre de la vegetación. Pasan después al mundo de arriba, donde la *Yacu Mama* se convierte en el Rayo o *Illapa* y la *Sacha Mama* en el Arcoiris o *Koychi* (Valcárcel 1964: 85).

El segundo esquema, el horizontal, el cual también se rige por la lógica de lo concreto, está definido por dos coordenadas: de izquierda a derecha y de adelante hacia atrás, dando la forma de un cuadrado y está relacionado con el número cuatro que es isomorfo con los cuatro horizontes. Es importante mencionar que los cuatro rumbos son universales espacio-temporales, que constituyen un cronotopo complejo que es necesario saber traducir para otras culturas (Torop 2000, 2002, 2003).

En efecto, el cuadrado fue un símbolo poético de extraordinaria trascendencia en la cultura quechua por la serie de configuraciones y contribuciones que permite esta forma geométrica, que se relaciona lógicamente con el trapecio (variante del cuadrado), con el rectángulo, con el círculo, con el número cuatro. El cuadrado modelizó el mundo y reunió los principales parámetros del cosmos. Como se puede encontrar en la citada *Historia del Perú Antiguo* (Valcárcel 1964), muchos objetos eran

isomorfos en relación al cosmos y repetían la forma cuadrada del esquema del mundo: tenían la forma cuadrada los espacios donde habitaban hombres o dioses (*cancha*), las piedras cortadas y pulidas con las que se levantaban las murallas de los templos y palacios, las plazas, la traza urbana, la figura que encerraba los símbolos divinos en los *tukapus*, tejidos reales, la cuna de los recién nacidos. El cuadrado transmitía la imagen de una estructura idealmente estable, lo que se enfatiza en el nombre del estado incásico que se llamó *Tahuantin Suyu*, que abarca los cuatro rumbos universales, las cuatro orientaciones, las cuatro edades del mundo. El sentido del conjunto de cuatro componentes se extendió a otras esferas: con el cuatro se simbolizaban las tribus que conformaron la confederación de los hermanos *Ayar*; con el cuadrado se clasificaban las clases sociales; se lo utilizaba en el ritual de juramento llevándose cuatro dedos a la boca. Y hasta una divinidad, hijo del dios *Wira Kocho*, recibió el nombre de *Tawa Kapak* o Señor del Cuadrado (Almeida 2009).

Los esquemas mitopoéticos espaciales de relaciones, tanto el vertical como el horizontal, precedieron a la conformación del contenido cultural

quechua que tuvo en su época el Tahuantin Suyu. En culturas muy anteriores a éste, ya se pueden percibir rasgos de los dos esquemas de modelización del mundo. Según Toporov (Toporov, Ivanov, Meletinski y otros 2002), las formas constituidas predeterminan el contenido de los esquemas mitopoéticos del modelo del mundo, de una manera semejante a como en la lógica aristotélica la relación estructural entre las partes del silogismo predetermina las reglas de deducción y su resultado final.

Sobre el carácter sagrado del espacio, Almeida y Haidar (2011) proponen que cada obra arquitectónica en el Tahuantin Suyu puede encerrar un mito, por ejemplo el de la creación primigenia: el cosmos estaría representado por una meseta natural y las construcciones arquitectónicas con formas definidas, y el caos por el abismo que las rodea, el vacío, el espacio informe.

En síntesis, el mito, el modelo mitopoético construye y refleja el universo completo de manera no sólo holista, sino hologramática (de acuerdo con Morin, porque el todo está en las partes y en cada parte está el todo), y nos orienta para comportarnos acertadamente con el cosmos, con la naturaleza, con la vida y con nosotros mismos.

La lógica de lo concreto en el pensamiento ancestral de la cultura quechua

En este apartado, retomamos la propuesta de que la lógica de lo concreto se encuentra articulada orgánicamente con la dimensión mitopoética de la cultura quechua, con lo que esperamos enriquecer los planteamientos ya expuestos. La lógica de lo concreto es una propuesta de gran valor heurístico que encontramos en *El pensamiento salvaje*, de Lévi-Strauss (1964), y en términos epistemológicos materialistas, en Spirkin (1965) en su libro, *El origen de la conciencia humana*. Para las culturas ancestrales, este planteamiento instauro la posibilidad y la obligatoriedad de reconocimiento cognitivo por las otras culturas hegemónicas que siempre han subordinado a las culturas ágrafas, insistiendo en su inferioridad.

A pesar de que la lógica de lo concreto, desde hace años ha abierto nuevos caminos para la existencia de otras formas de conocimiento, como el que hemos expuesto sobre el modelo mitopoético quechua, no es una propuesta que circula y que se retome con la frecuencia que debería tener. En realidad, son muy pocos los estudios que la retoman y que se detienen a trabajarla en términos de procesos cognitivos, lo que es una ausencia sintomática

en varios campos, que debe ser superada porque se relaciona directamente con problemas de traducción cultural/transcultural (Lotman y Torop en varios textos).

Para el antropólogo Claude Lévi-Strauss, el mito responde a un pensamiento que no se opone al racional occidental, sino que se relaciona con el pensamiento *sauvage* (primigenio), que es tan lógico como el del Occidente moderno, pero obedece a la lógica de lo concreto: la diferencia radica en que, mientras el pensamiento occidental opera con conceptos, el mitológico lo hace con imágenes sensibles, con una dimensión poética integrada a la construcción de los esquemas míticos, de los esquemas de pensamiento que adquieren otros alcances desde la lógica de lo concreto. Con estos planteamientos, que han sido polémicos, el antropólogo plantea que, aunque en el pensamiento mítico no existen las categorías lógicas del pensamiento occidental, no se puede negar que en los mitos hay una lógica muy bien estructurada "que permite mostrar de qué modo categorías empíricas tales como las de lo crudo y cocido, fresco y podrido, mojado y quemado, etc. definibles con precisión por la pura observación etnográfica y adoptando en cada ocasión el punto

de vista de una cultura particular, pueden servir de herramientas conceptuales para desprender nociones abstractas y encadenarlas en proposiciones” (Lévi-Strauss 1972: 11).

Para Spirkin (1965), la primera categoría del pensamiento es la de lo concreto, es decir lo dado en la contemplación del mundo, que es el comienzo del camino donde se forman los conceptos que reflejan los aspectos y propiedades del objeto. Las raíces de los conceptos tienen origen en la actividad práctica y las relaciones sociales de los hombres. Las categorías de pensamiento tienen su origen en formas sensibles concretas: la ética, en la repartición de la tierra; la estética en el sentimiento que produce la luz; el espacio en el cúmulo de las cosas; el tiempo en el movimiento.

