Escritrura sin letras en los Andes Centrales

Branka M. Tanodi

Los cronistas que relatan la conquista del Perú, salvo Fernando de Montesinos, niegan la existencia de escritura entre los incas. Nos señalan esto al decir, *"no tienen letras"*. Franklin Pease dice al respecto que la tradición oral ha sido señalada normalmente como la expresión de la memoria andina. Así, se pensó que los españoles habían recogido en el siglo XVI una serie de versiones que alimentaron las crónicas mediante las cuales la historia incaica habría sido recuperada. A excepción de las numerosas especulaciones acerca de la capacidad de los *quipu* para conservar determinados datos, nadie preguntó si había otra forma de conservar la información sobre el pasado. La imaginación de los cronistas no fue estimulada para producir novedades. (Pease 1994, 5)

Ellos aceptaban sólo la escritura que traían, de ahí que buscaran letras como las que usaban, ante el propio desconocimiento que las mismas también tuvieron sus antecedentes en signos que en otros tiempos respondían a códigos no alfabéticos, y eran ejecutados sobre soportes diferentes al papel. La exaltación del alfabeto está presente por ejemplo en Cieza de León, quien dice: *"Por estar estas cosas tan ciegas, podemos dezir, que bienaventurada la invencion de las letras, que con la virtud de su sonido dura la memoria muchos siglos: y hazen que buele la fama de las cosas que suceden por el universo: y no ignoramos lo que queremos, teniendo en las manos la letura"*. (Cieza de León, 1986, 284)

También encontramos en los relatos de los españoles contradicciones sobre la escritura. Algunos lo hace en forma indirecta, sin afirmar la existencia de signos, letras o grafías, que en otras partes de su obra niegan, sino haciendo algunas referencias que dejan entrever todo lo contrario, de lo que básicamente afirman. Por otra parte hubo cronistas que no consideraban por sí mismos los datos, y más aún, había algunos que copiaban de otros, además de su falta de preparación para identificar sistemas de escritura que no fueran alfabéticos.

Cieza de León, es un ejemplo de ello. Al referirse a Tiahuanaco, dice: *"Cerca destas estatuas de piedra está otro edificio del cual la antigüedad suya y falta de letras es causa para que no se sepa qué gentes hicieron tan grandes cimientos..."*, agregando más adelante: *"y como en este nuevo mundo de Indias no se hallan letras, vamos a timo en muchas cosas"*. (Cieza de León, 1986, 283/284)

Sin embargo, en otro relato al describir los edificios de Vinaque cerca de la ciudad de Guamanga, comenta: *"Y tambien ay fama, que se hallaron ciertas letras en una losa deste edificio. Lo que ni lo afirmo, ni de dexo do tener para mi que en los tiempos pasados ouisse llegado aquí alguna gente de tal/juyzio y razon, que hiziesse estas cosas y otras que no vemos."* (Cieza de León, 1986, 249)

Los conquistadores españoles no vieron, y cuando lo vieron no lo aceptaron, la existencia de grafías que no usaban para su representación letras y de objetos portadores de escritura que no se presentaban como libros. Así, sólo el *quipu* fue considerado, durante largo tiempo, como el único medio de registro, mnemotécnico por cierto, usado únicamente para cuentas, sin intentar interpretarlo como posible sistema de comunicación más compleja.

No vamos a detenernos en los *quipu*. Creemos que sobre el tema hay muchos y muy buenos trabajos de investigadores tales como Waldemar Espinoza, John V. Murra, Carlos Radicati o Victoria de la Jara. Sus obras permiten conocer y profundizar en base a análisis críticos sobre estas cuerdas anudadas, que las mismas, no fueron solamente una ayuda memoria, sino que algunos se utilizaron también como registros históricos.

Nos interesa otro soporte sobre el cual, desde hace unas décadas, antropólogos, arqueólogos, historiadores, especialistas en arte textil, han fijado su mirada: los textiles. Cada uno desde su propia visión está tratando de dar una nueva significación a los motivos geométricos sobre los tejidos, algunos hasta sostienen que la verdadera escritura inca se habría desarrollado sobre ellos.

A la conclusión, que el soporte de la escritura sería el tejido, están arribando los estudios más recientes sobre el tema, aunque desarrollando teorías diferentes respecto a la interpretación de la misma. Los podemos agrupar en aquellos que sostienen que la escritura sobre textiles fue anterior al incanato o contemporánea con él. En este caso las investigaciones se realizan sobre los *"tocapu"* o motivos geométricos de forma cuadrada o rectangular que decoran los tejidos, y que también se encuentran en vasos ceremoniales o *"keros"*, la cerámica y la piedra. Otros trabajos en cambio muestran que todavía hoy en algunas comunidades peruanas, alejadas de los centros civilizados, se utiliza el tejido como medio para trasmitir mensajes y fijar acontecimientos (figura 1).

Aunque subsistan todavía muchos interrogantes sobre la correcta interpretación del significado de los signos, sobre si hay relación entre los *tocapu* inca y los tejidos actuales, de lo que ya no cabe duda es que algunos de ellos tuvieron y tienen valor de comunicación o de registro.