El pensamiento en el origen de la consciencia humana (Spirkin 1965: 269) ha ido plasmando categorías fundamentales, entre ellas la del tiempo y el espacio, la de cantidad y calidad, las de causalidad y ley, entre otras. Si se ordena su aparición es simplemente para analizar sus aspectos esenciales, pero las categorías pueden en cualquier momento pasar, dialécticamente, de una a otra. En el pensamiento quechua las categorías estaban muy relacio-

nadas entre sí, lo que es una evidencia de lo concreto del pensamiento.

Con el desarrollo de los procesos históricos se establecieron patrones para la medición ‘cuantitativa’ del espacio y del tiempo. La palabra *tupu* remite a una unidad de medida que ya no tiene como referente el cuerpo humano, como ocurrió en el origen de la formación de las categorías lógicas (Spirkin 1965, Almeida 2004). El concepto de *tupu* contenía un significado relativo, es decir que en lugar de ser una medida fija se tomaba en cuenta la calidad del suelo y de acuerdo con ello se calculaba el tiempo de descanso necesario, a fin de que el hombre del común siempre dispusiese de tierra para su sustento (Rostworowski 1981). Lo concreto del espacio en el pensamiento quechua se evidencia también en la medición de tierras. Antonio Raimondi, en sus viajes por el Perú, advirtió que “en muchos lugares del interior donde el terreno es muy quebrado, la legua (heredera del *tupu* quechua) es más corta y se podría decir que no pasa de cuatro kilómetros. No será demás notar que en el Perú la legua es una medida de tiempo, más que itineraria” (en Rostworowski 1981).

En la medición del tiempo también se evidencia el pensamiento concreto. El ritmo de vida, de la

naturaleza y del hombre mismo, sirvió de criterio para la medición cíclica del tiempo. Por lo visto, la primera unidad física fue el día (*punchay*), período de claridad, al que se oponía la noche, período de oscuridad; a estas unidades estaban ligados el trabajo, el reposo, la alimentación y el ayuno nocturno (Almeida 2004). Otro ejemplo es el que brinda John Rowe (en Rostworowski 1981), quien informa que los incas no contaban sus edades por años y que las personas se clasificaban no por la edad cronológica sino por las condiciones físicas y la capacidad para el trabajo.

La manera original de nombrar los números en relación con los dedos de la mano, constituye otro funcionamiento de la lógica de lo concreto, que se encuentra todavía en la lengua quechua actual. El lexema 'Shuk' significa 'uno' y para comenzar los dedos de la otra mano se utiliza 'shukta', el primer dedo de la otra mano o sea seis.

La densidad del pensamiento mitopoético, que se relaciona de manera intrínseca con la lógica de lo concreto, sólo puede ser mejor estudiado e investigado a partir de la complejidad y la transdisciplina recurriendo a ciencias como la psicología, la lingüística, la semiótica, la lógica formal, a las ciencias exactas como la matemática y a la física, entre otras.

En propuestas de Albert Einstein, en su célebre carta a Hadamard sobre la psicología de la invención, este autor opina que los elementos del pensamiento le parecían a él imágenes y signos más o menos claros de la realidad física, y que esas imágenes y signos son generados y combinados libremente por la conciencia. Además, Einstein plantea un nuevo modelo de espacio-tiempo, en el cual los dos conceptos deben estar coordinados formando un solo término cronotópico, lo que nos remite directamente al concepto quechua 'Pacha', que es al mismo tiempo espaciotiempo. Las imágenes míticas despiertan un marcado interés en la ciencia moderna, sobre todo en los físicos, que ven en ellas una similitud con la imagen del mundo que presenta la física moderna, considerando las categorías de teoría de los campos, dualismo de ondas y partículas, relación de borrosidad, entre otras (Rössner 1989).

En base a todo lo expuesto sobre la lógica de lo concreto, su relación con el modelo mitopoético del mundo quechua, pasamos a ilustrar con varias producciones culturales, desde la misma lengua hasta el mito y el rito, estas dos características nodales en esta cultura ancestral.

Unidualidad del espaciotiempo

Un ejemplo emblemático de la lógica de lo concreto, se relaciona con la unidualidad del espaciotiempo, que se encuentran unidos lingüística y cognitivamente: en la lengua quechua se utilizan los mismos lexemas para referirse tanto al espacio como al tiempo como una unidad. En efecto, como hemos planteado, se tratan de lexemas ligados a una lógica distinta al del español, como podemos observar en los ejemplos siguientes:

Ñaupá: adelante y pasado. Kay: aquí y presente
K'ipa: atrás y futuro. Este es un esquema espaciotemporal totalmente distinto al del español, lo que presenta un severo problema para la traducción cultural/transcultural, ya que en el quechua el orden espaciotemporal es diferente, de carácter unidual, al que se presenta en el español en términos cognitivos. En otras palabras, la unidualidad espaciotemporal conlleva a problemas de traducción tanto cultural, como lingüística, porque el esquema quechua ubica de manera diferente al tiempo en relación al espacio, como está en el esquema. En el español, los lexemas para el espacio y el tiempo están separados y el orden es totalmente contrario: el pasado atrás, el presente en el momento actual y el futuro adelante. Mientras que en

el quechua, el espaciotiempo constituye una unidad cronotópica que obedece a un proceso cognitivo distinto: el pasado está adelante, el presente en el aquí, y el futuro atrás. La ubicación espaciotemporal se explica por la lógica de lo concreto: el pasado adelante porque es lo conocido, lo vivido; el futuro atrás, porque es lo desconocido, lo no vivido (Almeida y Haidar 1979).

Mito de la Yacana (La Llama)

En segundo lugar, abordamos el mito de la Yacana (la llama, camélido de los Andes, en América del Sur), en su versión quechua y la traducción en español. Los problemas de la traducción cultural se amplifican con los de la traducción lingüística porque de una lengua aglutinante como lo es el quechua, hay que traducir a una lengua flexional, como es el español.

Versión en quechua:

Imanan huk Yacana šutiyuq hanaq
pachamanta uraykumun yakukta upyaypaq.
Kay Yacana ñișqanchkși llamap kamaqin cielo
ñiqta čawpikta purimun. Ñuqanchik runakunapaș
rikunchikmi ari yanalla hamuqta. Chaymanta
chay Yacana ñișqanchikși mayu ukukta purimun
.Ancha hatunmi ari. Yanayașpa cielo ñiqta

iškay ñawiyuq kukanpaş ancha hatun kaptin hamun. Kaytam runakuna Yacana ñinku. Kay Yacana nişqanchikşi ña huk runap kuşimpi venturan kaptin paysawa urmamuşpa mayqin pukyuullamantapaş yakuta upyaq. Chayşi chay runa ancha millwasapa ñitimuptin chay millwanta wakinnin runaqa tiraq. Kay rikuchikuyşi tuta kaq. Hinaşpaş qyantın pacha paqarimuptinqa chay millwa tiraşqanta rikuy. Rikuptinşi chay millwaqa anqaşpaş yuraqpaş yanapaş chumpipaş imaymana rikchaqkuna millwaş taku taku kaq. Kaytaş kanan mana llamayuq kaşpapaş tuylla rantikuşpa pachan rikuşqanpi tiraşqanpi muchaş karqan. Ña muchaşpaş huk çina llamakta urquntawan rantikuq. Chay rantişqallanmantaş ñaçqa işhay kimsa waranqa llamamanpaş çayaq. Kay ñişqanchiktaqa ancha achka runaktaş ñawpa pacha kay tukuy provinciapi hina rikuchikurqan Kay Yacana ñişqanchiktaqşi çawpituta mana pipaş yaçaptin mamaquçamanta tukuy yakukta upyan. Mana upyaptinqa utqallaş tukuy hinantın mundokta pampawachwan. Kay Yacana ñişqanchikpi aşlla yanalla ñawpaqnin chaytam "yutum" ñintu. Chaymantari kay Yacanaşaşi wawayuq. Wawanpaş ñuñukuptinşi riscan [5].

Versión en español:

Vamos a contar como la mancha negra bajo del cielo para beber agua. Dicen que la Yacana es la sombra negra que gobierna a las llamas. Camina por el centro del cielo. Y nosotros los hombres la vemos venir toda oscura. Cuando llega camina por debajo de los ríos. Es de veras muy grande. Viene por el cielo poniéndose cada vez más negra. Viene ennegreciendo el cielo. Tiene dos ojos y un cuello muy largo. A esta sombra los hombres llaman Yacana. Dicen que la Yacana bajó a beber el agua de un manantial y cayó sobre un hombre venturoso. De esta manera el hombre quedó cubierto con su lana. Otros hombres pudieron esquilarla. Esto sucedió durante la noche. Al amanecer del día siguiente el hombre miró la lana. Era azul, blanca, negra, amarilla oscura. Tenía todos los colores juntos. Como no tenía llamas vendió toda la lana. Reverenció a la Yacana en el mismo sitio en el que cayó. Luego del rito de la adoración compró una llama macho y una llama hembra. Con esta pareja logró tener dos y hasta tres mil llamas. En tiempos antiguos, esto sucedió a muchísimos hombres de esta provincia. Dicen que esta Yacana baja a la medianoche. Cuando nadie observa se toma toda el agua

del mar. Si no la bebiera todo el mundo quedaría cubierto [6].

El mito retoma imágenes que provienen de la memoria colectiva de la cultura ancestral quechua. La llama es el animal de la ofrenda ritual, que es sacrificado en las grandes fiestas dedicadas al Sol: su sangre, su lana y su grasa tenían un sentido ritual sagrado. Yacana es el nombre propio sagrado de la llama.

Yacana también es una estrella apagada, sin luz cuyo sentido sacralizado está en el *continuum* que logra establecer entre las tres dimensiones cósmicas: el supramundo, el mundo terrestre, el inframundo, que equilibra la existencia de estas tres dimensiones espaciotemporales. La llama es una figura-sujeto mitológica del cielo, de la tierra y del inframundo. En otras palabras, la llama es parte del mundo superior, baja al mundo terrestre para relacionarse con los seres humanos y desciende al mundo inferior para beber el agua de los ríos subterráneos. La capacidad que tiene de establecer un *continuum* entre las tres dimensiones del cosmos, pensando en un esquema vertical (que recuerda el símbolo del Árbol del Mundo) permite relacionarla con el símbolo mesoamericano del Quetzalcóatl, la

serpiente-pájaro, o la serpiente emplumada que une de la misma manera el inframundo, con el mundo terrestre, con el mundo superior.

Además, la llama desempeña claramente el rol de héroe cultural, que evita que una catástrofe aniquile a la humanidad. Testimonios de este rol encontramos en el texto que el cronista Bernabé Cobo (en Valcárcel 1964) recogió en la puna de *Andamarca*, cerca del Cusco: "Dícese que dos meses antes del Diluvio, notaron los pastores que las llamas estaban poseídas de una gran tristeza".

La imagen poética de la llama, de acuerdo a temas primordiales de la mitología, también significa la victoria del cosmos, ordenado y organizado en tres niveles, sobre el caos primitivo simbolizado con el mar siempre impredecible y relacionado por el pensamiento mítico con el abismo acuático. Por último, la imagen-llama, que testimonia su pertenencia al mundo astral, llega a la tierra de un modo milagroso trayendo consigo, en términos de la cosmogonía, los colores del *kuichi* o arco iris, el cual también se encuentra en el mito de las dos serpientes.

El símbolo de la Llama en Perú y de Quetzalcóatl en México cumplen la función de vencer el

caos, dando una coherencia al cosmos desde el pensamiento concreto, desde la lógica de lo concreto y del modelo mitopoético, uniendo en el eje vertical los tres niveles espaciotemporales, ya analizados.

Pacha, Pachamama, Mama en la semiosfera quechua y los campos semánticos desde la lógica de lo concreto

En la concepción cosmogónica quechua, *pacha* es el universo, el cosmos con el sentido de totalidad, que significa espaciotiempo infinito, por lo tanto es un concepto unidual indisoluble y complejo. Como mencionamos, también es el espaciotiempo relacionado con el eje vertical (de las tres dimensiones) y con el eje horizontal, que abarca los cuatro rumbos del mundo. Pacha constituye un núcleo polisémico que puede abarcar varios campos semánticos, aparecer como lexema, en sintagmas, en nombre propios atribuidos a los gobernantes incas que eran los únicos que podrían tener un nombre propio, ligado a este núcleo sagrado, como ejemplificamos más adelante.