Nos referiremos a continuación, a cuatro investigadores que trabajaron los tejidos y a cuyos trabajos tuvimos acceso. Ellos son Gertrudis Braunsberger de Solari, Gail Silver-

Figura 1

man, William Burns Glynn y Victoria de la Jara. Las dos primeras estudian los textiles que todavía hoy se tejen en algunas regiones del Perú, recurriendo a informadores actuales para la interpretación de los mismos, por los conocimientos que éstos tienen sobre los códigos mediante los cuales han sido trazados y como se interpretan. En cambio William Burns y Victoria de la Jara estudian los *tocapu* preincaicos y de la época colonial.

La antropóloga alemana Gertrudis Braunsberger de Solari, considera al tejido *"como el soporte, como un documento para la transmisión de signos que tienen un significado"*, sosteniendo que, *"el poblador andino está capacitado para plasmar sus ideas en signos con grados de abstracción. La comunicación mediante los signos reviste un carácter secreto de origen mágico-religioso"* y que *"en la mayor parte de las serranías del Perú, se sigue considerando al textil como medio predilecto para manifestar las necesidades comunicativas"*. (Solari, 1992)

Para ella algunos tejidos representan sistemas de información y comunicación, fundamentando sus estudios en el análisis de las figuras de los tejidos andinos actuales. Sobre todo en las mantas y en los signos sobre los *"chumpi"* o fajas, por ser éstas, por lo general, una de las prendas que muestra mayor riqueza de figuras en comparación con otros tejidos. Además, al chumpi, el pueblo andino le atribuye hoy poderes protectores y entre sus múltiples usos mágicos, es también usado para enviar "mensajes" a deidades telúricas (figura 2).

Sin dar una conclusión final sobre sus investigaciones, ha analizado los tejidos de distintas regiones del Perú, los ha comparado, ha hecho evaluación de ellos y ha dejado pautas para que otros se dediquen a continuar el trabajo. Sostiene sí, que el sistema de información mediante los signos tejidos se basa en las creencias mágico-religiosas del pasado conservadas hasta hoy, indicando lugares sagrados, fiestas en las que se rinde culto a las deidades tradicionales, las cuales, desde la conquista, casi siempre se superponen con las fiestas cristianas. El tejido, a su vez, cuando es mostrado en público comunica a los lugareños recuerdos históricos, indicaciones religiosas, agrícolas y sociales. Tanto los signos como su contenido, corresponden a la concepción de cada grupo étnico, son el medio de expresión de cada *"ayllu"* y varían de uno a otro. (Solari, 1983, 57/58)

Los antiguos sistemas de comunicación que todavía hoy manejan los ancianos y aún algunos jóvenes, sobre todo mujeres son, según esta investigadora, el *quipu* para la contabilidad y como registro "civil", los ideogramas en los tejidos para los relatos de interés comunitario y los ideogramas en papel inventados después de la conquista para apuntar oraciones católicas.

También afirma que muchos signos se han perdido tanto en su diseño como en su significado. Del mismo modo se ha incrementado la expresión comunicativa con signos "inventados" que traducen los cambios operados en la cultura. Además, a veces resulta difícil saber si el significado que el informante da a un signo es correcto, porque el miedo a revelar el "secreto" encerrado en el nombre autóctono, genera muchas veces inhibición. Por ello es indispensable deter-

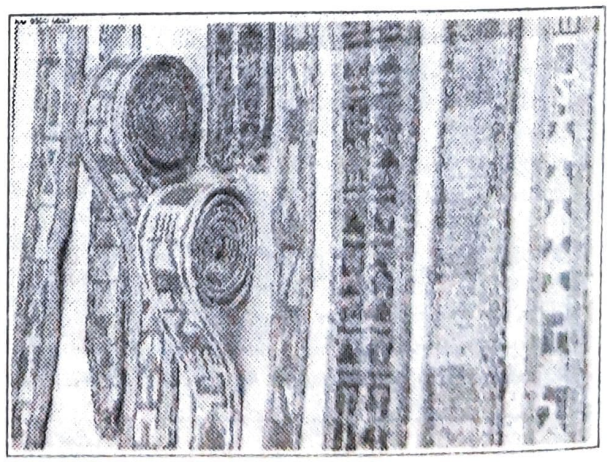


Figura 2

minar con exactitud si una denominación dada se origina en la lengua vernácula o se trata de un término aborigen adulterado, o bien, de una palabra castellana.

Entre sus trabajos más importantes está la interpretación de los signos de una manta de Taquile, que fue tejida por Lucía Huatta, en 1974, y adquirida en Octubre del mismo año para el Museo de Mannheim. La lectura de la misma la hace para ella, otro miembro de la familia Huatta, Francisco.