En los complejos sentidos que puede tener este concepto, aludimos a uno muy peculiar: 'pacha' significa también araña, una imagen-símbolo del tejido cósmico, sustancia primordial del universo.

Desde la lógica de lo concreto, se pensaba que había un tejido cósmico hecho por una araña que se tejía a sí misma (Toporov, Ivanov, Meletinski y otros 2002); una araña cósmica que tejía una telaraña cósmica, colocando los tejidos como material simbólico importante para explicar la creación del mundo. En consecuencia, significa también indumentaria tejida; el arte del tejido 'awani' es la forma más expresiva de la estética quechua.

Además, las arañas servían también para adivinar cómo sería el futuro, lo que proviene de su relación fundante con el universo, y eran manejadas por los adivinos que se llamaban *pachakuk* (*pacharikuc* o *pachakuk* eran magos que adivinaban el destino en arañas de una especie conocida como *pacha* (Valcárcel 1964: 31), con el siguiente ritual: se la hacía caminar por una manta, si perdía una pata o más patas era señal de mal presagio, si la araña conservaba sus patas era señal de buen augurio (Valcárcel 1964, Tomo II: 67).

El pensamiento en la mitopoeisis se articula, en un *continuum*, de manera muy interesante con lo que actualmente plantean los físicos, quienes consideran que el universo tiene 'telas', es decir membranas cósmicas; en base a estas articulaciones es que plantea-

mos la complejidad en las concepciones ancestrales, como las existentes en la semiosfera quechua. En realidad, uniendo las epistemes con la epistemología, como plantea Edgar Morin en varios textos, se puede reconstruir la complejidad de los procesos cognitivos de la humanidad, que no se explican sólo por la lógica aristotélica o cartesiana de Occidente.

El concepto de 'pacha' aparece en varias palabras aglutinantes para nombrar a los dioses, a los incas gobernantes y a otros objetos rituales:

Pachakamak: dios que ordena, el que manda, el que pone las leyes. Pachakutek: dios refundador del mundo; dios que vuelve a fundar al mundo. En varias culturas hay este tipo de dios, que refunda al mundo, a los seres. Wira Kocho Pachayachachik: dios creador andino del caos y el cosmos: "el que revela el mundo". Pachamanka: Olla de tierra: en un agujero hecho en la tierra se calientan piedras, en donde se cocinan las carnes, tubérculos, etc. Su origen es ceremonial y su función ritual originaria está presente en la memoria de la cultura quechua. Como un universal de la cultura, se encuentra esta 'olla de tierra' en varios pueblos que mantienen aún esta técnica culinaria, con variaciones, pero con el mismo principio sagrado.

En relación a este concepto nodal en la mitopoeisis quechua, está el concepto de 'pachamama', que engloba dos categorías importantes: la de 'pacha' con todos los sentidos que hemos señalado y la de 'mama' que no corresponde al significado que tiene en el español, lo que introduce problemas de traducción lingüística y cultural. El sintagma entero presenta problemas de estos dos tipos de traducción no sólo porque pertenece a varios campos semánticos, sino porque la traducción de Madre Tierra no tiene el mismo sentido de estos lexemas en el español. En quechua, *Pachamama* (Madre Tierra) es eterna, símbolo del infinito, no tiene principio ni fin. Además, representa el principio universal de la fecundidad, es sagrada y adquiere el estatuto de un ser viviente.

Lo anterior obliga que se indague, rigurosamente, sobre los campos semánticos en las dos semiosferas, para poder ir más allá de las traducciones lingüísticas y lograr reconstruir el sentido a partir de categorías culturales (Torop 2000, 2002, 2003) apropiadas en base a la lógica de lo concreto, lo que constituye una petición teórico-metodológica que muchas veces no se considera.

El concepto de 'mama' tampoco encuentra equivalencia con el sentido que tiene en el español, porque

sus distintos significados están ligados a la cosmovisión de la semiosfera quechua. *Mama*, principio de fecundación, origen de la vida, también significa el espíritu protector de todo lo vivo; *mama*, asimismo, se usa como aumentativo, en el habla actual de los quechuas (quichuas), como una característica de esta lengua, lo que se puede ilustrar con los siguientes ejemplos:

Pachamama: Madre del Universo, Madre tierra. Saramama: Madre del maíz, la protectora del maíz. Las mazorcas grandes, con formato distinto, peculiar, eran consideradas 'saramama'. Kokamama: Madre de la coca, la protectora de la coca. Yakumama: Madre del agua, protectora del agua. Akomama: Madre de la papa, protectora de la papa. Cochamama: El mar inconmensurable.

Árbol del Mundo y sus imágenes-símbolo

El Árbol del mundo, símbolo del eje del mundo en lo vertical, es una imagen característica de la conciencia mitológica, que encarna una concepción universal del mundo; la imagen del Árbol del mundo está atestiguada prácticamente en muchas culturas, tanto en forma pura, como en variantes.

La imagen del Árbol del mundo desempeñó un papel organizador especial respecto a los sistemas

mitológicos concretos, definiendo su estructura interna y todos sus parámetros fundamentales. Con este símbolo, se pueden distinguir las zonas, los niveles espaciales fundamentales del universo, ya mencionados; las etapas temporales, pasado—presente—futuro, día—noche, épocas propicias y no propicias del año; en el aspecto genealógico: ancestros—generación presente—descendientes; en la esfera etiológica, la causa y el efecto, lo favorable, lo neutral y lo desfavorable; en el ámbito anatómico, las tres partes del cuerpo: cabeza, torso y piernas; y, por último, en la esfera elemental, los tres tipos de elementos fuego, tierra y agua (Toporov, Ivanov, Meletinski y otros 2002).

En la cultura quechua clásica, en la época del Tahuantín Suyu, el Árbol del mundo fue representado con diferentes imágenes-símbolo: el *Inti watana* (pilar de piedra que marcaba el paso del sol, era el sitio más importante de *Machu Picchu*, que significaba el 'eje del mundo'; la 'escultura' *Kenko* en la parte alta del Cusco, en la vía al Valle sagrado de los Incas; el signo escalonado 'chacana', presente en muchas de las obras arquitectónicas, remite a las oposiciones semánticas binarias, en *continuum*, que describen los parámetros fundamentales del universo (Gasparini y Margolies 1977).

El danzante de Pujilí—hombre mundo: imagen-símbolo

En la actualidad, aunque haya perdido su significado original en las fiestas-rituales de los indígenas en la zona de Pujilí, provincia de Cotopaxi, la figura del danzante de Pujilí representa el hombre-mundo, como hemos mencionado, y constituye una imagen-símbolo central en esta danza, condensando varios aspectos de lo que se ha expuesto sobre el modelo mitopoético y sobre la lógica de lo concreto; en este sentido, puede ser considerado una versión del Árbol del Mundo, de acuerdo a las afirmaciones de los semiotistas de la Escuela de Tartu.

El danzante luce en la cabeza un alto penacho de forma trapezoidal que significa lo alto, el cielo, en donde se concentra la mayoría de los adornos y brillos. Es tan alto que es inaccesible. El penacho significa el poder, el mando. El danzante lleva una vestimenta blanca por debajo para significar convencionalmente que se trata de un 'espíritu', tiene el rostro cubierto por una máscara que le convierte en un ser especial, en otra persona, lo sacraliza.

En el atuendo de estos danzantes permanecen todavía bordados que recuerdan la relación del cuadrado y el círculo. En la pechera tiene una cruz,

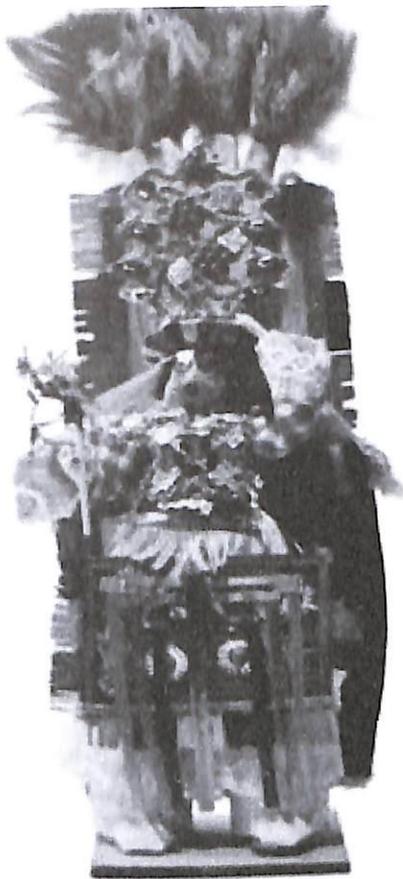


Imagen 2. Danzante Pujilí de frente.

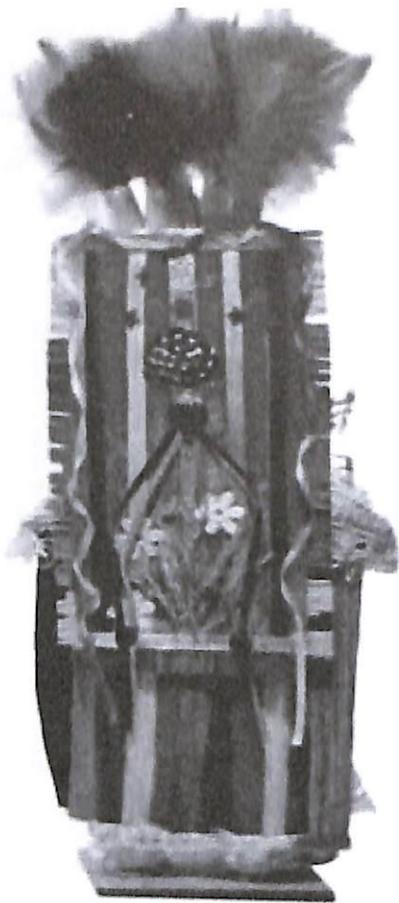


Imagen 3. Danzante Pujilí por atrás.

que señala las cuatro direcciones del mundo, que se homologan con los cuatro rumbos del universo; además, también está bordada con figuras humanas, animales, flores, corazones.

De la cintura cuelga otra pieza que llega hasta las rodillas; también está adornada aunque no con detalles prolijos como las piezas superiores. Por lo visto representa el bajo mundo y está adornada con cintas de colores, líneas en zigzag que posiblemente, siguiendo el pensamiento de que las serpientes son seres acuáticos, representan al espacio del inframundo.

Estos bailarines indígenas todos los años se toman la plaza (cuadrada) de las ciudades para festejar sus fiestas, se detienen en cada una de las esquinas y marcan el espacio con pasos especialmente enérgicos, y es cuando emerge visualmente la memoria de la cultura quechua. Es un personaje sagrado que siempre baila con mucha solemnidad, en las fiestas anuales del Corpus Christi.

Montes nevados sagrados

Los montes nevados eran considerados por los quechuas como divinidades (también eran adorados en Mesoamérica) y los hielos eternos eran portadores de la fuerza vital del cosmos. Los nombres de estas mon-

tañas tienen como núcleo del sintagma de dos términos la palabra *razu*, que significa nieve resplandeciente. En la mitopoeisis, se pensaba que debajo de la nieve había estrellas que refulgían con la luz de la luna (Valcárcel 1964: 27). Hasta hoy día, en Ecuador, Bolivia y sobre todo en Perú hay rituales relacionados con la obtención de ‘hielo sagrado’. De los hielos del glaciar se cortan pedazos cuadrados (el cuadrado como símbolo sagrado del universo, que ya se ha analizado) que se trasladan en la espalda de los peregrinos y que se mezcla con miel de abeja, con lo cual se produce un helado dulce que comparte toda la comunidad.

La espiral y el caracol sagrados

En varias estelas y pinturas rupestres, la espiral se encuentra de forma redundante y es una forma geométrica universal. La espiral cósmica del universo se simboliza en el caracol que contiene la espiral en su fisiología y que representa el infinito; a partir de los planteamientos de Lotman y Morin la espiral y el caracol son formas homeomorfas. En culturas ancestrales del Ecuador, como la ‘chorrera’ y la ‘jama coaque’ así como entre los quechuas precolombinos —como se puede observar en innumerables piezas arqueológicas y se comprueba en el diccionario de Aguilar Páez

(1970)— los sacerdotes y personajes sagrados portaban sobre la cabeza un *caracol* ‘*wauya*’, con el objetivo de permanecer unidos a la fuerza vital del cosmos, lo que se encuentra también en planteamientos de Spirkin, cuando trata sobre el origen de las formas religiosas (1965: 219). En Mesoamérica, el caracol también es sagrado y sirve de comunicación con las divinidades, a las cuales se toca en algunas danzas, dirigiéndose a las cuatro direcciones, a los cuatro rumbos del universo.