En la manta se relatan hechos ocurridos a la familia en el transcurso de una temporada entre Enero y Agosto. El tejido informa acerca de las condiciones climáticas, sus influencias sobre la agricultura, la suerte que han sufrido los tributos o pagos hechos a las deidades, los ceremoniales de las fiestas de Mayo-Junio y Agosto, el bienestar material de la familia y las peripecias de un pariente joven que iba a desposarse. Está tejida en dos paños unidos, cada uno de los cuales tiene 9 franjas. Estas 9 franjas significan que la familia Huatta se compone de un tronco con 9 ramas familiares, tanto por la línea paterna como materna, el ancho de las franjas y la cantidad es variable, de acuerdo a las ramas familiares (figura 3). (Solari 1983, 58-63)

Otra investigadora es Gail Silverman, antropóloga norteamericana, graduada en la Universidad de La Sorbona, en París. Ella vivió durante varios años en comunidades campesinas situadas en el Departamento del Cusco y ha estudiado por más de 17 años los tejidos de esas comunidades andinas, muy alejadas de la civilización occidental, a las que no ha llegado como ella misma lo dice, *"ni Coca Cola, ni luz eléctrica, ni tiendas y menos vías de comunicación"*. (Silverman 1994)

Su trabajo parte del estudio de los tejidos que actualmente se hacen en *Q'ero*, una comunidad aislada un tanto geográficamente y por ello culturalmente más cerca del inca. Para llegar al pueblo de *Q'ero* se debe andar a caballo dos días desde Paucartambo. Es interesante, dice, ver *cómo escondido en la iconografía textil de un vestido cotidiano, se encuentra un texto, que es interpretado por la comunidad que lo fabricó y las circundantes*. Basándose en los datos recogidos afirma también, que los *tocapu inca*, se relacionan con la iconografía textil de *Q'ero* (figura 4).

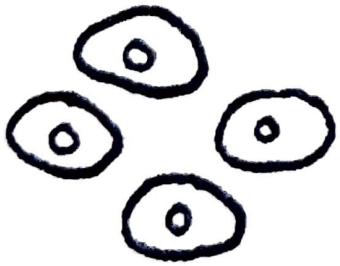
Sostiene que, por la abundancia de textiles con signos escritos se puede considerar que los mismos constituyen *"la biblioteca nacional andina"*. De allí su interés en demostrar que el tejido podría ser visto como libro, aunque también manifiesta la dificultad de llegar a evidencias sólidas (Silverman 1994 - 1996).

Los tejidos que estudia tienen diferentes texturas. Los hay de tres hilos y dos caras. En éstos, cada motivo principal se relaciona con el espacio y el tiempo y aparece en ambos lados del tejido pero de una manera invertida. Los otros tejidos son de dos hilos y una sola cara y sólo se relacionan con el tiempo. En el tejido, cada motivo significa una palabra. El motivo principal se encuentra rodeado por un motivo más delgado llamado secundario. El motivo principal funciona como el sujeto, mientras que el motivo secundario opera como un adverbio o una preposición. Los colores que se usan son principalmente el negro, el rojo y el blanco y tienen *"significado propio en estas comunidades a 4.500 metros de altura"*(figura 5).

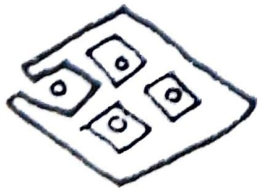
En su libro *"Iconografía andina, modelos de interpretación"*

El simbolismo de algunos signos de la manta

Representa los seis *suyos*, en los cuales todo comunero tiene una extensión de tierra, están sembrados y los campos se encuentran en perfectas condiciones. Los seis *suyos* se compondrían partiendo del centro superior hacia la derecha, de: papa, oca, maíz, haba, cebada, quinua o trigo.



Hogar de la tejedora, "Cuatro Casas", en quechua *"Tawa wasi"*, designa "el hogar".



Hogar del matrimonio, "Cuatro Casas".
En este caso, el signo resulta incompleto por el ángulo izquierdo, lo cual indica la desconformidad de la madre del novio.

Figura 3

Figura 4

Figura 5

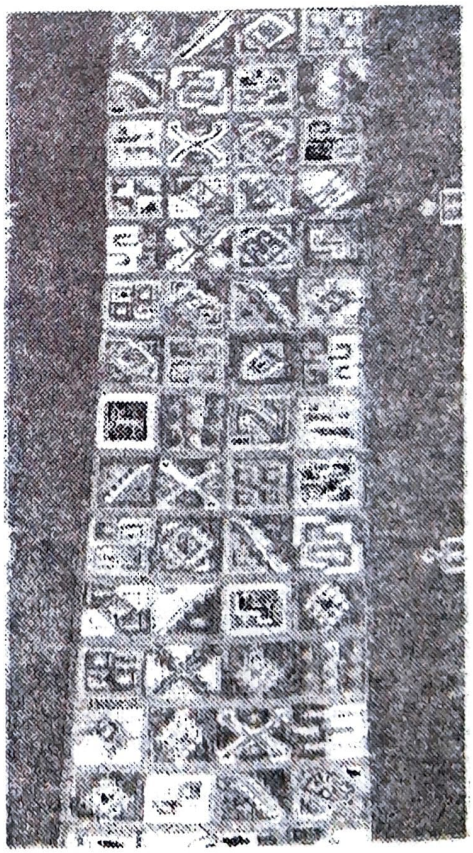


Figura 6

explica, por ejemplo, que en una tabla de colores con rayas de diferente ancho y color, han sido escritos tantos textos como rayas, porque, en lo que ella llama "iconografía pictográfica andina", la representación de una figura real se convierte en una forma geométrica en el tejido; así, cuatro llamas, tres pequeñas y una grande se presentan en el tejido como tres líneas pequeñas y una más grande (Silverman, 1996).