Imagen 4. Figura antropomórfica (mujer). Cultura Chorrera.

En esta imagen femenina, de la cultura chorrera (Ecuador), se destaca en el tocado la figura de una espiral, que simboliza el contacto con el universo, con el cosmos. Espiral que como analizamos es homeomorfa con el caracol. El movimiento de la espiral se materializa en el formato de los caracoles, de tal manera que las dos formas están en un *continuum* cognitivo.



Imagen 5. Shaman en posición de lotus con el caracol.



Imagen 6. Shaman en posición ritual.

En esta imagen de la cultura jama coaque (Ecuador), el shaman está en posición de lotus, en éxtasis, con un caracol en la cabeza que confirma la lectura de su vinculación con el cosmos, con las energías y las espirales cósmicas.

En esta imagen de la cultura jama coaque (Ecuador), el shaman está en posición ritual, en éxtasis, con cuatro caracoles grandes en la cabeza, formando el cuadrado sagrado, el cosmos, y otros caracoles pequeños en el tocado. Además, el caracol es un símbolo redundante en todo su atuendo, como en el poncho.

La estética y la retórica desde la lógica de lo concreto

Para completar los planteamientos sobre la lógica de lo concreto y el modelo mitopoético quechua es fundamental considerar la dimensión estético-retórica en las producciones culturales, artísticas. Partimos de lo que propone Golosovker (Zenkin 1988) y Tókarev (1980), de una poética del mito que se articula perfectamente con la mitopoeisis, con el modelo mitopoético que hemos analizado con detalle.

Golosovker afirma que la conciencia mitológica está compuesta fundamentalmente por la imaginación, que "es una forma particular del saber". Desde una manera no-cartesiana de pensar, es decir, dentro de la lógica de lo 'milagroso', las concepciones sobre el medio circundante natural y social son independientes de los conceptos y categorías lógico-formales. La estética del mito tiene su particularidad, su carácter ontológico por lo cual la imagen no es representación sino significado, porque en el mito el objeto concreto se convierte en símbolo (Zenkin 1988).

En base a estas propuestas, podemos entender la *estética ontológica* ligada a lo concreto, lo que permite a Lotman plantear que en el mito no hay

metáfora (Lotman y Uspenski 1973: 156). Lo anterior se puede entender muy bien, si nos ubicamos desde la lógica de lo concreto, en la cual lo que para Occidente pertenece a lo estético-retórico para las culturas ancestrales son propiedades ontológicas, no figuras aristotélicas. El lenguaje poético del mito obedece a estos funcionamientos ontológicos, que no se pueden explicar si no partimos de las posiciones de Golosovker y de Lotman.

En estos términos, es necesario considerar el estatuto peculiar de la dimensión estético-retórica ligada a lo sagrado en las culturas ancestrales, en lo que nos ayudan mucho las perspectivas de la complejidad y de la transdisciplinariedad. La refundación de estas dimensiones es necesaria para dar cuenta de funcionamientos distintos en las diferentes culturas, principalmente las orientadas por la lógica de lo concreto.

Por otro lado, considerando la relación de retórica y cognición, en la cual se amplían los procesos cognitivos desde otros parámetros, podemos observar que en las culturas y lenguas ancestrales la metáfora y el símbolo rebasan lo propiamente estético y aparecen en el lenguaje cotidiano de forma continua. En otras palabras, la función poética de Jak-

obson se amplía para impregnar muchas producciones, no sólo míticas, sino también las canciones sagradas, las fórmulas utilizadas en los distintos rituales. Desde otros ángulos, retomamos las propuestas de Lakoff y Johnson (1986) relacionadas con la función cognitiva de la metáfora y su presencia en varios tipos de lenguaje.

En las lenguas no-occidentales, americanas, africanas, australianas las figuras de pensamiento son universales como tales, pero las analogías, las comparaciones, las contradicciones pueden tener otras materializaciones distintas a partir de la lógica de lo concreto. En las lenguas ancestrales, como el quechua, el náhuatl, el zapoteco, las lenguas africanas y australianas, se metaforizan los espacios, se simbolizan lo que permite plantear el *continuum* entre la metáfora y el símbolo. Por ejemplo, podemos detenernos en los mitos de las dos serpientes y de la llama en los cuales estos tropos aparecen ligados al modelo mitopoético y a lo concreto, para poder visualizar las tres dimensiones, en el eje vertical. En otras concepciones de este modelo, encontramos las montañas como símbolos, los árboles sagrados, las cuevas, la proyección de lexemas del cuerpo a la morada, entre otros funcionamientos que hemos analizado.

Conclusiones

En este artículo, hemos tomado la cultura quechua como objeto primario de estudio con el objetivo de revalorizarla y despertar un renovado interés por ella. Del mismo modo, hemos mostrado como la historia de la cultura quechua al igual que su tipología pueden describirse a través de una interpretación teórica profunda, con categorías y conceptos innovadores que posibilitan diálogos y traducciones culturales dentro de una conciencia global, que abren espacios de contactos transculturales necesarios. Como toda cultura, la quechua es en sí misma, resultado de largos procesos de traducción cultural/transcultural, a partir de los cuales conserva la capacidad de adoptar y adaptar rasgos ajenos (aún los impuestos en diferentes etapas de su historia) a su propia semiosfera, lo que le abre múltiples perspectivas al futuro.

Toda cultura es una fuente de creatividad y como tal es universal. Cada cultura repite a su modo y a su tiempo, como se ha visto, la experiencia básica de la vida de los seres humanos y contiene elementos universales. En este sentido, el estudio de la cultura quechua constituye una prioridad humanística por la memoria de la cultura que per-

manece en ella, en un movimiento desde el pasado hacia el presente, hasta el futuro.

Desde una perspectiva transdisciplinaria, hemos expuesto la mitopoeisis como una forma de conocimiento peculiar en la cual se conjugan los procesos cognitivos y los creativos poéticos, ligados a la lógica de lo concreto. La mitopoeisis considera a los mitos con movimientos cíclicos, reiterativos, dinámicos, representados por las espirales, símbolos del espaciotiempo infinitos. En consecuencia, uniendo las epistemes con la epistemología, como plantea Edgar Morin en varios textos, se puede reconstruir la complejidad de los procesos cognitivos de la humanidad, que no se explican sólo por la lógica aristotélica o cartesiana de Occidente.

Por último, los problemas de la traducción cultural/transcultural que plantean Iuri Lotman y Peeter Torop establecen desafíos para la relación intercultural y transcultural que tienen que enfrentar todas las culturas en su desarrollo histórico. La traducción cultural implica procesos de traducción transculturales por la globalización, que cada vez son más conflictivos y tensos. En este artículo, que es parte de un trabajo de investigación mayor sobre la semiótica de la cultura quechua, sólo expusimos al-

gunas dificultades que se presentan en las traducciones culturales entre el quechua y el español; no hay una pretensión de proponer soluciones, sino más bien de problematizar los aspectos que se presentan en cualquier traducción cultural/transcultural.

Para terminar, presentamos cómo el Movimiento Indígena Ecuatoriano representa visualmente a Pachamama:

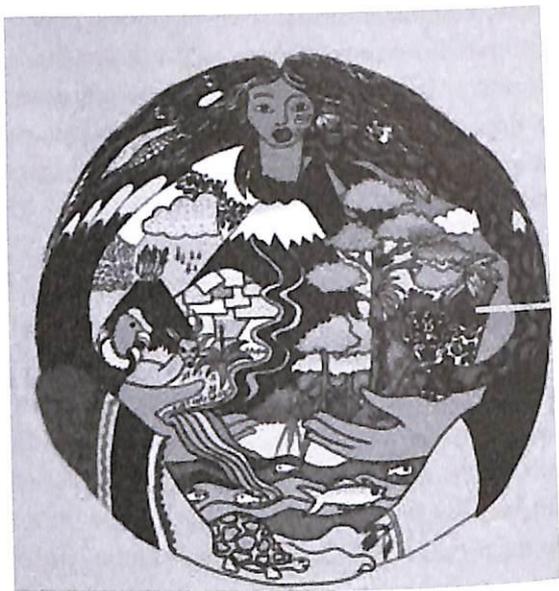


Imagen 7. Pachamama.

En esta imagen, Pachamama se configura como la Madre Tierra que abarca el principio de fecundación de todo lo vivo, en donde se destaca el *continuum* entre la naturaleza, los animales, las plantas, los ríos, los cerros, lo humano, los cuatro elementos universales: agua, tierra, fuego, aire. La construcción figurativa produce múltiples sentidos para dar cuenta de este complejo símbolo ancestral, presente en la memoria de la cultura. La construcción simbólica de Pachamama, sin duda proyecta sentidos distintos de lo que es el Planeta Tierra, la tierra para las culturas occidentales y esto constituye un problema para la traducción cultural/transcultural, que sin embargo puede ser resuelto siguiendo las pautas que consideren la lógica de lo concreto del pensamiento ancestral.

Referencias bibliográficas

Aguilar Páez, Rafael (1970). *Gramática Quechua y Vocabularios* (adaptación de la edición de la obra de Antonio Ricardo, *Arte, y vocabulario en la lengua general del Peru llamada Quichua, y en la lengua Española: el mas copioso y elegante que hasta agora se ha impresso*, 1586). Lima, Universidad Nacional Mayor de San Marcos. Almeida, Ileana (2004). *Historia del*

pueblo Kechua. Quito, Edit. Abya Yala. Almeida, Ileana (2009). «El modelo mito-poético del mundo en la cultura quechua durante el Tawantin Suyu». En Carlos Arcos Cabrera (comp.). *Sociedad, cultura y literatura*. Quito, flacso-Ecuador; Ministerio de Cultura del Ecuador, páginas 271-283. Almeida, Ileana y Haidar, Julieta (1979). «Hacia un estudio semántico del quichua ecuatoriano». En *Lengua y Cultura en el Ecuador*. Otavalo, Ecuador, Edición del Instituto Otavaleño de Antropología. Almeida, Ileana y Haidar, Julieta (2011). «El significado del mito de los Cuatro Hermanos Ayar. Estudio semiótico» (En preparación). Fernández de Córdova, Torres (1982). *Kichwa—Castellano. Yurashimi—Diccionario*. Cuenca (Ecuador), Casa de la Cultura Ecuatoriana. Foucault, Michel (1972). *La arqueología del saber*. México, Siglo xxi Editores. Gasparini, Graziano y Margolies, Luisa (1977). *Arquitectura Inka*. Caracas, Centro de Investigaciones Históricas, Facultad de Arquitectura y Urbanismo. Godelier, Maurice (1974). «El concepto de formación económica y social: el ejemplo de los Incas». En W. Espinoza Soriano (comp.). *Los modos de producción en el imperio de los Incas*. Lima, Editorial Mantaro-Grafital, 1978. Haidar, Julieta (2004): «La epistemología compleja y la transdisci-

plinariidad en las ciencias sociales y las ciencias del lenguaje» (Ponencia inédita, presentada en la Universidad de Culiacan, en el Primer Encuentro Mexicano sobre Pensamiento Complejo y Planetarización de la Humanidad). Haidar, Julieta (2007): «La transdisciplinariedad como un continuum epistemológico. O los arco-iris cognitivos» (Artículo inédito). Kauffmann Doig, Federico (1973). *Manual de arqueología peruana*. Lima, Ediciones Peisa. Lakoff, George y Johnson, Mark (1986). *Metáforas de la vida cotidiana*. Madrid, Cátedra. Lévi-Strauss, Claude (1964). *El pensamiento salvaje*. Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica. Lévi-Strauss, Claude (1972). *Mitológicas I. Lo cudo y lo cocido*. Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica. Lévi-Strauss (2002). *Mito y significado*. Madrid, Alianza Editorial. Lotman, Iuri (1969). «Sobre el metalenguaje de las descripciones tipológicas de la cultura». En: Lotman (1998), 93-123. Lotman, Iuri M. (1981) «El texto en el texto». En: Lotman (1996), 91-109. Lotman, Iuri M. (1985). «La memoria a la luz de la culturología». En: Lotman (1996), 157-161. Lotman, Iuri (1992). «El texto y el poliglottismo de la cultura». En: Lotman (1996), 83-90. Lotman, Iuri (1996). *La semiosfera I. Semiótica de la cultura y del texto*. Selección y traducción del