Los textos actuales son variados. Mediante algunos, los indígenas trasmiten su concepto de cosmogonía, su precepto de tiempo y espacio, sus mitos, la vida cotidiana. Por ejemplo, tienen un sistema de clasificación de bienes expresado a través de líneas, en el cual, mediante el color y el grosor, se define las cantidades de los diversos bienes que una familia necesita para sobrevivir.

El pueblo tiene un nivel de educación que le permite tener acceso a ciertos conocimientos. Aquellos que tienen un mayor nivel de sabiduría pueden acceder a textos más complejos, como lo son los sagrados. Asimismo, un mismo texto puede tener muchas lecturas, según el rango, el sexo y la edad del informante. Señala también la posibilidad que de haber continuado el Imperio Incaico, a esta escritura se le hubiera añadido el sonido, como ha ocurrido con otras escrituras ideográficas que se trasformaron en fonéticas. Aunque eso es difícil de saber, igual que es el estudiar la escritura incaica en sí, porque ésta tuvo como soporte principal a la lana y la fibra, elementos que no se mantienen inmutables a través del tiempo. (Silverman 1996)

Una tesis completamente diferente respecto de la interpretación y el nivel alcanzado por la escritura sobre los tejidos, es la de William Burns; ingeniero industrial de origen inglés, quien se dedicó al estudio de la cultura incaica durante muchos años. Según sus estudios la escritura inka fue "alfabética".

El concentró su atención en los diseños geométricos de los *tocapu*, estudiando los dibujos del cronista indio Guaman Poma de Ayala. Los signos se advierten en los cinturones, los *"uncus"* o camisetas y en los mantos de los dignatarios incas, sobre todo de los soberanos y de las *"coyas"* o mujeres del Inca. Los *tocapu* se presentan en series horizontales o verticales con distinta secuencia en cada personaje.

Encontró en el quechua antiguo o *"runa simi"*, una gran similitud entre los sonidos de las consonantes más usadas y los sonidos de los números y llegó a un alfabeto purificado de diez consonantes, que se corresponderían con el sistema numérico decimal de los incas. La falta de vocales la explica señalando que en otras culturas antiguas, como la semita, tampoco se escribían las mismas. (Burns 1981 - 1990)

Al analizar la obra de Guamán Poma que probablemente fue terminada en 1615, es decir más de medio siglo después de la llegada de los españoles, cabía la posibilidad del olvido de algunos signos por desuso o porque el acceso a la escritura estuvo limitado a un grupo selecto. Tampoco hay que descartar la posible conveniencia de ocultarla a los conquistadores por obvios motivos. Es factible a su vez, que por la misma evolución de la lengua, desde Manco Cápac al último inca, se haya modificado la escritura y esa sea la causa del "error", que hace notar, en relación al numeral 5,

En su libro *"Iconografía andina, modelos de interpretación"* explica, por ejemplo, que en una tabla de colores con rayas de diferente ancho y color, han sido escritos tantos textos como rayas, porque, en lo que ella llama "iconografía pictográfica andina", la representación de una figura real se convierte en una forma geométrica en el tejido; así, cuatro llamas, tres pequeñas y una grande se presentan en el tejido como tres líneas pequeñas y una más grande (Silverman, 1996).

Los textos actuales son variados. Mediante algunos, los indígenas trasmiten su concepto de cosmogonía, su precepto de tiempo y espacio, sus mitos, la vida cotidiana. Por ejemplo, tienen un sistema de clasificación de bienes expresado a través de líneas, en el cual, mediante el color y el grosor, se define las cantidades de los diversos bienes que una familia necesita para sobrevivir.

El pueblo tiene un nivel de educación que le permite tener acceso a ciertos conocimientos. Aquellos que tienen un mayor nivel de sabiduría pueden acceder a textos más complejos, como lo son los sagrados. Asimismo, un mismo texto puede tener muchas lecturas, según el rango, el sexo y la edad del informante. Señala también la posibilidad que de haber continuado el Imperio Incaico, a esta escritura se le hubiera añadido el sonido, como ha ocurrido con otras escrituras ideográficas que se trasformaron en fonéticas. Aunque eso es difícil de saber, igual que es el estudiar la escritura incaica en sí, porque ésta tuvo como soporte principal a la lana y la fibra, elementos que no se mantienen inmutables a través del tiempo (figura 6). (Silverman 1996)

Una tesis completamente diferente respecto de la interpretación y el nivel alcanzado por la escritura sobre los tejidos, es la de William Burns; ingeniero industrial de origen inglés, quien se dedicó al estudio de la cultura incaica durante muchos años. Según sus estudios la escritura inka fue "alfabética".

El concentró su atención en los diseños geométricos de los *tocapu*, estudiando los dibujos del cronista indio Guaman Poma de Ayala. Los signos se advierten en los cinturones, los *"uncus"* o camisetas y en los mantos de los dignatarios incas, sobre todo de los soberanos y de las *"coyas"* o mujeres del Inca. Los *tocapu* se presentan en series horizontales o verticales con distinta secuencia en cada personaje.

Encontró en el quechua antiguo o *"runa simi"*, una gran similitud entre los sonidos de las consonantes más usadas y los sonidos de los números y llegó a un alfabeto purificado de diez consonantes, que se corresponderían con el sistema numérico decimal de los incas. La falta de vocales la explica señalando que en otras culturas antiguas, como la semita, tampoco se escribían las mismas. (Burns 1981 - 1990)

Al analizar la obra de Guamán Poma que probablemente fue terminada en 1615, es decir más de medio siglo después de la llegada de los españoles, cabía la posibilidad del olvido de algunos signos por desuso o porque el acceso a la escritura estuvo limitado a un grupo selecto. Tampoco hay que descartar la posible conveniencia de ocultarla a los conquistadores por obvios motivos. Es factible a su vez, que por la misma evolución de la lengua, desde Manco Cápac al último inca, se haya modificado la escritura y esa sea la causa del "error", que hace notar, en relación al numeral 5,

pichqa, que es el único número que no tiene directa relación con la letra que representa.

Analizando los *tocapus* en la vestimenta de algunos personajes nota la presencia de algunos símbolos arabescos que, según Burns, son números. Esto lo lleva a sostener la relación antes planteada entre números y letras, aunque no puede determinar con seguridad, si Guamán Poma hizo números deliberadamente para mostrar la relación, o si se trata de un simple error de asociación, o si alguien le dio los dibujos y él simplemente los copió. El único dato cierto del que se dispone es que los dibujos fueron hechos con posterioridad a la conquista (figura 7).

El alfabeto decimal de Runa Simi

Numeral Número	Letras	
1 JUK	J	
2 ISKAY	LL_W_Y	
3 KIMSA	M	
4 TAWA	T	
5 PICHQA	R	
6 SOQTA	S	
7 QANCHIS	K_Q	
8 PUSAQ	P	
9 ISQON	N_Ñ	
10 CHUNKA	CH	

Figura 7

Burns da ejemplos de escritura sobre otros soportes, como la piedra por ejemplo, en la estela de Pucará. Esta columna que se exhibe en el Museo de Antropología y Arqueología de Pueblo Libre, desafortunadamente está rota, sin embargo, se notan en ella la repetición de dos diseños que corresponden a las letras: W-K. Estas consonantes forman la palabra: WAKA, "sagrado", en obvia relación al templo del cual, la piedra formaba parte.

Otro soporte que considera es la cerámica, dando como ejemplo un aríbalo de la colección Iturri. Examinando los diseños centrales del mismo se nota que hay dos que se repiten en cada fila. El texto escrito en el cántaro lo interpreta como: *chuspi tupsa*, o sea, "la mosca que pica". La confirmación de esta frase estaría en los dibujos de insectos que tiene el mismo aríbalo (figura 8). (Burns 1990, 89 - 92)

La dirección de la escritura no sería uniforme. En la mayoría de los casos examinados en Guamán Poma es de izquierda a derecha. Sin embargo, en ocasiones, hay ejemplos donde los signos están ubicados sistemáticamente a ambos lados de un punto central o, cuando el mensaje queda inconcluso en una sola línea, se lee siguiendo la diagonal para alcanzar otra línea horizontal y continuar con la lectura. También puede leerse de abajo para arriba, y en boustrofedón, como en el aríbalo, en el cual la parte superior se lee de izquierda a derecha y la fila inferior de derecha a izquierda.

Las conclusiones más significativas de este investigador son que los incas emplearon una escritura evolucionada cuyo alfabeto tiene diez consonantes, que las letras representan números y los números letras y que con el sistema "Consonante-número" se está en condiciones de ingresar al desciframiento del *quipu* (Burns 1981 - 31).

En los textiles de la cultura Paracas-Necrópolis, para Victoria de la Jara, se encuentran los primeros signos de la escritura de los incas. En la fase anterior, Paracas-Cavernas, no se registran signos de escritura, pero hay tambores de arcilla, lo que confirmaría que los signos provienen del registro de mensajes transferibles con tambor. Sostiene, a su vez, que en la época incaica los signos tardíos están sobre los *keros* -palabra que significa madera- y éstos son los que conservaron el sistema. Estos vasos que solo se fabricaban en la región del Cuzco, capital del imperio, no eran ofrendas fúnebres, sino ceremoniales. Los heredaban los descendientes de la nobleza, que los guardaban como bien sagrado. La dificultad para grabar en madera dura motivó la simplificación en la forma de los signos, ya que el soporte, de esto no cabe duda, influye en el trazado.