ruso por Desiderio Navarro. Madrid, Cátedra-Universitat de València (Colección Frónesis). Lotman, Iuri (1998). *La semiosfera II. Semiótica de la cultura, del texto, de la conducta y del espacio*. Selección y traducción del ruso por Desiderio Navarro. Madrid, Cátedra-Universitat de València (Colección Frónesis). Lotman, Iuri (2000). *La semiosfera III. Semiótica de las artes y de la cultura*. Selección y traducción del ruso por Desiderio Navarro. Madrid, Cátedra-Universitat de València (Colección Frónesis). Lotman, Iuri M. y Mints, Zara G. (1981). «Literatura y mitología». En: Lotman (1996), 190-213. Lotman, Iuri y Uspenski, Boris (1971) «Sobre el mecanismo semiótico de la cultura». En: Lotman (2000), 168-193. Lotman, Iuri y Uspenki, Boris (1973). «Mito, nombre y cultura». En: Lotman (2000), 143-167. Morin, Edgar (1997). *Introducción al pensamiento complejo*. Barcelona, Editorial Gedisa. Morin, Edgar (2002). *El conocimiento del conocimiento*. Madrid, Editorial Cátedra. Nicolescu, Basarab (2009). *La Transdisciplinariedad. Manifiesto*. Xalapa, Universidad Veracruzana—Sed Xalapa, México (Traducción al español del libro *La transdisciplinarité*, Mónaco, Éditions du Rocher, Colección Transdisciplinarité, 1996). Núñez Anavitarte, Carlos (1954). «Teoría del desarrollo incásico». En W.

Espinoza Soriano (comp.). *Los modos de producción en el imperio de los Incas*. Lima, Editorial Mantaro-Grafital, 1978. Rostworowski Tovar de Díez Canseco, María (1981). «Mediciones y cálculos en el antiguo Perú». En *Runakunap Kawsayninkupaq Rurasqankunaqa. La tecnología en el mundo andino* (Selección y preparación por Heather Lechtman y Ana María Soldi). México, Universidad Autónoma de México. Rössner, Michael (1989). «Concepto y esencia del mito o acerca de la cuadratura del círculo». *Humboldt* (Bonn) 97, 4-7. Spirkin Aleksandr (1965). *El origen de la conciencia humana*. Moscú, Editoriales Plantina/ Sstilograf, Academia de la Ciencia de la URSS. Taylor, Gerald (2001). *Ritos y tradiciones de Huarochirí*. Lima, Lluvia Editores. Tókarev, Serguei A. (1980). «Introducción» a *Mitos de los Pueblos del Mundo. Enciclopedia. En dos tomos*. Moscú, Enciclopedia Soviética. Toporov, Vladímir N.; Ivanov, Viacheslav V.; Meletinski, Eleazar M. y otros (2002). *Árbol del Mundo, Diccionario de imágenes, símbolos y términos mitológicos*. La Habana, Casa de las Américas / Uneac (Colección Criterios. Serie Rusia en el pensamiento actual). Selección, traducción, prefacio, glosario y notas de Rinaldo Acosta. Traducción revisada por Desiderio Navarro. Torop, Peeter (2000).

La traduzione totale. Modena, Guaraldi-Logos (*La traduzione totale. Tipi di processo traduttivo nella cultura*, Milano, Hoepli, 2009). Torop, Peeter (2002). «Intersemiosis y traducción intersemiótica». *Cuicuilco. Revista de la Escuela Nacional de Antropología e Historia (Análisis del discurso y semiótica de la cultura: perspectiva analítica para el tercer milenio)*, Tomo II, 9-25, 13-42. Torop, Peeter (2003). «Semiótica de la traducción, traducción de la semiótica». *Entretextos. Revista Electrónica Semestral de Estudios Semióticos de la Cultura* 1 (Mayo 2003). <<http://www.ugr.es/~mcaceres/entretextos/pdf/entre1/torop1.pdf>> Valcárcel, Luis E. (1964). *Historia del Perú antiguo*. Lima, Ed. Juan Mejía Baca. 3 tomos. Zenkin, S (1988). «Reseña del libro de Ya. E. Golosovker, *Lógica del mito. Estudios del folklore y de la mitología de Oriente*». En: *Revista Ciencias Sociales* 4, Moscú, Academia de Ciencias de la URSS.

Notas

1. 'Quechua' y 'quichua' son diferencias dialectales de la misma lengua.
2. Tahuantín Suyo se refiere a las cuatro orientaciones del mundo, los puntos cardinales, los cuatro rumbos del universo, los límites del mundo (eje

horizontal). La escritura de este concepto debería ser 'Tahuantínsuyo', con los siguientes componentes: 'tawa' es cuatro, 'ntin' partícula de unidad, de relación y 'suyo', los rumbos. Sin embargo, la escritura separada obedece a que queda más claro el concepto, en términos del español.

3. Cuerdas anudadas para contar y narrar, que respondían a códigos de número, color, textura, que todavía permanecen en la memoria de la cultura.

4. Recintos cuadrados amurallados, construidos en forma cuadrada para representar al cosmos.

5. Gerald Taylor (2001) transcribe el texto de acuerdo a la escritura quechua 'normalizada' en el Perú.

6. El mito está en un manuscrito recogido a fines del siglo XVI, y que José María Arguedas publica con el título de «Dioses y Hombres de Warochirí», nos introduce en el ámbito de la mitopoiesis quechua en la época del Tahuantín Suyo, del Imperio Incaico que todavía dominaba las culturas de la Cordillera Andina.

*Semiótica de la cultura Quechua.
Modelo mitopoético y lógica de lo concreto
de Ileana Almeida y Julieta Haidar.
Se terminó de imprimir en el mes
de febrero de 2012 en la
Editorial Pedro Jorge Vera de la CCE.*

*Presidente:
Marco Antonio Rodríguez.
Director de Publicaciones:
Fabián Guerrero Obando.*

El nacimiento de una idea es siempre un acto festivo. Un breve encuentro con la humanidad. Un fulgor entre las tinieblas, como diría el filósofo.

La idea toma cuerpo, se expande, se vuelve sustancia. Detrás de esa idea está la mirada incisiva, la mano paciente y el espíritu libre de un pensador.

Para la CCE es motivo de regocijo la publicación de estos ensayos que surgen, como pájaros de fuego, entre la noche y el alba.

Aunque mínimos en su formato, estos cuadernos son incommensurables en su contenido. Nos ofrecen, generosos, la sabiduría de quienes han hecho de la reflexión su modo de vida.



Directorio de Publicaciones
Calle de la Libertad Escondida
Bogotá, Colombia