Para descifrar los signos *tocapus* recurre al método clásico en el desciframiento de escrituras fuera de uso, es decir, a la búsqueda de nombres, títulos, etc. en el texto por interpretar. La lectura de las primeras palabras descifradas da un conjunto de signos conocidos, permiten, al ser estudiados en otras secuencias, llegar paulatinamente al descifre total.

Figura 8

La operatividad de este método es innegable porque con él se descifraron los sistemas gráficos de Egipto y Mesopotamia, por ejemplo.

Este método antiguo de descifre se enriqueció en las últimas décadas con el aporte de las técnicas usadas en la lectura de claves secretas, mediante la lectura de los "criptogramas de sustitución", en el cual cada letra del texto se reemplaza por un signo convencional, que puede ser otra letra o cualquier signo. La fórmula más simple para crear un alfabeto cifrante es variando arbitrariamente, por ejemplo, la primera letra de nuestro abecedario. Los signos de frecuencia más alta corresponden a la letra de mayor frecuencia en el idioma en que se escribió el mensaje, y en las escrituras antiguas corresponde a nombres de personajes, dioses o ciudades cuya importancia motivó que se repitieran muchas veces en los textos. A través del estudio de Victoria de la Jara se interpreta que los incas tuvieron un sistema de escritura "logógrafa", es decir, escritura por medio de palabras completas (figura 9).

De la Jara desarrolla su teoría de la escritura básicamente sobre los tejidos de Paracas-Necrópolis, aunque para llegar a resultados valederos inicia sus investigaciones sobre los *kero*-textos. Hace una primera relación entre la frecuencia del signo y el tipo del *kero*, estableciendo que en los *keros* que tienen escenas de batallas, fiestas agrícolas o conmemoraciones de valor histórico para los incas, los signos de frecuencia más alta son: *Hatun*, grande; *Apu*, gran señor; *Capac*, poderoso, potente; *Tupac*, resplandeciente; *Cusco*, capital del imperio; *Inca*, título del rey, la nobleza y el pueblo del *Tahuantinsuyo*.

Según ella reviste también especial importancia para la lectura de la escritura inca, el relato de Guamán Poma quien, por ejemplo, explica que la palabra "rey" no se traducía por *"inca"*, ya que este título era común a toda la nobleza. Para el cronista, la palabra "rey", se traducía por *"capac apu"*, o sea, el más grande de todos los dignatarios del imperio, así, el *"Capac Apu Inka"* era el rey del Tahuantinsuyo.

Para descifrar las inscripciones en los tejidos resultan valiosos también los *tocapu* que se reproducen en los cuadros de la pintura colonial. Estos son las que ofrecen mayores posibilidades para el descifre, porque los vestidos con signos los llevan dignatarios imperiales, cuyos nombres se escriben también alfabéticamente en el cuadro.

El signo-palabra o signo-tocapu del sistema es cuadrado porque el soporte o materia escriptoria condiciona la forma del signo. En los textos incas al estar "tejidos" en el paño, todos los cambios se realizan en el interior del cuadrado. Por eso los signos que tienen un significado individual se fusionan para escribir palabras compuestas, como por ejemplo: *"Apu Illapa y Capac Apu"* (figura 10).

Para esta investigadora el Runa-Simi al ser yuxtapositivo, permite la representación gráfica del lenguaje y en una misma palabra puede estar presente toda una frase. Esta característica del idioma originó que el sistema gráfico inca se creara con un repertorio de formas básicas, que se modificaban por la adición de líneas, puntos, círculos, fusión de signos o cambios de color (de la Jara 1975: 44).

La forma cuadrada de los signos de la escritura de los incas fue descripta por el viejo cronista español, Fray Martín de Murúa quien fue párroco en Capachica, pueblo donde se tejían los vestidos ceremoniales del imperio. Morúa afirma en su crónica haber visto "un signo como de escribir cuadrado" que tenía en su interior un "aspa". De la Jara identificó este signo en los textos inca, encontrando que tenía una frecuencia muy alta. Lo descifró como el signo de *Inti* o dios solar del Tahuantinsuyo y uno de los signos del *"Janan Pacha"*, -es decir- del "mundo de arriba". En el signo del *Inti*

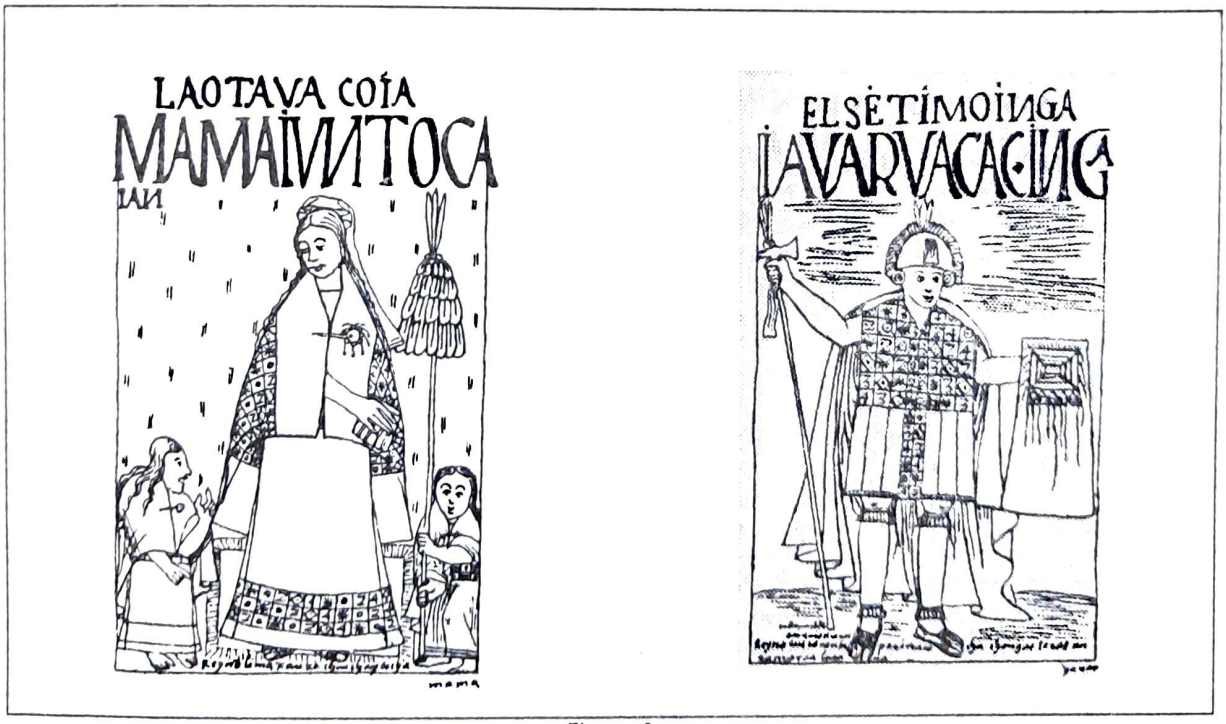


Figura 9

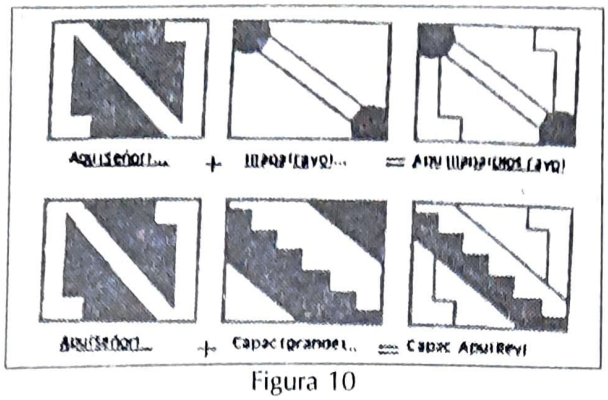


Figura 10

que fue el primer logograma descifrado por la investigadora, registró siete cambios de color, ellos representarían las cuatro estaciones y los cambios de posición del Sol en el horizonte. El Sol tenía para los inkas tres nombres, *"Anti"* para el amanecer, *"Inti"* para el cenit y *"Konti"* para el ocaso.

Su hipótesis es que la escritura inca no evolucionó hacia la letra, sino hacia su codificación en el quipu. La lectura de los cronistas revela el asombro de los extranjeros ante las posibilidades que ofrecía el *quipu* para archivar informaciones históricas, políticas, cronológicas, científicas, legales y de toda índole. La única posibilidad que existe para almacenar datos no matemáticos con cifras es creando un código numérico. Su investigación sobre los *quipus* abarcó un análisis del material arqueológico para comparar sus datos con los dibujos del cronista Guamán Poma de Ayala. Pudo identificar en sus dibujos dos tipos de *quipus*, a los que denominó "*quipu* A" o "matemático" y "*quipu* B" o "código numérico".

Por las versiones de los cronistas se sabe que los *quipus* se almacenaban y podían ser leídos en época tardía, lo que revela el conocimiento del código y del sistema de símbolos convencionales para su identificación. En los dibujos de Poma de Ayala identificó el "*quipu* A, matemático" en manos del "contador tesorero". El símbolo convencional es un nudo grande con el que se inicia el cordón horizontal, soporte de los registros verticales. El "*quipu* B, numérico" lo exhiben dos "secretarios", que según el relato del cronista, registraban en los *quipus* informaciones diversas. El símbolo convencional de estos quipus es una borla cruzada por una banda diagonal en un quipu y vertical en otro. El cordón horizontal fue la clave para conocer el contenido del *quipu*, antes de su lectura.

El *quipu* como código numérico del sistema gráfico inca es la última etapa de un largo proceso de evolución de la escritura peruana, de la cual no hay evidencias de una etapa pictográfica inicial para los sistemas costeños, que son los más antiguos. Los signos primitivos no son "dibujos de cosas" como en otros sistemas gráficos. Esta anomalía se puede explicar con la hipótesis de la creación de sistemas de escritura costeños, que no se inspiraron en la representación del mundo visible para el diseño de sus signos, sino que el sistema nació de un análisis anterior: del lenguaje realizado para transmitir mensajes con tambor. De allí que los textos costeños antiguos exhiben siempre fórmulas matemáticas y el signo tenga un dibujo abstracto (de la Jara 1975: 71 - 73).

Asimismo, la elección del soporte está condicionada por los recursos materiales que la naturaleza brinda al escriba. Si el soporte es perecedero - cuero, papel, tejido, etc.- es mas común la destrucción de parte del contenido, sobre todo de los iniciales. Como los textos incas más amplios están sobre tejidos, la fragilidad del mismo ante la humedad, fue la que originó muy probablemente la pérdida de los preliminares, que son por lo general, obras de ensayo o tanteo y que ayudan en la tarea de interpretar los signos. Casi todos los textos inca que se conocen provienen de la costa y llegaron de ella en época de la expansión imperial, y esto dificulta el descifre, porque los que se conservan, por desgracia no se asocian a personajes o escenas que permitan iniciar con ellos esa tarea.

Como conclusión podemos señalar que los incas tuvieron una palabra que significaba, según el Vocabulario de Fray Domingo de Santo Tomás: "letra o carta mensajera", y según, Diego González de Holguin: "papel, carta o escriptura". Esa palabra es: *quilca o quellca*, que Raúl Porras Barrenechea explica así: "No cabe, pues, duda de que los indios prehispánicos del Perú tuvieron una palabra especial para denominar los signos escritos y que esta palabra se aplicó más tarde por analogía a la escritura española y al papel que no conocieron los incas. Esto no quiere decir que ambos sistemas de escritura fuesen iguales sino que se utilizó en quechua el término linguístico más próximo o semejante para calificar el invento occidental. También se concluye que la palabra *quilca* estaba unida a la idea no sólo de signos gráficos sino de signos coloreados o de dibujos y pinturas. La voz *quilca* trae de por sí aparejada una representación cromática. Escribir, dibujar, pintar se expresan por una sola palabra: *quilca*, y esta misma palabra sirve para expresar el lienzo, la tabla o el objeto pintado (Porras Barrenechea 1963: 112).

Branka M.Tanodi
Lamartine 2233 (5016)
Córdoba Argentina
E-mail: bktanodi@ffyh.unc.edu.ar

Bibliografía

Braunberger de Solari, Gertrudis.
1983 Una manta de Taquile: interpretación de sus signos, en *Boletín de Lima*, Nº 29 (set.)

Burns Glynn, William.
1981 La escritura de los incas, en, *Boletín de Lima*, Nº 12-13-14 (Mayo-Julio-Set.) 1990
Legado de los Amautas, CONCYTEC, Lima.

Cieza de León, Pedro.[1550]
1985 *Crónica del Perú*, Ed. y est. prel. de Francesca Cantú, Pontificia Universidad Católica del Perú y Academia Nacional de la Historia, Lima."El tejido andino, la figura y la palabra", entrevista a Gail Sirlverman.
El Comercio, sección cultural, Lima, 24/11/96."El universo simbólico Andino de los textiles". El Comercio, sección cultural, Lima, 28/8/94.

Garcilaso De la Vega, Inca.[1607]
1981 *Comentarios reales de los Incas*, Ed. y est. prel. de Andrés Gonzáles de Barcia [bajo el seudónimo de Gabriel de Cárdenas], Madrid.

Guamán Poma de Ayala, Felipe [1615]
1964 *Nueva Crónica y buen gobierno*, Ed. y est. prel. de Franklin Pease G.Y., Biblioteca Ayacucho, Caracas.

Jara, Victoria de la.
1973 *Introducción al estudio de la escritura de los inkas*. INIDE, Lima.

Pease G. Y., Franklin.
1994 "El pasado andino: Historia o escenografía?", *Cuaderno de investigación del Instituto Riva-Aguero*, 140, Lima.

Porras Barrenechea, Raúl.
1963 *Fuentes Históricas Peruanas*. Universidad Nacional Mayor de San Marcos, Lima.

Sarmiento de Gamboa, Pedro. [1572]
1947 *Historia General llamada Indica*, Ed. y est. de Angel Rosenblad, Emecé, Buenos Aires.

Silverman, Gail
1996 *Iconografía andina, modelos de interpretatación*. Lima.

Taylor, Gerard
1987 *Ritos y tradiciones de Huirochirí*. Manuscrito quechua de comienzos del siglo XVII, versión paleográfica, interpretación fonológica y traducción al castellano de..., est. sobre F. de Avila por Antonio Acosta, Instituto de Estudios Peruanos-Instituto Francés de Estudios Andinos, Lima.Tejidos que narran historias, entrevista a Gertrud Solari, *El Comercio*, sección cultural, Lima, 27/12/92.